UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA

Idol si faccia un dolce sguardo e un riso: ritratti femminili tassiani tra lirica ed epica

RELATORE

Prof. Rossano Pestarino

CORRELATORE

Dott.ssa Cristina Teresa Penna

Laurea Magistrale di

Angelica Natali

Matricola n 502495

Anno accademico *2025/2026*

Indice

Premessa

Capitolo I

1.1 Tendenze culturali tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento

1.2 Pietro Bembo e la canonizzazione del Petrarca

1.3 Le «Prose della volgar lingua» e l'ascesa del «petrarchismo»

1.4 Per una definizione di «gravitas» e di «stile sublime e magnifico»: la «Lezione» sopra il sonetto «Questa vita mortale»

1.5 La consacrazione del modello delle «Prose» e del «petrarchismo»

1.6 Le «Rime eteree»: esperienze petrarchiste del Tasso tra «lirica» ed «epica»

Capitolo II

2.1 La consacrazione del modello dell'Orlando furioso

2.2 L'ascesa del «neoaristotelismo» e la crisi del modello ariostesco

2.3 Le prime teorie del romanzo: Giraldi e Pigna

2.4 L'apprendistato giovanile di Torquato Tasso: il «Gierusalemme» e il «Rinaldo»

2.5 La Lettera «Ai Lettori»: l'«aristotelismo moderato» tra principi classicisti e modernità

2.6 I «Discorsi dell'arte poetica» e la fine dell'apprendistato

Capitolo III

Premessa

3.1 «Parmi ne' sogni di veder Diana»: epifania di Clarice

3.1.1 «O donna o dea»: la «divinizzazione» della bellezza femminile

3.1.2 «Dal valor nasce in lei maraviglia»: l'innamoramento di Clarice

3.1.3 L'elegia degli amanti: il «doppio monologo» di Rinaldo e Clarice

3.1.4 La gelosia di Rinaldo e la «dilettosa froda»: il «simulacro» di Clarice

3.1.5 Il «trionfo d'Amore»: Rinaldo e il «ratto di Prosperpina»

3.1.6 La riscrittura di un mito; Procri, Clizia e la «gelosia» di Clarice

3.1.7 «Fur i lor cuori da gentil laccio stretti»: le nozze tra Rinaldo e Clarice

3.2 «Tal forse Endimione a Cinzia parve»: Florindo tra «elegie» e «bucoliche»

3.2.1 La «vaga Olinda» e le sventure amorose di Florindo

3.2.2 Gli «avventurosi inganni»: le astuzie erotiche di Florindo

3.2.3 «A' leali d'Amor concesso è il passo»: l'episodio dell'Antro di Amore

3.3 «Come Diana in tra le Ninfe splende»: gli amori di Rinaldo e Floriana

3.3.1 Il giardino di Floriana: vanità ed eros femminile

3.3.2 Floriana e Didone: il topos dell'abbandono tra intertestualità e riscrittura

Capitolo IV

4.1 Problematicità dell'eros nella Gerusalemme Liberata

4.2 Le novità dell'universo femminile della Liberata tra il «femminile» e il «donnesco»

4.3 La vergogna audace e la santa frode: la vergine Sofronia

4.3.1 La «casta virgo verecunda»: la bellezza celata di Sofronia

4.3.2 «Non sai ben dir s'adorna o se negletta»: la scoperta della bellezza di Sofronia

4.4 «L'Imagine sua bella e guerriera»: Clorinda

4.4.1 L'incontro con Sofronia: l'inizio della conversione di Clorinda

4.4.2 «E le chiome dorate al vento sparse»: prima epifania di Clorinda

4.4.3 «In leggiadro aspetto e pellegrino»: seconda epifania de «l'alta guerriera»

4.4.4 «La bella arciera i suoi nemici attende»: Clorinda tra Diana e Amore armato

4.4.5 La vergine, San Giorgio e l'idra: le origini dell'eroina

4.4.6 La «vergine trafitta»: morte e «metamorfosi» di Clorinda

4.4.7 Fra sogni e «larve»: nuove apparizioni di Clorinda

4.5 «Idol si faccia un dolce sguardo e un riso»: il ritratto di Armida

4.5.1 «Tessi la tela ch'io ti mostro ordita»: la missione di Armida

4.5.2 «E 'l volto e gli atti suoi compone e finge»: la prima spettacolare apparizione di Armida

4.5.3 «Empia Circe crudel»: il magismo di Armida

4.5.4«E di nemica ella divenne amante»: l'innamoramento di Armida

4.5.5 Il labirintico «ricco edificio»: verso il trionfo di Armida

4.5.6 «Non può specchio ritrar sì dolce imago»: il dominio dell'eros e d'Armida

4.5.7 L'abbandono di Armida: la dominatrice diviene «sprezzata ancella»

4.5.8 La fenice e l'ancella: problematicità della metamorfosi finale di Armida

Conclusioni finali

Indice Bibliografico

Premessa

Per comprendere correttamente l'esperienza del Tasso epico, occorre inquadrare la sua esperienza all'interno di un dibattito critico estremamente acceso, avviatosi già con la comparsa, nel 1532, della terza edizione dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e accesosi, a livello teorico, nelle accademie e nei circoli intellettuali, in parallelo ad una vera e propria riscoperta della *Poetica* di Aristotele, alla quale si accompagna il fenomeno culturale del *neoaristotelismo*, capace di soppiantare in breve tempo il *neoplatonismo*, dominante lungo tutto il secolo precedente, oltre ad una crescente rivalutazione dell'epica classica, fondata sulla *ratio* aristotelica; le due tendenze produrranno, sia a livello teorico, sia all'atto pratico, tentativi ed esperimenti concilianti istanze romanzesche ed esigenze 'regolari', ispirate proprio dai principi aristotelici; l'esperienza del *Rinaldo*, così come quella del frammento del *Gierusalemme*, si collocano esattamente sul crinale di questi tentativi di scrittura del perfetto poema 'regolare', culminante nella travagliata esperienza del padre, Bernardo Tasso, autore del poema epico *Amadigi*, vero e proprio specchio di una difficoltà sempre più crescente riscontrate dal poeta cortigiano nell'interpretare istanze di genere differenti, conciliate alle esigenze del pubblico, il cui gusto inizia ad essere ineludibile, a cui si aggiungono aspettative di committenti e intellettuali; l'esperienza della *Gerusalemme liberata* aderirà, non senza discrepanze, alle riflessioni teoriche formulate nei *Discorsi sopra l'arte poetica* e permetterà al Tasso, seppur lungo un iter elaborativo estremamente tormentato, di trascendere il capolavoro dell'Ariosto, modello fino ad allora dominante, e le istanze epiche del tempo, segnando simultaneamente l'apice dell'epica moderna ispirata al classicismo e la fine dell'esperienza stessa; la successiva Gerusalemme conquistata, nascerà dall'esigenza di aderire maggiormente alle istanze classiciste nonché ai modelli della tradizione epica classica, prima fra tutti l'Iliade di Omero, e dagli sviluppi teorici contenuti principalmente nell'*Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata*», nei *Discorsi del poema eroico* e nel *Giudicio sovra la Gerusalemme liberata*.

Occorrerà infine analizzare le tendenze liriche che permeano di sé anche il genere epico, particolarmente rilevante nell'ambito degli archetipi muliebri e delle tormentate psicologie amorose riconducibili ad esse, oggetto d'analisi in questa sede; il modello imprescindibile, come vedremo, sarà sicuramente il *Canzoniere* del Petrarca, incensato dalla lirica cinquecentesca all'interno di quel fenomeno lirico-culturale e sociale conosciuto come «*petrarchismo»,* in quanto opera esemplare di ineguagliabile stile lirico, oltre che specchio di una parabola esistenziale, sempre riattualizzabile, vissuta all'insegna del *discidium* tra aspirazione ad un'elevazione spirituale e celeste, e la ricaduta nella passione amorosa, profondamente terrena ed erronea; quest'opera di redenzione, pentimento e di continuo ripensamento di sé, è alla base di molti dei tormentati dilemmi tra ethos cavalleresco e amore passionale presenti nei romanzi dell'epoca, a cui non si sottrae neanche la produzione tassesca, sia nel *Rinaldo,* dove la conquista della donna viene subordinata al conseguimento della gloria militare*;* sia nel capolavoro della *Liberata*, in cui gli eroi, Rinaldo e Tancredi, dovranno dimenticare i vani errori amorosi e intraprendere un cammino di espiazione, per abbracciare l'etica richiesta per la liberazione del santo sepolcro; inoltre il Tasso, fin dai tempi degli esperimenti giovanili, accompagnò sempre la produzione epica alla produzione lirica, intrecciando moduli stilistici e modelli, nonché la riflessione teorica sui generi, spesso propedeutica alla scrittura, di cui sarà opportuno seguire l'evoluzione; le riflessioni formulate negli anni giovanili, intersecano sia il dibattito epico che la vivace disputa lirica, in cui si andava definendo l'autonomia della lirica espressa in lingua volgare, oltre che i due poli stilistici di piacevolezza e gravitas; con la comparsa della *Poetica* aristotelica e con l'avvicendarsi del periodo controriformistico, il quadro inizia a mutare: accanto all'equilibrio, alla chiarezza e alle lineari simmetrie petrarchesche, si assisterà al tentativo della ricerca di una maggiore «*gravitas*», in aperta contrapposizione con i canoni bembiani, sia sul

versante lirico, dove gli esperimenti di Monsignor Giovanni Della Casa segnarono una prima frattura rispetto alla perfetta armonia petrarchesca, ispirando buona parte della lirica tassesca; sia in ambito epico, in quanto il Tasso, una volta definito il «*sistema gravitas*», lo elegge come cifra stilistica deputata ad esprimere la solennità e la magniloquenza conveniente allo «stile eroico», in accordo con la materia alta e sublime propria del poema epico.

CAPITOLO I

1.1 Tendenze culturali tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento

Il retroterra culturale entro il quale matura la riscoperta di Aristotele si rintraccia nella cultura umanistica del Quattrocento: attraverso il pensiero di intellettuali quali Leon Battista Alberti, Marsilio Ficino e Cristoforo Landino, il platonismo cosmico aveva già prospettato un'analogia tra l'*artifex* divino e l'uomo creatore, ordinatore della varietà del creato, traducibile, sul piano letterario, nella categoria estetica dell'armonia soggiacente all'opera d'arte, intesa come poema cosmico, nella figura del poeta, inteso come interprete del divino, capace di scoprire l'equilibrio e la concordia nelle diversità della natura e in grado di disvelare, concretamente immerso nella realtà, antichi miti e antiche favole, nella «consapevolezza d'essere parte di una civiltà costruita nel *logos*, su un oscuro mondo ferino»[1]; il manifesto poetico dell'Umanesimo, rappresentato dai *Nutricia* di Angelo Poliziano, segna l'avvento di un «platonismo idilliaco», che conduce alle nostalgiche atmosfere delle *Stanze*, favola dotta permeata dalla nostalgia per un mondo sospeso tra sogno e concretezza, in cui il piacere consiste nella rievocazione malinconica di un mondo arcano, dove il poema è scandito dall'equilibrio e dalla simmetria di un'ottava modulata sul doppio chiasmo, e dove la fantasia si plasma in immagini vitali dalle forme levigate.

La cultura neoplatonica non si esaurisce soltanto nell'ideale di naturalezza, a cui corrisponda un *decorum,* e di libertà dell'immaginazione, che si traduca in grazia stilistica, dal momento che inizia a imporsi l'esigenza di ordine nell'opera d'arte la quale, similmente al cosmo, deve essere regolata da segreti vincoli ed equilibri: nessuna meraviglia, dunque, che in questo clima culturale l'*Orlando furioso* diviene ammiratissimo per la sua unità nella molteplicità, e dove la creatività si fa ordine in un'ottava dinamica e ritmata; sul piano del dibattito teorico, il caso del *Furioso* dimostra come la poetica platonica sia impossibilitata ad oggettivarsi in moduli tecnici, perché sempre dipendente dalla soggettività del poeta e da una formazione classica, basata sui modelli del passato.

Ecco perché sul piano dell'*imitatio*, il dibattito teorico offriva due possibilità: esprimere la propria idea poetica, appropriandosi di molteplici modelli del passato, oppure seguire il principio dell'«*omnium optimus*», ovvero il miglior modello da imitare integralmente; queste posizioni divergenti, in pieno dibattito quattrocentesco, saranno le stesse che erediterà il dibattito cinquecentesco, in cui la seconda opzione diverrà dominante, a seguito della proposta, risultata vincente, teorizzata dal Bembo a partire dagli *Asolani* del 1505, ed espressa soprattutto nelle *Prose della volgar lingua* del 1525, dove l'eccellenza viene indicata nel *Canzoniere* di Petrarca, indicato come il modello storicamente più autorevole per la lirica e quindi il solo degno di essere imitato.

Si può già osservare come la cultura neoplatonica, nella sua pretesa di libero errare nell'immaginazione, tenda a costituirsi in «norma», aspirando continuamente alla regola che delegittima così la pretesa stessa; le conseguenze, sul piano ideologico e teorico, porteranno alla riscoperta della *Poetica* di Aristotele, con conseguente crisi del modello del *Furioso* in campo epico, ed un sempre più deciso orientamento verso il poema eroico, ora avvertito come problema da impostare

[1] E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Palermo, U. Manfredi Editore, 1965, pag. 8

in forme razionali e «regolari», oltre ad una riscoperta del genere tragico[2]; mentre alla definizione del genere lirico , come ha sottolineato Hermann Grosser, contribuiscono

«oltre ovviamente al decisivo modello petrarchesco, a tutti gli iscritti che a partire dalle *Prose* bembiane lo propongono e impongono come «ottimo modello», e quindi alla concreta tradizione petrarchistica, anche singole parti di poetiche che affrontano complessivamente il problema della codificazione degli stili e dei generi, una lettura delle *Prose* bembiane come trattato di stile lirico […], e una miriade di *Letture* e *Lezioni* particolari su singole questioni o singoli testi»[3].

A livello epico, il passaggio storico dal momento di armonia ed equilibrio rappresentato dall'Umanesimo, caratterizzato da ideali universalisti e cosmopoliti, a quello traumatico di primo Cinquecento, apertosi con le Guerre d'Italia e proseguito con le lacerazioni della Riforma e Controriforma cattolica, caratterizzati da una maggiore intransigenza ed irrigidimento culturale, produrranno una sempre più sentita esigenza di ordine e regolarizzazione, favorita dall'ascesa della riscoperta della *Poetica* aristotelica; mentre per il genere lirico, accanto allo stile vago e armonico della lirica petrarchista, inizia ad affiancarsi la ricerca di uno stile maggiormente spezzato e grave, rappresentato specialmente dalla lirica del Della Casa; favorita dalla riflessione inerente alla codificazione dei differenti stili, inizia così la definizione di quello che Andrea Afribo ha chiamato «sistema gravitas»[4], ovvero della ricorrenza di specifici elementi retorici concorrenti alla caratterizzazione di uno stile orientato al sublime e alla magnificenza, senza però tralasciare la chiarezza del dettato, e alla cui teorizzazione contribuirà specialmente il Tasso della *Lezione sopra il sonetto Questa vita mortal di Monsignor Della Casa* e dei *Discorsi dell'arte poetica,* di particolare interesse ai fini di questa trattazione dal momento che il piano lirico e il piano eroico, a livello stilistico, risultano intersecati.

1.2 Pietro Bembo e la canonizzazione del Petrarca

Il petrarchismo di primo Cinquecento investì la riflessione linguistica e letteraria, diventando ben presto un fenomeno culturale; non è certamente casuale che il culto dell'imitazione rigorosa del Petrarca si generi proprio a Venezia, città priva di un'illustre tradizione letteraria da rivendicare e fiorente centro editoriale, in cui opera una straordinaria figura di intellettuale quale fu Pietro Bembo, nome a cui si lega, indissolubilmente, la canonizzazione del modello dell'«omnium optimus».

Una pima esposizione della posizione teorica del Bembo si trova nel libello *De Imitatione*, risalente al 1512, da intendersi parte di quell'infuocato scambio epistolare con Giovanni Pico della Mirandola; la polemica verteva intorno alla questione dell'*imitatio*, specialmente in campo lirico, raccogliendo l'eredità della disputa quattrocentesca, scoppiata a suo tempo, tra Angelo Poliziano e Paolo Cortese, con l'unica differenza dello spostamento della contesa dall'ambito della lingua latina al volgare; se per tutto il Quattrocento il problema dell'imitazione era stato impostato in termini ciceroniani, ricadendo sulla scelta del modello classico da imitare e sulla necessità di utilizzare la lingua latina, nel Cinquecento il baricentro si sposta sulla tradizione letteraria in lingua volgare, i cui autori vengono avvertiti come nuovi classici; se da un lato l'opuscolo risulta privo di quella impostazione teorica e paradigmatica tipica delle *Prose*, mostra senza dubbio il pregio di cogliere la questione dell'«imitazione» nel vivo, collegandola a questa tradizione volgare operante, formalmente

[2] I generi epico e tragico sono infatti gli unici a trovare espressamente una teorizzazione nella *Poetica.*
[3] H. Grosser *La sottigliezza del disputare Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, pag. 4
[4] A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, pag.61

perfetta, al cui recupero «doveva corrispondere sul piano della resa artistica, come frutto della maggiore attualità storica, la poesia lirica, […]: e soprattutto attraverso la categoria poetica della lirica, l'imitazione del Petrarca avrebbe appagato la pura necessità estetica dell'Umanesimo di tradurre i propri ideali d'arte in quella misura tipica che è stata definita di imitazione-creazione[5]».

Il principio di imitazione basato sul miglior modello, pur senza la carica normativa degli scritti successivi, emerge già nell'*Epistola*; di diverso parere si era dimostrato invece il Pico, il quale nelle sue lettere aveva riorientato il principio dell'*imitatio* verso gli «omnes bonos», prospettando quindi la possibilità di attingere dai più eccellenti e discordi modelli, egualmente validi per creare un'unica, quanto autorevole, personale voce, rilanciando così il principio dei «*bonos alios*» accolto da Poliziano, il quale aveva già fatto proprio il principio della varietà dei modelli, per creare un'eccellente unità, professata a suo tempo dallo stesso Petrarca[6]; per quanto riguarda Bembo, i modelli saranno sempre osservati sia attraverso la libera contemplazione estetica, sia attraverso un'utilitaristica ottica normativa, alla costante ricerca dell'*optimus* o il *summum*, ovvero colui che, rapportandosi ai modelli attraverso la perfetta *imitatio,* ne integri le peculiarità e le superi nella sua proposta, ovvero Francesco Petrarca.

La proposta del modello petrarchesco, a livello teorico, aveva iniziato a prendere forma nel trattato dialogico di ascendenza neoplatonica[7] degli *Asolani* del 1505, alla cui stesura il Bembo attende tra il 1497 e il 1502, in cui si proponeva un'idea di scrittura poetica fondata sul codice linguistico-stilistico del Petrarca, modello massimo in ambito lirico in lingua volgare[8], attraverso il quale ripensare la propria esperienza e la realtà, ricercando l'equilibrio tra l'idealizzazione del vissuto e il decoro espressivo; argomento principale della trattazione è quello amoroso, inteso in accezione platonica[9]; la canzone *Alma cortese, che dal mondo errante,* scritta dal Bembo tre anni dopo la morte del fratello Carlo avvenuta nel 1503, viene ritenuta, specie dal Dionisotti, l'atto di nascita non solo del «classicismo petrarchesco», ma di tutta la lirica che soggiace alla definizione «petrarchista», in cui il lutto, l'esperienza personale, mira a farsi esperienza universale, in una dimensione lirica ormai connotata in senso classicista, in cui alla ripresa metrica del Petrarca e della canzone *Nel dolce tempo de la prima etade*[10] additata, nelle future *Prose,* come massimo modello di «gravitas» a livello di partitura musicale, viene integrato il celebre modello di compianto *Multas per gentes et multas per aequora vectus* [11]di Catullo, oltre ai grandi compianti epici come il quello di Evandro sul corpo del figlio Pallante narrato nell'*Eneide*, senza tralasciare la tradizione epigrammatica, con particolare riferimento a Marullo con *De morte Iani fratris;* è innegabile come lo stile alto e grave del Petrarca venga piegato dal Bembo nella costruzione di una lirica che sia ieratica e monumentale, per non dire classica, sebbene espressa in lingua volgare, e, al contempo, intima e moderna; non è quindi un caso che il testo sia evidente ipotesto anche per il giovane Tasso, nel suo compianto in morte di Barbara d'Austria.

La maturità del Bembo si accompagnerà alla definitiva canonizzazione del Petrarca garantita dalle *Prose della volgar lingua*, pubblicate nel 1525 a Venezia, opera in cui si espongono i precetti teorici-ideologici entro i quali matura il suo

---

[5] L. Baldacci, *Il Petrarchismo italiano nel Cinquecento Nuova Edizione accresciuta*, Padova, Liviana Editrice, 1974, pag.12

[6] In diversi luoghi delle *Familiares*, si può risalire alla posizione del Petrarca in materia di imitatio, anche se il rapporto con gli antichi scrittori fu per lui più una necessità costante di conciliazione, non sempre lineare, tra gli *auctores* prediletti e l'esigenza di espressione personale, trascendendo quindi le posizioni teoriche compiute e razionali caratterizzanti i secoli successivi.

[7] Il modello sotteso agli *Asolani* è infatti il *Fedro* di Platone, oltre al *De finibus* di Cicerone.

[8] L'altro grande modello propugnato dal Bembo come massimo esempio da imitare nell'ambito della prosa in lingua volgare è Giovanni Boccaccio con il suo *Decameron*.

[9] L'amore «buono», vero, si fonda sulla vista e sull'udito, sensi più elevati, oltre che sul pensiero, e deve risolversi nel desiderio e nella contemplazione di una bellezza ideale, tendente alla perfezione; la forma più alta di amore, non sarà quindi da ricercarsi nei caduchi piaceri mondani, ma in Dio stesso, dal momento che la felicità e la serenità immutabili derivano dalla contemplazione eterna ed ininterrotta del divino, verso il quale è invece possibile coltivare la più perfetta forma di amore, intraprendendo un cammino di perfezionamento spirituale, riservato ai pochi eletti capaci di afferrarne l'essenza; collegandosi alla precedente tradizione letteraria e filosofica, dalla lirica cortese fino al neoplatonismo quattrocentesco, questa chiave interpretativa religiosa dell'amore fornita dal Bembo, platonicamente inteso, sarà destinata a infondere di sé il costume culturale di tutto il Cinquecento.

[10] Petrarca, *RVF* 23

[11] Catullo, *Carme 101*

«classicismo volgare», supportato dalla proposta linguistica del fiorentino letterario e dalla consacrazione del modello unico, storicamente più autorevole da seguire, in termini di *imitatio*, in ambito poetico ed esistenziale: Francesco Petrarca; alla teoria delle *Prose*, il Bembo accompagnò la concreta proposta lirica delle sue *Rime*, pubblicate nel 1530, opera integrante l'idea di nuovo classicismo, sorto nel segno delle scelte linguistiche e retoriche-stilistiche, nonché della «*forma mentis*» riprese dal *Canzoniere*; questa raccolta poetica era animata, al pari di tante altre proposte, dal comune intento di creare una lirica sostenuta da una proposta ideologica e linguistica coerente, capace di superarne il carattere cortigiano e occasionale tipicamente quattrocentesco, ma nella quale viene abbracciato con assoluta fedeltà il modello petrarchesco, fatta eccezione per alcune deroghe sapienti ad Orazio e Virgilio, contrariamente alle coeve raccolte, in cui si accolgono modelli classici e volgari; eppure, la trasposizione precettistica in ambito artistico, mostra comunque delle incongruenze, giustificate dallo stesso Bembo, come necessarie in nome della varietà; nonostante ciò, tra il 1525 e il 1530, diviene così vincente la proposta bembiana, tanto da estendere l'influenza del Petrarca, sul versante lirico e culturale, non soltanto a livello italiano ma addirittura europeo.

1.3 Le «Prose della volgar lingua» e l'ascesa del «petrarchismo»

La proposta bembiana riveste un'importanza storica e culturale innegabile, capace di dirigere gli orientamenti linguistici, poetici e sociali di oltre mezzo secolo, dando vita, in ambito lirico, a quel fenomeno conosciuto come «*petrarchismo*» di cui sinonimo divenne, molto presto, il termine «bembismo»; fino all'affacciarsi delle prime inquietudini, imposte da condizioni storiche sempre più fosche, a seguito dell'inasprimento dell'età della Controriforma, intercettate da autori quali Monsignor Giovanni Della Casa e Galeazzo di Tarsia, le cui proposte poetiche iniziano a mettere in discussione le terse e lineari armonie petrarchesche dominanti nella lirica cinquecentesca.

L'esperienza delle *Prose*, dialoghi di impianto ciceroniano articolati in tre libri[12] ambientati nel 1502, si pone come tentativo di superamento di tutte le esperienze precedenti dell'autore, il quale, da vero classicista, intende consegnare un ritratto ideale di sé alla posterità; sono certamente indirizzate ad un pubblico colto, capace di intendere le virtuosistiche disquisizioni del Bembo, e di padroneggiare entrambi i codici linguistici, volgare e latino, ovvero i latinisti o quegli intellettuali, come furono il Minturno o il Sannazzaro i quali, di fronte all'accreditata supremazia del volgare sul latino, si rivolsero «aristocraticamente» alla scrittura in latino, come scelta deliberata; questi uomini colti sono i medesimi che, di fatto, possono intendere l'insistenza bembiana, esplicata nel primo libro, sulla raggiunta dignità del volgare rispetto al latino, la cui breve storia viene qui tracciata, dalle origini latino-barbariche fino alla straordinaria varietà attuale distribuita nella penisola italiana.

In questa prospettiva storico-linguistica si affaccia la proposta del fiorentino letterario come lingua volgare d'elezione, avallata dalla tradizione letteraria di Boccaccio e di Petrarca, canonizzati rispettivamente a modelli da imitare rispettivamente per prosa e poesia, nomi grazie ai quali, la lingua da intendersi come italiana, raggiunge vertici ineguagliabili; Bembo fonda qui il suo canone linguistico e letterario, fissando i vertici verso cui appuntare il principio di *imitatio* e sui quali si sarebbe fondato il nuovo paradigma rinascimentale; l'esitazione nell'individuare la stabilità delle forme letterarie del fiorentino, a livello grammaticale e linguistico, sia nella prosa sia nella lirica, presenti nelle opere di

[12] I dialoghi delle *Prose* si immaginano ambientati a Venezia nel 1502 e vede protagonisti Carlo Bembo, Giuliano de medici, Ercole Strozzi e Federico Fregoso.

apprendistato, viene qui a scomparire, sintomo della padronanza assoluta acquisita dal Bembo in ambito linguistico; per non inficiare la sua pretesa di fondazione di un paradigma linguistico da intendersi, come visto, in termini classicisti, troviamo la condanna nei confronti del plurilinguismo e del pluristilismo rappresentato dalla *Commedia* dantesca, di cui si condanna l'eccessivo realismo dispiegato specialmente nell'*Inferno*, e sulla base del medesimo principio, viene rifiutata la tradizione fiorentina quattrocentesca, compreso Lorenzo, Poliziano e i fratelli Pulci.

Come nota Baldacci, aspetto peculiare dell'opera è la subordinazione dell'atto critico alla precettistica, in cui raramente si ragiona in termini squisitamente grammatico-linguistici, e in cui nella pratica normativa, prevale

«il riconoscimento della validità delle regole o delle istituzioni linguistiche in quanto esse siano state applicate o forse meglio ritrovate dai grandi scrittori. In tal senso la regola stessa o il reperto assumono all'atto della loro riscoperta un carattere di necessità storica prima che puramente normativa: sia che si tratti della flessione di un verbo […], sia che si tratti di un termine di vocabolario, […]; sia che si debba canonizzare una forma di rima sull'uso che di essa fu storicamente tenuto da un grande autore, come è il caso dei terzetti».[13]

La riforma del Bembo fu però lontana dall'essere accolta senza contestazioni, sia sul versante linguistico grammaticale, sia riguardo all'univocità del modello petrarchesco; Gian Giorgio Trissino non credeva affatto alla soluzione della lingua letteraria fiorentina e della nuova letteratura volgare, classicamente intesa, estratta dai modelli letterari trecentisti e respinse, di conseguenza, il principio di *imitatio* dell'«omnium optimus» individuato dal Bembo nelle *Prose*; la sua ecclettica proposta si fondava sull'idea di una riforma letteraria, in cui l'imitazione doveva accogliere modelli della tradizione volgare italiana, sia nell'ambito della lirica sia in quello della prosa narrativa, integrandoli con i migliori modelli della tradizione classica e romanza, accogliendo, oltre alla lirica, la tragedia e l'epica, i cosiddetti generi alti, discussi nella *Poetica* di Aristotele; accanto al Petrarca, si rivalutano così i primitivi toscani e la tradizione stilnovista, da Guittone d'Arezzo a Cino da Pistoia, accompagnati dai classici come Pindaro e Orazio, Omero e Virgilio in campo epico, Seneca soprattutto in ambito tragico[14].

Scopritore e divulgatore del *De vulgari Eloquentia*[15] di Dante, da lui personalmente tradotto, elaborò la sua proposta linguistica nel dialogo *Il Castellano*[16] (1529) in cui rifiutò la fiorentinità della tradizione letteraria antica e moderna, a favore dell'italianità di quest'ultima, saldata in un unico blocco, dai Siciliani fino ai moderni; tutto questo si rese possibile sulla scorta del superamento del principio di «municipalità della lingua», perché la sola lingua italiana, degna di tale nome, è per il Trissino una realtà linguistica che include e trascende gli idiomi regionali, a cui appartiene il toscano; e quelli cittadini, a cui appartiene il fiorentino; infine, notò come Dante e anche il Petrarca non scrissero mai impiegando una lingua d'uso, vicino al fiorentino o al toscano vivo dei loro contemporanei, ma una lingua variegata, ricca di sicilianismi e lombardismi, che poteva essere definita italiana perché condivisa da più realtà; ecco perché per Trissino è possibile il recupero dell'intera tradizione letteraria come tradizione linguisticamente italiana, a cui contribuirono più di altri i Siciliani della prima scuola, i bolognesi e i toscani[17].

---

[13] Cfr. L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, cit., pp.30-31
[14] Oltre che autore lirico ed epico, Trissino fu autore teatrale; firmò la tragedia *Sophonisba* (1524) e la *commedia I simmilimi* (1548)
[15] Il testo dantesco scoperto dal Trissino corrisponde all'attuale codice Trivulziano 1088
[16] Il dialogo si immagina ambientato a Roma nel 1521; partecipano, nella finzione, il «castellano» Giovanni Rucellai, alter ego del Trissino e comandante della fortezza papale di Castel Sant'Angelo, Jacopo Sannazzaro ed Ercole Strozzi, avversario del Rucellai
[17] Per un quadro più dettagliato riguardo alla questione della lingua si rimanda a V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1993

Posizioni simili saranno avallate anche da Baldassare Castiglione nel suo *Il libro del Cortigiano*[18] (1528): nel Primo libro si apre un'ampia digressione, in cui l'autore espone la sua teoria «cortigiana» della lingua, secondo cui, in mancanza di un centro unificatore, la lingua letteraria doveva basarsi sull'idioma effettivamente parlato nelle varie corti d'Italia, accogliendo i miglior risultati provenienti dalle diverse varietà linguistiche ivi presenti sebbene il modello ideale, presente al Castiglione, era offerto dalla corte di Roma; l'autore attribuisce così al problema linguistico un significato socio politico, inserendolo in quel sistema idealmente raffigurato nell'opera in cui la corte rappresentava ancora un riferimento ideale.

Tornando al Bembo, di sicuro interesse ai fini dell'affermazione del modello petrarchista e della divaricazione tra i due poli stilistici di «piacevolezza» e di «gravitas» è il secondo libro delle *Prose*[19], in cui si affrontano i problemi delle scelte estetiche del lessico, della metrica e dello stile; fondamentale è il criterio dell'*elezione* ovvero della scelta della materia da trattare, ambito in cui Bembo individua tre tipologie: quella «grande e alta», la «bassa e volgare» e infine quella «mezzana»; tenendo presente il principio di equilibrio e armonia, sotteso allo stile con cui sempre si renderà la materia, Bembo accorda alle diverse tipologie di *res* i rispettivi stili più convenienti: «alto e magnifico», «umile e dimesso» e «medio»; si individua infine il principio di armonia ed equilibrio nella modulazione della varietà stilistica, rappresentati dalla *gravitas* e dalla *vaghezza*, e si procede all'individuazione del modello eccellente, all'interno della tradizione letteraria:

«Ma come che sia, venendo al fatto, dico che egli si potrebbe considerare, quanto alcuna composizione meriti loda o non meriti, ancora per questa via: che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità et la piacevolezza […]. Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza; sì come aviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte sono piacevoli, senza gravità. […] Dove il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empié meravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro».[20]

Le categorie di gravità e piacevolezza, i due poli musicali entro i quali oscillano i tre stili rilevati, sono i vertici in grado di alterare armonia ed equilibrio del testo stesso, in quanto maggiormente obbedienti ai moti dell'animo; nella precettistica individuata nelle *Prose*, i medesimi vertici sono ritenuti necessari al conseguimento della perfezione armonica del verso volgare, risultante proprio dalla mescolanza di *gravitas* e *levitas*, a proposito delle quali il Bembo scrive:

«affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza ristringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera»[21]

Ma essendo queste categorie legate all'urgenza della scrittura, entrambe arrivano ad incidere sulla struttura metrica stessa del testo, oltre che sull'equilibrio interno, donando così un significato più intrinseco all'atto poetico stesso e alla sua

[18] Strutturato in tre libri, il dialogo si immagina tenuto nel 1506, durante quattro serate, nel palazzo di Urbino, tra Ludovico Canossa, Federico Fregoso e Giuliano de' Medici; all'interno dei libri sono frequenti le digressioni, la cui ricorrenza stempra l'apparente rigidità della struttura dell'opera.
[19] Di interesse ai fini della trattazione è soprattutto il secondo libro delle *Prose;* per completezza, si ricorda che il terzo libro è dedicato alla dimostrazione delle norme grammaticali e linguistiche, e si presenta come il più problematico dell'opera: mentre i primi due libri mostrano una certa contiguità tematica e ideologica, e possono facilmente essere adattati al contesto dialogico, il terzo si risolve in una sorta di grammatica linguistica, desunta dagli esempi degli autori prediletti, faticosamente incasellabile nel genere.

[20] P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, pag.146; le *Prose* di Bembo si citeranno sempre da *Prose e Rime* di Pietro Bembo, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1960
[21] P. Bembo, *Prose della volgar lingua,* cit., pag.146

motivazione; ecco perché, non solo nel *Canzoniere* petrarchesco ma perfino nelle *Rime* del Bembo, la precettistica individuata nelle *Prose* fallisce la sua rigorosa applicazione.

Durante la sua disanima critica dei testi petrarcheschi, infatti, Bembo individua, in ambito strettamente musicale, nella canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* un massimo esempio di «gravitas»; così come, a livello di «vaghezza», elegge a componimento manifesto la canzone *Chiare, fresche et dolci acque;* ma la complessità dell'esperienza lirica petrarchesca non poteva certo essere sottoposta a tassonomia retorica infallibile, ricca qual è di gradazioni intermedie, tanto da indurre lo stesso Bembo ad una parziale resa, nel momento in cui riconduce la lingua poetica petrarchesca, alla categoria di «*variazione*», traducibile come la presa di coscienza dell'impossibilità di catalogare le infinite combinazioni espressive distintive di un poeta come il Petrarca, la quale, «a un certo punto gli apparve come l'essenza stessa del linguaggio petrarchesco: quindi autorizzata anch'essa, come e più delle altre categorie, da quel classico testo».[22]

Quanto riportato sin qui permette di osservare come i due poli di «gravità» e «piacevolezza» non corrispondano perfettamente agli stili «elevato» e «mezzano»; sebbene, come nota Grosser,

«Lo stile grande secondo il Bembo è caratterizzato fra l'altro da «voci gravi» e «luminose», mentre sotto la categoria della «gravità» stanno maestà, magnificenza, dignità, grandezza (attributi o termini sinonimi dello stile grande, secondo la tradizione): ciò suggerisce una convergenza tra «gravità» e «stile grande». Per converso, lo stile mezzano è caratterizzato da «voci temperate», e il «temperamento» di gravità e piacevolezza e il criterio estetico suggerito da tutto il discorso bembiano: ciò suggerirebbe di considerare gli opposti bembiani come gli stili estremi, e il temperamento di essi come stile mezzano, fidando anche sull'ideale di medietà stilistica propugnato dal Petrarca.»[23]

Gravità e piacevolezza sono per il Bembo composti fondamentalmente da tre elementi suono, numero e la già citata variazione; la prima componente ragiona sulla sonorità delle vocali e consonanti impiegate: maggiore quest'ultima risulterà, più elevata sarà la gravità ottenuta: a livello vocalico, garanzia di *gravitas* si avrà con le vocali pronunciate con il massimo grado di apertura, *A* ed *E*, in misura discreta *O*, mentre *I* ed *U*, pronunciate con maggior chiusura, garantiranno maggior dolcezza[24]; così come, a livello consonantico, si avrà maggior piacevolezza dall'impiego della consonante *L* , mentre maggior asprezza sarà ottenuta tramite quello della *R*[25]*;* un suono intermedio tra gravità e piacevolezza è dato invece da M ed N[26].

Artificio in grado di apportare *gravitas* o *piacevolezza*, nell'ambito del suono, viene individuato nella vicinanza o nella lontananza delle rime, in cui colpisce, come nota Cristina Teresa Penna, «il riferimento alla "lontananza" intesa quale

[22] Cfr. L. Baldacci*, Il petrarchismo italiano nel Cinquecento, cit.,* pag.36

[23]Cfr. H. Grosser *La sottigliezza del disputare*, cit., pag. 4

[24]«E di queste tutte miglior suono rende la A; con ciò sia cosa che ella più di spirito manda fuori, perciò che con più aperte labbra ne 'l manda e più al cielo ne va esso spirito. Migliore dell'altre poi la E, in quanto ella più a queste parti s'avicina della primiera che non fanno le tre seguenti. Buono, appresso questi, è il suono della O; allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro ne 'l fa uscire. Debole e leggiero e chinato e tuttavia dolce spirito, dopo questo, è richiesto alla I; perché il suono di lei men buono è che di quelle che si son dette, soave nondimeno alquanto. Viene ultimamente la U; e questa, perciò che con le labbra in cerchio, molto più che nella O ristretto, dilungate si genera, il che toglie alla bocca e allo spirito dignità, così come nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia» Cfr. P. Bembo, Prose della volgar lingua, cit. pag. 148

[25] Per approfondimenti si rimanda a C. T. Penna *Per «agguagliar il suon de l'arme*» La gravitas del Tasso lirico nell'Edizione Osanna (1591) Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, pp.30-31

[26] «Molle e delicata e piacevolissima è la L, e di tutte le sue compagne lettere dolcissima. Allo 'ncontro la R aspera ma di generoso spirito. Di mezzano poi tra queste due la M e la N, il suono delle quali si sente quasi lunato e cornuto nelle parole. Alquanto spesso e pieno suono appresso rende la F. Spesso medesimamente e pieno, ma più pronto il G. Di quella medesima spessezza e prontezza è il C, ma più impedito di quest'altri. Puri e snelli e ispediti poi sono il B e il D. Snellissimi e purissimi il P e il T, e insieme ispeditissimi.» P. Bembo, Prose della volgar lingua, cit. pag. 150

probante indicatore di *gravitas*, in perfetto accordo con le similitudini demetriane (e poi tassiane) delle strade accidentate e desolate che non offrono possibilità di sosta»[27]; scrive il Bembo:

«più grave suono rendono quelle rime che sono tra sé più lontane; più piacevole quell'altre che più vicine sono. Lontane chiamo quelle rime che di lungo spazio si rispondono, altre rime tra esse e altri versi trasposti avendo; vicine, allo 'ncontro, quell'altre che pochi versi d'altre rime hanno tra esse; più vicine ancora, quando esse non ve n'hanno niuno, ma finiscono in una medesima rima due versi; vicinissime poscia quell'altre, che in due versi rotti finiscono; e tanto più vicina ancora e quelle e queste, quanto esse in più versi interi e in più rotti finiscono, senza trasmissione d'altra rima»[28].

Se la lontananza, in termini di schema rimico, è indice di *gravitas*, non stupisce che il Bembo elegga come forma metrica adatta a tale stile la sestina, proprio per la presenza dello *retrogradatio cruciata*, e dell'effetto di ritorno dei medesimi rimanti ripetuti in ogni stanza, che generano «dignità e grandezza», oltre che ampliamento fonico; tuttavia la giusta quantità di versi da frapporre tra due rimanti è di nuovo ricavata dal Petrarca, il quale, eccettuata la canzone *Verde panni*, mai superò i «tre, o quattro, o ancora cinque versi» consigliati dal Bembo; per contrasto, rime ravvicinate come quelle di *Chiare, fresche et dolci acque* saranno indice di vaghezza e piacevolezza.

La seconda componente, il numero, «altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o brieve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tale volta e per l'uno conto e per l'altro»[29]; il discrimine conferente piacevolezza o gravitas viene individuata dal Bembo nella «giacitura», ovvero nell'accentazione, indice di una certa asprezza, che

«quando si pone sopra le sillabe, che alle penultime sono precedenti, ella porge alle voci leggerezza, per ciò che, come io dissi, lievi sempre sono le due sillabe a cui ella è dinanzi, onde la voce di necessità ne diviene sdrucciolosa, quando cade nell'ultima sillaba, ella acquista loro peso allo 'ncontro; perciò che giunto che all'accento e il suono, egli quivi si ferma, e come se caduto vi fosse, non se ne rileva altramente»[30].

Il Bembo continua indicando un'idea di *gravitas* impostata sul concetto di «tempo» delle sillabe, oltre che su quello di asprezza indicato in precedenza a proposito della giuntura:

«venendo al tempo che le lettere danno alle voci, è da sapere che tanto maggiore gravità rendono le sillabe, quanto l più lungo tempo hanno in sé per questo conto; il che avviene qualora più vocali o più consonanti entrano in ciascuna sillaba»[31].

Anche per questo aspetto, si cita come massimo esempio il Petrarca con il sonetto *Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi*, lodato per la gravità delle rime caratterizzate dall'occorrenza di un maggior numero di consonanti nella prima sillaba.

La categoria di varietà è quella che porta il Bembo a condannare Dante e Cino da Pistoia, in quanto poeti strettamente confinati esclusivamente entro uno dei due poli di *gravitas* e *vaghezza*, con l'aggravante, nel caso dantesco, di aver sbagliato completamente la scelta del soggetto; la perfezione risiede invece nella varietà tematico-formale modulata dal Petrarca, anche se, come precedentemente notato, questa categoria sembra più una resa all'impossibilità di una rigorosa applicazione della precettistica elaborata, alla variegata esperienza poetica petrarchesca.

[27] Per approfondimenti si rimanda a Cfr. C. T. Penna *Per «agguagliar il suon de l'arme»*, cit., pag. 31
[28] Cfr. P. Bembo Prose della volgar lingua, cit. pag. 154
[29] Ibidem, pag.159
[30] Ibidem, pag.160
[31] Ibidem, pag.166

L'esperienza lirica del Bembo stesso dimostrerà tutti i limiti dell'ambizione delle *Prose*, nate per ergersi a precettistica poetica sulla scorta di regole e principi desunti dall'opera artistica stessa, prodotto sempre legato alla psicologia e al sentimento del singolo, il quale riversa la necessità di scrittura in testi che, soltanto in seguito, esaurita la ragione poetica, disvelano le peculiarità retoriche, linguistiche e stilistiche; merito del Bembo è sicuramente quello di aver risposto all'esigenza di criteri linguistici ed estetici di un'epoca decisa, in nome del principio di *imitatio*, a fondare una nuova e autorevole lirica volgare, giustificando a livello teorico criteri, canoni e modelli al quale l'autore stesso si era sempre attenuto.

Privilegiando la vaghezza e la piacevolezza del Petrarca, seppur ammettendo lievi concessioni in termini di gravità e di *varietas*, e condannando Dante per l'errata scelta del soggetto e per l'eccessiva *gravitas,* intorno alla metà del secolo si crea, come ha correttamente osservato Andrea Afribo, un «poeta antibembiano», in cui «ad un s*uggetto* importante, di calibro quasi filosofico, a cui corrisponde sul piano della forma una *gravitas* esagerata», ed un «poeta bembiano, in cui alla prudente delimitazione del *suggetto*, corrisponde una forma perfetta a dominante *piacevole*»[32].

Alla metà del secolo, inizia ad entrare in crisi il paradigma bembiano delle *Prose*, sia per effetto della rivalutazione della *Poetica* di Aristotele, che, «già nota sin dalla fine del Quattrocento, era rimasta lettera morta, probabilmente perché i tempi non erano ancora maturi per il suo pieno accoglimento nel sistema culturale e letterario rinascimentale»[33]; sia per la divulgazione dei trattati di Ermogene e dello Pseudo-Demetrio, retori più capaci di intercettare le esigenze, sempre più crescenti in teorici e scrittori, di elaborazione di precise dottrine di generi e degli stili; a livello di pratica scrittoria, fu Giovanni Della Casa a incarnare l'emblema del poeta *antibembiano* per eccellenza, divenendo modello assoluto, suscettibile di *imitatio,* dello stile grave; Tasso, come ben noto, gli dedica la sua *Lezione*, tra i primi scritti teorici, in cui il giovane poeta inizia a porsi concretamente il problema della delineazione dello stile in relazione al genere; ma prima di affrontare l'analisi di questo scritto, e giungere così ad una prima parziale «summa» delle innovazioni della produzione lirica tassiana, appuntando l'attenzione sul ritratto muliebre apparso già con la pubblicazione delle *Rime Eteree*, propedeutico ai profili femminili dei poemi epici, si esamineranno ora alcune esperienze liriche di autori ascrivibili all'interno del cosiddetto «*petrarchismo lirico*», in cui sono ravvisabili sperimentalismi tematici, metrici e stilistici, e dalle ampie concessioni allo stile grave, e culminati nell'esperienza del Della Casa, sicuramente ben presenti nell'immaginario tassiano.

1.4 Per una definizione di «gravitas» e di «stile sublime e magnifico»: la «Lezione» sopra il sonetto «Questa vita mortal»

La «*Lezione»* venne tenuta dal Tasso durante una seduta dell'Accademia Ferrarese non prima del 1568, ed è considerata di estrema importanza sia per il riconoscimento di tutte quelle direttrici concorrenti alla creazione del sistema *gravitas*, illustrate attraverso l'analisi del sonetto *Questa vita mortal* di Giovanni Della Casa, ritenuto maestro indiscusso dello «stile grave»; sia per il suo intersecare, a livello compositivo e teorico, la prima fase riflessiva inerente al genere epico

[32] Cfr. A. Afribo, Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento, cit., pp.13-14
[33] Cfr. H. Grosser *La sottigliezza del disputare*, cit., pag. 2

testimoniata dai *Discorsi*, a questa altezza mantenuti nell'ambito del privato, nelle cui pagine si andava delineando la personale definizione di stile *«sublime e magnifico*», di cui la *Lezione* offre un completamento, quasi un breve riepilogo.

Occorre ricordare che il Tasso, essendo impegnato nella pratica scrittoria relativa ad un ampio ventaglio di generi, avvertiva più di altri intellettuali l'urgenza di una riflessione teorica che potesse definire i caratteri di quello stile «eroico», applicabile alla propria idea di epica moderna, per la quale non esisteva alcun codice stilistico spendibile in termini moderni, dal momento che «al livello dello stile, per la prevalenza dell'umile, se non su quello dell'arte, aveva fallito il Trissino; […]per la prevalenza del mediocre, e per l'uso sconveniente dell'umile, era insoddisfacente l'Ariosto; Virgilio e gli altri antichi ponevano problemi di 'traducibilità'»[34]; l'unica possibilità sembrava la proposta, strisciante in realtà durante tutto il petrarchismo ed esplosa poi con evidenza nella lirica casiana, rappresentata dallo «stile grave», considerata unica valida alternativa a quella bembiana-petrarchista, segnata dal perfetto equilibrio tra materia e contenuto, nonché tra i due poli stilistici di «*gravitas*» e «vaghezza»; a riprova di ciò, citiamo almeno il precedente di Benedetto Varchi, autore anch'egli di una *Lezione*[35]*,* tenuta presso l'Accademia degli infiammati, sempre sopra ad un sonetto del Della Casa incentrato sul tema della gelosia, *Cura, che di timor ti nutri e cresci,* la cui interpretazione, come nota Cristina Teresa Penna,

«si presentava come un commento, tutto sbilanciato, nella scelta del tema, nella sintassi complessa e sospesa, e nella ricerca della fonicità aspra, a favore del dettato grave. A parte la natura del sonetto considerato […], la presentazione del Varchi, dopo l'esordio con l'introduzione al tema della Gelosia, colpisce infatti per la sua lettura connotata in senso fortemente antibembiano.»[36]

Il contenuto dell'opera tassiana segue i canoni retorici dell'epoca in cui la bipartizione, secondo canonico ordine, propone una prima sezione di carattere generale, in cui si discute della concordanza tra «stile e materia», con l'elezione della forma sonetto, come migliore nella tradizione, per la sua capacità di accogliere argomenti solenni, confrontando teoria e prassi attraverso l'analisi degli aspetti metrici-stilistici in accordo con la materia magniloquente del sonetto *Questo vita mortal*; mentre la seconda sezione si concentra sull'esposizione del contenuto del sonetto casiano, con riferimento a specifici argomenti desunti dalla tradizione.

Il testo esordisce con un'interessante polemica di carattere culturale inerente alla pratica dell'*imitatio*, in questo caso riferita alla ripresa indiscriminata dei tratti metrico-stilistici della *gravitas* di Monsignore: partendo da riflessioni circa l'origine dell'arte, possibile dalla predisposizione naturale e dallo studio, secondo il Tasso la forma migliore di arte si otterrebbe attraverso «l'analisi critica di concreti modelli»[37], e non attraverso una disordinata imitazione; scrive infatti:

«non solo utile, ma quasi necessario stimo, l'uno e l'altro congiungendo, l'imitazione e l'arte accompagnare; cioè imitar solamente quelle cose che la ragione degne di imitazione esser ci dimostra, e qual sia l'oro, e qual l'argento, e qual il rame de' poeti, co'l parangone dell'arte discernere e distinguere»[38]

Sebbene l'eccellenza per il Tasso si consegua attraverso il confronto e il superamento del modello, per il momento si prescrive l'uso ristretto e ragionato del medesimo quale tramite per avvicinare la perfezione, polemizzando contro la prassi imitatoria indiscriminata, fenomeno tutto cinquecentesco[39]: la scelta del Della Casa, se da un lato permette al Tasso

[34] Ibidem, pag.160
[35] La *Lezione* venne stampata a Mantova nel 1545 con il titolo di *Lettura di M. Benedetto Varchi sopra a un sonetto della Gelosia di Mons. Della Casa*
[36] Cfr. C. T. Penna *Per «agguagliar il suon de l'arme», cit.,* pag.34
[37] Cfr. H. Grosser *La sottigliezza del disputare,* cit., pag.161
[38] T. Tasso, *Lezione recitata nell'Academia ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortal, ec. Di Monsignor Della Casa*, pag. 116; il testo della *Lezione* si citerà sempre da *Le prose diverse di Torquato Tasso nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti* Volume II, Firenze, Le Monnier,1875
[39] Per approfondimenti si rimanda a E. Biagini *Torquato Tasso e la lezione recitata nell'accademia ferrarese sopra al sonetto "Questa vita mortal", ec. Di Monsignor Giovanni Della Casa* in *Torquato Tasso e la cultura estense, Atti del convegno internazionale*, a. c. di G. Venturi, Vol. II, Ferrara, 10-13 dicembre 1995, pp..460-461

di definire la poetica della *gravitas* e di riflettere sull'attuale significato della lirica, dall'altro risulta utile per illustrare l'inefficacia dell'imitazione superficiale dei tratti tipici dello stile grave di Monsignore, tendenza contemporanea per altro già rintracciabile in quella «novella schiera di poeti» che si accontentano di riproporre manieristicamente «la difficultà delle desinenze, il rompimento de' versi, la durezza delle costruzioni, la lunghezza delle clausole, e il trapasso d'uno in un altro quaternario, ed uno in un altro terzetto, ed in somma la severità (per così chiamarla) dello stile»[40], senza cogliere la novità della sua lirica la quale, per «il nerbo, la grandezza e la maestà sua», rappresenta già una valida alternativa al perfetto equilibrio tra *gravitas* e piacevolezza, di ascendenza petrarchesca, consacrato dal Bembo.

Nella prima parte, Tasso elenca e scopre i suoi *auctores* di riferimento, accennando a differenti teorie degli stili e delle forme, circolanti nei testi retorici per tutto il Cinquecento: Ermogene, Demetrio Falereo e Cicerone[41]; pur con differenti criteri e categorie, e con tutta l'ambiguità insita nelle terminologie proposte, tutti avevano individuato nel sistema delle forme quella che il Tasso chiama forma «magnifica»:

«chiara cosa è, che quella forma, che magnifica da Demetrio, grande da Ermogene, e sublime da Cicerone viene detta, è una medesima, e quasi le medesime condizioni da tutti le sono attribuite; nella qual forma senz'alcun dubbio il presente sonetto si vede esser composto […]. É la forma magnifica o sublime quella, che cose eccellenti contiene, de le quali concetti conformi ad esse derivano, e con scelte parole illustri e con numerosa composizione sono spiegate»[42].

Non importava al Tasso stabilire se fosse più efficace la «teoria degli stili» tripartita di Cicerone o quella «quadripartita» di Demetrio Falereo, o se addirittura, come nel caso di Ermogene, si contemplassero sette stili, ma che tutti questi retori, con varia terminologia, «magnifica grande o sublime», avessero individuato, legittimandola, l'esistenza della forma «magnifica e sublime», applicabile alla forma breve del sonetto; ed è proprio a questo punto che diviene obbligatorio polemizzare con il Dante del *De vulgari eloquentia*[43], poiché nella teoria «degli stili e delle forme» ivi esposta, soltanto la canzone era riconosciuta quale forma metrica adatta alla trattazione di argomenti gravi, contrariamente al Tasso per il quale, come si è visto, il sonetto si dimostrava perfettamente abile a svolgere questa funzione, accogliendo tali argomenti, espressi attraverso uno stile magnifico, come *Questa vita mortal* esemplava:

«Ma, con pace di Dante sia detto, se egli è pur lecito che nel sonetto concetti gravi e magnifici abbiano luogo, sarà parimente lecito che le parole siano gravi e magnifiche»[44].

Tasso s'inoltra poi nell'esposizione dell'idea di «concetti» atti ad esprimere la materia poetica, citando Demetrio Falereo, modello soggiacente a molta parte della teoria elaborata dal Tasso; la citazione serve per arrivare, attraverso la definizione di suddetti differenti *«concetti»* volti ad esprimere la medesima materia, a esemplificare la divaricazione vigente tra il dettato scientifico e quello poetico, in aperta polemica con la poesia dantesca e cavalcantiana, a cui vi contrappone l'elogio di quella casiana e petrarchesca, tutti autori trattanti simili argomenti filosofici, ma con differenti «concetti»; in riferimento al Casa, scrive il Tasso:

«Sendo dunque nel sonetto convenevole la magnificenza dello stile, veggasi se in questo sonetto si ritrovano le condicioni, ch'a la forma magnifica sono richieste. E cominciando da' concetti, Demetrio Falereo con queste precise parole ne parla: «É ne' concetti la magnificenza, se di alcuna grande ed illustre battaglia navale o terrestre, o del cielo o della terra, si ragiona;» e quel che segue. E di

[40] Cfr. T. Tasso *Lezione,* cit., pag.117
[41] Per un approfondimento sulle differenti teorie degli stili e delle forme si rimanda a H. Grosser *La sottigliezza del disputare Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992
[42] Cfr. Tasso *Lezione*, cit., pag.118
[43] Nello specifico in Dante, *De vulgari eloquentia* II, III; II, IV
[44] Cfr. T. Tasso, *Lezione,* cit., pag.119

questo, che egli dice, tale si può rendere la ragione, che non sendo i concetti altro che imagine delle cose, che nell'animo nostro ci formiamo e figuriamo; tanto maggiori saranno, quanto maggiori sono le cose delle quali essi sono ritratti»[45]

Dante e Cavalcanti trattarono argomenti filosofici, simili a quello espresso dal sonetto *Questa vita mortal*, commettendo però un grave errore: l'impiego di un lessico specifico, filosofico e scientifico, di certo impoetico, più adatto all'ambito accademico, annullando così la «maestà» del dettato poetico e aumentandone «l'oscurità e l'orrore», dovuta alla difficoltà di comprensione del lettore comune, tradendo così il fine ultimo della poesia, il «diletto».

I differenti concetti impiegati dal Della Casa, pur trattando la medesima materia filosofica, rinunciano alla pretesa didascalica in favore della chiarezza, permettendo altresì al sonetto di conservare un carattere sublime e illustre, attraverso una trattazione poetica della contemplazione del divino e del creato; dunque temi complessi affrontati partendo da *«concetti»* poetici semplici e rivestiti di maestà e magnificenza attraverso l'uso dello «stile magnifico», ottenuto in primo luogo tramite il «frangimento del verso», dato dall'impiego dell'*enjambement*, il quale, da molti considerato un difetto, per Tasso diviene una virtù, se oculatamente utilizzato per generare grandezza, come avviene nei versi incipitari del sonetto; contrariamente, l'abuso commesso dagli imitatori, lo trasformano in difetto, poiché l'uso indiscriminato in ogni luogo del testo non raggiunge alcun effetto illustre; certamente la lettura, come la citazione di Demetrio Falereo dimostra a proposito della scrittura di Tucidide, sarà più impervia eppure più gratificante:

«Ma fra tutte l'altre rotture de' versi, che siano in questo sonetto, maravigliosa grandezza le prime gli accrescono:

Questa vita mortal, che 'n una o 'n due
brevi e notturne ore trapassa, oscura
e fredda.

E mi pare, che ciò che Demetrio disse di Tucidide, lodando la magnificenza del suo stile, qui si verifichi. Disse Demetrio, che i lettori di Tucidide erano simili a coloro che per aspra ed iscoscesa via camminano, che ad ora ad ora intoppano, e sono costretti ad arrestarsi. […] Ma questo rompimento di versi, che 'l Casa usa con molto giudicio, ove la gravità del soggetto il ricerchi, e da molti suoi imitatori usato senza giudicio e senza distinzione in ogni materia»[46].

Come nota Andrea Afribo, colpisce la lucidità con la quale il Tasso sviluppi precocemente una coscienza del «sistema gravitas», distinguendo «tra «periodo lungo» e «rompimento de' versi» – enjambement strettamente detto-» riconducendo entrambi ad «uno stesso modulo compositivo interno alla gravitas» in cui «il primo è grave, il secondo è più che grave: è aspro»[47].

L'enjambement, inoltre, produce un rallentamento del verso, effetto ottenibile anche attraverso un'altra funzione del medesimo sistema, il «concorso di vocali», ovvero l'incontro tra la vocale finale di una parola e quella d'inizio della successiva, il quale realizza maggior *grandezza* e *asprezza*, quando impiegato a fine verso nelle ultime parole, come nell'esempio citato «E 'l giorno e 'l Sol delle tue man *sono opre*»; per il concorso vocalico, vessato da Isocrate, Plutarco e Cicerone, il Tasso avanza un'apologia poggiante sulle caratteristiche fonomorfologiche della lingua toscana:

«Ma fra i latini e fra i greci forse si può dubitare, se si debba o schivare o fuggire il concorso delle vocali: fra noi toscani, non; perché, terminando tutte le parole invocali, necessario è che insieme s'affrontino. Solo si può revocare indubbio, se

[45] Cfr. T. Tasso *Lezione,* cit., pag. 120
[46] Ibidem, pag.126
[47] Cfr. A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, cit., pag.168

sia bene che l'istesse insieme s'affrontino. Ma per quanto osservato nel Petrarca, ove egli cerca la gravità, molte volte suol commettere questo concorso di vocali.»[48],

adducendo in seguito esempi desunti dalla tradizione letteraria illustre, rappresentata ovviamente dal Petrarca, proponendo il medesimo sonetto utilizzato dal Bembo, *Mentre che 'l cor da gli amorosi vermi* e dal Dante del sonetto *Là nella sfera che più larga gira* e del canto I del *Paradiso*; questa questione formale di ritmo e di suono era di grande interesse per l'autore e se ne ritrova traccia anche nel terzo dei *Discorsi*, dedicato all'elocuzione, in cui il Tasso, riguardo allo stile magnifico, scrive:

«La composizione, che è la terza parte dello stile, avrà del magnifico se saranno lunghi i periodi e lunghi i membri de' quali il periodo è composto. […] S' accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore da accenti, o per pienezza di consonanti».[49]

L'analisi si conclude con la disanima delle convenienti «molte vaghe e belle metafore» accordate a materia e stile, lodando la scelta di parole organizzate in calibrate corrispondenze, simmetrie e antitesi, rifuggenti il vizio di forma dato dal loro abuso imputato al Bembo, «il quale ogni sua, benché gravissima, composizione va spargendo senza misura alcuna di questi contrapposti[50]»; in analisi viene posto l'uso conveniente e moderato[51] della figura dell'antitesi, nel primo terzetto del sonetto *Questa vita mortal*:

Anzi il *dolce* aer puro, e questa luce
chiara, che 'l mondo ha gli occhi nostri scopre,
traesti tu da abissi *oscuri* e *misti*

Le due antitesi *puro / chiara* e *oscuri e misti* sono stemprate dall'inserimento dell'epiteto *dolce*, il quale è privo di corrispondenze e spezza la banalità dei contrasti; l'errore del Bembo non risiede nella qualità delle antitesi, peraltro lodate nei *Discorsi del poema eroico*, bensì nell'abuso della forma sulla materia, nello scambiare «lo strumento per il fine», o meglio, nel «fare di uno strumento il fine»[52].

La lezione della *gravitas* dellacasiana, così come quella del petrarchismo cinquecentesco rappresentato dal Bembo e dal padre Bernardo, dal Rota e dal Tansillo, modelli imprescindibili per il Tasso, coniugata ai grandi *auctores* classici greci e latini, porterà all'esperienza lirica delle *Rime*, dalla quale il petrarchismo stesso uscirà profondamente trasformato, poiché il *fabbricator notturno / di speranze e di sogni* creerà un universo lirico dai confini tematico-stilistici problematici rispetto ai più disparati generi approcciati dal Tasso, dalla favola pastorale, alla tragedia fino all'epica, considerati di grande dignità letteraria dall'autore stesso e sorretti, seppur non sempre linearmente, dalla teoria formulata aderendo alla trattatistica di ascendenza aristotelica.

La lezione del Casa fu sicuramente illuminante per il Tasso, tanto che, quando ormai la lirica stessa subisce una mutazione di ricerca verso il vero, allontanandosi dalla traduzione musicale evocativa e indefinita delle emozioni, secondo un ritmo ora armonioso ora dissonante, lo stile *grave* stenta a ritrarsi definitivamente; la prova più illuminante è forse fornita dal

[48] Cfr. T. Tasso, *Lezione*, cit., pag. 128
[49] T. Tasso *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, pag. 45; i *Discorsi* si citeranno sempre da T. Tasso *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* a cura di Luigi Poma, Bari Gius. Laterza e Figli Tipografi-Editori-Librai, 1964
[50] Cfr. T. Tasso, *Lezione*, cit., pag.130
[51] Di nuovo i modelli ispiratori del principio di moderazione dei contrapposti sono Demetrio e Cicerone.
[52] Cfr. A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, cit., pag. 158

dialogo *La Cavalletta overo de la poesia toscana*[53] dove, sotto la maschera del Forestiero Napolitano, il Tasso di nuovo propone il sonetto *Questa vita mortal* per sostenere la superiorità della lirica del Della Casa, paradigmatica dello stile «grave e magnifico», paragonato al sonetto *Locar sovra gli abissi* del Coppetta; la linea grave e spezzata del verso, seppur più evidente nella prima stagione lirica tassesca, raggiunge l'apice nell'ambito eroico della *Gerusalemme liberata*, dove troviamo un verso addirittura «disarticolato»: valgano come riprova di ciò, le parole stesse scritte dal Tasso stesso in *Lettere poetiche* XXVII:

«Non so se Vostra Signoria abbia notato un'imperttezione del mio stile. L'imperfettione è questa: che io troppo spesso uso il parlar disgiunto, cioè quello che si lega più tosto per l'unione e dependenza de' sensi, che per copula o altra congiunzione di parole. L'imperfettione v'è senza dubbio; pur ha molte volte sembianza di virtù, ed è talora virtù apportatrice di grandezza: ma l'errore consiste nella frequenza. Questo difetto ho io appreso dalla continua lettion di Virgilio, nel quale (parlo dell'Eneide) e più ch'in alcun altro; onde fu chiamato da Caligula arena senza calce. Pur se bene con l'autorità si può scusare e difendere, sarebbe meglio rimediarvi talora, io mi ci son provato e mi ci riproverò: Vostra Signoria mi favorisca ad averci anch'ella un poco d'avvertimento.»[54]

1.5 La consacrazione del modello delle «Prose» e del «Petrarchismo»

Il risultato del successo del paradigma magnificato dalle *Prose*, basato sull'imitazione del fiorentino letterario, identificato con lo stile musicale e ritmato del *Canzoniere* del Petrarca per la lirica, e con la stile magniloquente ed elegante del Boccaccio per la prosa, trasformò la letteratura italiana volgare in *classico*, di pari dignità rispetto alle altre tradizioni, in cui l'*imitatio* si legava ora ai due grandi modelli, promossi a classici; da qui si originò una lirica che, sebbene tradizionalmente svalutata dalla critica come fenomeno privo di originalità e fortemente ripetitivo, in realtà si manifestò in una pluralità di esperienze, dagli esiti variegati a seconda della prospettiva geografica e socioculturale dalla quale la si osserva, da intendersi infine come strumento pedagogico rivolto all'educazione del soggetto; il cosiddetto «*petrarchismo*», intercettando l'esigenza di classicismo e di *decorum* formale, divenne la linea dominante della poesia Cinquecentesca.

Il «monolinguismo petrarchesco», segnato tanto da *ordine* e *musicalità* quanto da un *lessico scelto* e rarefatto, in cui le parole rifulgono di armonia nella trama di corrispondenze, simmetrie e analogie entro la quale si dispongono, fedele specchio di quella misura ideale sottesa alla visione del mondo tipicamente rinascimentale, diveniva facilmente *codificabile* e quindi *imitabile*; a differenza del «plurilinguismo dantesco» il quale, disponibile nell'accogliere tratti linguistici bassi e concreti nella sua *molteplicità stilistica e ligustica*, si dimostrò *poco incline alla codifica*, e fu così *rifiutato* dall'aristocratico Cinquecento[55]; l'unico pericolo insito nell'arbitrarietà della proposta bembiana, tutta giocata in ambito letterario ed elitario, era la sua sottrazione alla concretezza della realtà, in nome di una *proposta linguistica unitaria*, capace di esprimere una letteratura ormai da ritenersi classica, intesa come veicolo di valori universali, basata sul principio dell'i*mitatio*, i cui grandi modelli erano Petrarca e Boccaccio; anche se, riguardo all'imitazione, ci si poneva sempre il medesimo problema:

---

[53] Terminato nel febbraio del 1585 fu stampato nel 1587 da Licino nella quinta e sesta parte di *Rime e prose;* il dialogo coinvolge il Forestiero Napolitano e la poetessa ferrarese Orsola Bertolai e il marito Ercole Cavaletti

[54] T. Tasso, *Lettere Poetiche*, XXVII, 17-18; le *Lettere poetiche* si citeranno sempre da T. Tasso, *Lettere poetiche a cura di Carla Molinari*, Ugo Guanda Editore, 1995

[55] Dietro al rifiuto del modello dantesco, si nasconde la difficoltà dell'imitazione di una struttura linguistica e ideologica complessa e straordinaria quale fu l'esperienza della *Commedia*.

«se educare l'io lirico nel riflesso di un paradigma unitario e autorevole o invece costruirlo più liberamente sperimentando la propria voce nell'intarsio sottile di frammenti eterogenei, tra memorie classiche e tradizione volgare, «tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco»[56].

A livello *metrico*, la lirica petrarchista sperimentò il massimo grado di virtuosismo specialmente nella forma metrica del *sonetto*, forma illustre della tradizione lirica volgare italiana, caratterizzata da un numero fisso e limitato di strofe e versi nell'impianto metrico, nonché dalla ricorrenza dello schema rimico, oltre che da uno spazio circoscritto entro cui disporre materia e immagini, codificate secondo il modello prescelto; non furono estranee riprese di metri altrettanto tradizionali, quali la *canzone* o la *sestina*, anche se l'utilizzo di forme metriche, quali ad esempio l'ode o la pastorale, si resero più frequenti in quegli autori, come Bernardo Tasso, che accanto al modello petrarchesco accolsero i modelli della tradizione classica.

Se le *Prose* accolsero certamente l'esperienza petrarchesca sotto il profilo paradigmatico e retorico, non andrà trascutato un'altra lente con cui è possibile leggere le ragioni del successo del *Canzoniere*, ben visibili nelle *tematiche* toccate nelle varie raccolte cinquecentesche: Petrarca venne ben presto ritenuto meritevole di essere imitato anche sotto il profilo biografico, nell'ambito di quella pratica interpretativa del testo lirico come documento di vita e perciò sfruttabile, in direzione psicologica, nella modernità; in altri termini, si può affermare che in lui era certamente individuato

«l'esponente di una tradizione cristiana che, oltre ogni compromesso platonico, assicurava il più certo sfocio alle esigenze spirituali del secolo, garantendo ad un tempo pienamente il senso d'arte dell'umanesimo. Tale aspetto che potremmo chiamare dell'*imitatio vitae*, al lato a quello dell'*imitatio stili*, appare generalmente trascurato o ignorato, mentre esso un'importanza grandissima nella storia del petrarchismo»[57].

I commenti critici e le lezioni accademiche, più incentrate sul rapporto con il testo lirico rispetto alla trattatistica, iniziarono a ragionare entro i termini dell'esperienza esistenziale del poeta, codificando ben presto un *repertorio retorico* afferente alla variegata casistica ricorrente nell'ambito della *psicologia dell'amore*, esaminata nel *Canzoniere* al pari di una pseudo scienza; questo fattore condizionò la fisionomia dei canzonieri cinquecenteschi, disposti all'imitazione assoluta, sia in termini linguistici, retorici e stilistici, sia in termini psicologici, specie attraverso la riproposizione tematica del «discidium» tra *passione* totalizzante e terrena, e aspirazione, intesa in accezione cristiana, alla *redenzione spirituale*, possibile soltanto attraverso l'impervio cammino di pentimento ed espiazione del «vano error»; e il *Canzoniere* davvero fu ritenuto testimonianza di vita, di amore e pentimento, a cui idealmente bisognava ispirarsi da qualsivoglia punto di vista.

Il Petrarca, nell'ambito della stabilizzazione del «canone breve» delle bellezze femminili, rivestì di nuovo, come nota Giovanni Pozzi, il ruolo «di regista di eleganze letterarie»[58], la cui imitazione divenne obbligatoria nell'ambito della poesia petrarchista cinquecentista, ma anche nel genere epico che ad essa si appoggiava, in mancanza di specifici modelli interni al genere stesso, per delineare le sue ammalianti dame; esistevano certamente cataloghi non cristallizzati e consolidati nella tradizione classica, mentre un «catalogo lungo», delle beltà muliebri si era invece stereotipato nella tradizione medioevale; rispetto ai canoni medioevali, in cui l'enumerazione delle parti del corpo era svolta *in toto*, dalla testa ai piedi, Petrarca selezionò parti del viso, alcuni trasformati in simboli della donna amata, come i «capelli» e gli

[56] *Lirici europei del Cinquecento Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Mondi, Milano, Bur Rizzoli Classici, edito da Mondadori Libri s. p. a, 2019, pag. 19
[57] Cfr. L. Baldacci*, Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, cit., pp. 50-51
[58] G. Pozzi *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento e la pittura di Giorgione* in *Lettere Italiane*, gennaio-marzo, 1979, Anno XXXI, N.1, pag. 7

«occhi» o il «fianco», oppure accolse le «guance» e la «bocca», stringendo poi l'obiettivo su di una parte selezionata del mezzo busto, quali «mani», «collo» o «seno», accordando, nella descrizione fisica muliebre, la preferenza all'impiego di metafore in luogo del nome concreto; mantenne la metafora dello «splendore», ma ridusse i «cromatismi», principalmente adottando «oro e bianco», per i quali conservò una vasta gamma di comparanti, e il «rosso», associato soltanto alla «rosa»; infine, razionalizzò il loro impiego secondo motivazioni e simmetrie precise.[59]

Essendo la presente trattazione dedicata all'analisi dei profili femminili nel *Rinaldo* e nella *Liberata*, sicuramente debitori nei confronti del petrarchismo, così come lo specifico lessico lirico amoroso di cui sono portatrici, nell'ambito del contesto epico, si sceglie di analizzare in questa sede l'esempio più vistoso del petrarchismo delle *Rime* bembiane, il sonetto *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,* ricavato da una giustapposizione di tessere lessicali e immagini autorizzate dal Petrarca, in cui trova conferma quanto affermato finora a proposito del ritratto femminile, in questo caso di Lucrezia Borgia, di cui l'ipotesto più prossimo sembra essere il sonetto 213 *Grazie ch'a pochi il ciel largo destina;* si osservi il confronto:

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
ch'a l'aura su la *neve* ondeggi e vole,
occhi soavi e più chiari che 'l sole,
da far giorno seren la notte oscura,
riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
rubini e perle, ond'escono parole
sì dolci, ch' altro ben l'alma non vòle,
man d'avorio, che i cor distringe e fura,
cantar, che sembra d'armonia divina,
senno maturo a la più verde etade,
leggiadria non veduta unqua fra noi,
giunta a somma beltà somma onestade,
fur l'esca del mio foco, e sono in voi
grazie, ch'a poche il ciel largo destina.

Grazie ch'a pochi il ciel largo destina:
rara verità, non già d'umana gente,
sotto biondi capei canuta mente
e 'n umil donna alta beltà divina;
leggiadria singulare e pellegrina,
e 'l cantar che ne l'anima si sente,
l'andar celeste e 'l vago spirto ardente
ch'ogni dur rompe ed ogni altezza inchina;
e que' belli occhi che i cor fanno smalti
possenti a rischiarar abisso e notti,
e torre l'alme a' corpi e darle altrui
col dir pien d'intelletti dolci ed alti,
coi sospiri soavemente rotti:
Da questi magi trasformato fui.

I due testi a contatto dimostrano, meglio di qualsiasi analisi, le riprese e le variazioni introdotte dal Bembo; il modello petrarchesco serve per consegnare un catalogo enumerativo delle qualità fisiche e spirituali attribuite di norma alle bellezze femminili nel Cinquecento, accogliendo il «canone breve» del Petrarca, sintetizzando una tradizione lirica che affonda le sue radici nella lirica provenzale e nella tradizione volgare duecentista- stilnovista, la quale aveva conosciuto la sua canonizzazione nella tipologia femminile incarnata dalla *Laura petrarchesca*; descrizioni simili, di ascendenza lirica, saranno dominanti non solo nelle varie raccolte di Rime, ma anche nelle tipologie femminili protagoniste indiscusse degli amori nel genere epico-cavalleresco, debitore quanto la lirica nei confronti del Petrarca, in termini di codificazione della psicologia e della sintomatologia fisica, provocata dall'insorgere della «guerra d'amore», pervasiva nel *Canzoniere* e rilanciata dalla lirica petrarchista cinquecentesca.

[59] Per approfondimenti, si rimanda a Cfr. G. Pozzi *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento*, cit., pp.6-7

Il ritratto femminile offerto dal Bembo riprende elementi costanti nella lirica volgare, come l'enumerazione del catalogo delle bellezze secondo il canone petrarchesco, che dai particolari del viso, quali i *capelli biondi*, gli *occhi soavi e chiari*, e *il pallido incarnato*, testimoni dell'assoluta rarità della bellezza e leggiadria della donna, di ascendenza divina; la *luminosità* degli attributi fisici, ponendo al centro della lirica la metafora *occhi-sole*, traboccante di splendore, sublima la purezza spirituale della donna, rifulgente di umiltà e onestà, secondo il topos lirico di ascendenza dantesca e stilnovista, rispetto alle metafore della *neve* e dell'*avorio*, ad indicare il candore dell'incarnato, e delle *perle* e dei *rubini* designanti denti e labbra[60]; i riferimenti intratestuali con il testo petrarchesco, non conferiscono però al sonetto bembiano un carattere di riuscita amalgama di tessere lessicali, immagini e metafore, per lo più riconducibili all'universo del Petrarca: ad esempio, i biondi capelli sono protagonisti di *RVF*, 90 «*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi»,* così come gli occhi soavi si ritrovano, ad esempio, in *RVF*, 37, 34 «quei begli *occhi soavi*» e 73, 63 «che nel mio cor gli *occhi soavi* fanno»; il loro essere «*più chiari del sole*» è attributo di Laura in *RVF* 352, 2 «Volgesi quelli occhi, *più chiari che 'l sole*», mentre in *RVF* 215, 13, ritroviamo la loro capacità di «[…] *far chiara la notte, oscuro il giorno*»; il sorriso rasserenante, lenitivo delle pene aspre e dure del poeta, si ritrova in *RVF* 17, 5-6 «Vero è che il *dolce mansüeto / riso pur acqueta* gli ardenti miei desideri» e 71, 44 «*trarrebbe a fin questa aspra pena e dura»;* presenti anche le già citate metafore di «*rubini e perle*» e «*avorio e neve»* in *RVF*, 263, 10 «[…] *perle e robini e oro*», e *RVF* 181, 11 «era a la man ch'*avorio* e *neve* avanza»; anche la mano che «*distringe e fura*» ha corrispettivi intertestuali nei *RVF* 199, 1 «O bella man che mi *destringi il core*»; 23, 72 «Questa che col mirar gli animi *fura*» e 135, 25 « (*furando 'l cor* che fu già cosa dura)»; petrarchesco anche il motivo della «somma bellezza» giunta a «somma onestà»: esempi sono in *RVF* 261, 6 «*come è giunta onestà con leggiadria*» e 351, 6 «*con somma cortesia somma onestate*»; per quanto riguarda *l'usus scribendi*, si riprende l'uso petrarchesco, in sede di rima, di *vole* per *voli* e di *vòle* per *vuole*, così come profondamente petrarchesca è l'immagine dell*'esca*; da rilevare il motivo del «*senex*» in una fanciulla, in quanto, insieme ai biondi capelli sono i primi caratteri della descrizione di Armida nella *Gerusalemme liberata,* IV 24 1-3, quando Idraote, lodando la beltà e la perspicacia della nipote così si esprime:

> Dice: «O diletta mia, che sotto *biondi*
> *capelli e fra sì tenere sembianze*
> *canuto senno* e cor virile ascondi
> […]

L'analisi dei ritratti muliebri di *Rinaldo* e delle *Liberata* dimostreranno quanto largamente ricorrenti siano le metafore tipiche della tradizione lirica volgare e petrarchesca, dai referenti precisi, ad indicare le singole parti del corpo, così come l'insistenza sullo splendore della beltà della donna, espresso specialmente attraverso la metafora della «donna-sole»: a partire dalle «chiome dorate sparse al vento», fino all'«avorio» e alla «neve» dell'incarnato, ovvero il candore, scaldato dal cromatismo dato dalle «rose e dai gigli», dominante ad esempio nella prorompente e solare bellezza di Armida e parzialmente presente nella nobile e casta beltà di Clarice; fino al pallore soffuso di una tonalità data dalle «viole miste ai gigli», di cui il Tasso si servirà nelle immagini di languida morte con cui dipinge la ritrovata femminilità di Clorinda; impiegate anche le canoniche metafore dei «rubini» e delle «rosa», ad indicare la bocca, secondo un canone che dal Petrarca resta in ampio usa per tutta la lirica cinquecentista e oltre; mentre, per quanto riguarda la statica enumerazione delle bellezze muliebri, il Tasso rompe con la tradizione, sia della presentazione del ritratto muliebre tipica dei *Canzonieri*

[60] Per approfondimenti, si rimanda a Cfr. G. Pozzi *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento*, cit., pag.12

cinquecenteschi, sia con quella del romanzo epico- cavalleresco, rappresentata soprattutto dal ritratto di Alcina nell'*Orlando furioso,* superata dall'apparizione di Armida al campo crociato nella *Gerusalemme liberata.*

1.6 Le «Rime eteree»: esperienza petrarchista del Tasso tra «lirica» ed «epica»

Il sonetto bembiano offre l'occasione per addentraci nell'esperienza lirica giovanile del Tasso, culminata nella pubblicazione di una «silloge scelta», pubblicata nel 1567 nell'antologia *Rime de gli Academici Eterei*, tra i quali, come si analizzerà, figura il sonetto *Non più cresp'oro et ambra tersa e pura*, con il quale il Tasso polemizza con il sonetto del Bembo; il Tasso stampò in quell'occasione 42 testi, di cui quattro scelti dalla precedente pubblicazione, avvenuta due anni prima, nel *Libro primo de le rime di diversi nobili poeti toscani*, curato da Dionigi Atanagi, e due tratti dall'introduzione al dialogo *L'innamorato* di Brunoro Zampeschi, apparso nello stesso anno[61], fatto che suggerisce la volontà di una precisa scelta non solo tematica, ma anche stilistico – espressiva.

Come ha notato il Solerti, il nucleo delle *eteree* si incentra sull'amore autobiografico, non immune al filtro del *labor limae,* proseguito negli anni e alla trasfigurazione poetica del dato reale stesso, nutrito dal poeta per Lucrezia Bendidio, dama al servizio di Leonora d'Este, conosciuta negli anni 1561-1562; sul piano tematico, per questa raccolta non è possibile parlare di *canzoniere* in senso tradizionale, di ascendenza petrarchesca, seppur sia presente una seriazione e, come nota Franco Tomasi, i testi scelti siano «raccolti in piccole sezioni tematiche omogenee», spesso «in stretto dialogo tra di loro, e capaci di sopravvivere anche nelle raccolte successive»[62].

Seppur costituisca l'apprendistato lirico giovanile, la raccolta mostra un consapevole utilizzo dei modelli classici, fra i quali spiccano Ovidio, Catullo e gli elegiaci; oltre alla personale interpretazione della lezione petrarchesca, mediata dal magistero del padre Bernardo Tasso, e appresa nell'alveo della tradizione veneta, i cui nomi rappresentativi erano Domenico Venier, Trifone Gabriele e Gerolamo Molino[63], senza tralasciare le suggestioni provenienti dalla *gravitas* dellacasiana e le influenze del petrarchismo meridionale, già innervate di tensioni e ritmi franti, quale si riscontra nella lirica del Rota o del Tansillo, modelli molto presenti al Tasso; perciò, la raccolta tende oggi ad essere considerata dalla critica come un ponte, riferito all'ambito veneto, tra il post bembismo e il manierismo.

Gli scritti teorici, dalla ferrarese *Lezione* ai successivi *Discorsi*, mostrano un Tasso orientato al superamento del petrarchismo, specie quello bembiano, in direzione della *gravitas* casiana, oltre che della materia lirica in direzione eroica; eppure, i numerosi parallelismi possibili tra «temi» e «concetti» della lirica giovanile, pervasi da «schemi» «immagini» e «lessico» tipici della lirica petrarchista, nonché l'intertestualità marcata tra «lirica» ed «epica», permette di isolare da principio la difficoltà del Tasso ad abbandonare quell'inclinazione naturale, sorta di attrazione ineludibile, nutrita nei confronti del genere lirico; il tentativo di superamento del petrarchismo, inalienabile all'interno della produzione «eterea», passa attraverso il campo dell'«*elocutio*» e dell'«*inventio*»: nel primo caso, si nota quella che Tomasi ha definito «una tensione verso una gravitas, moderata e lontana da eccessi, per la quale corre l'obbligo di fare il nome di Della Casa»[64]; in effetti, la critica ha sempre sostenuto come la prima silloge mostri una forte impronta dellacasiana, stemprata però già

[61] Per maggiori approfondimenti si veda: T. Tasso *Rime eteree* a cura di Rossano Pestarino, Ugo Guanda Editore, 2013, pp. XIV-XVII
[62] F. Tomasi *Lettura di «Arsi gran tempo e del mio foco indegno» di Torquato Tasso,* in *Italique*, XV, 2012, pag.51
[63] Si noti come la produzione eterea incroci da vicino la stagione dei primi esperimenti epici, ovvero il frammento del *Gierusalemme* e la stesura e la pubblicazione del poema epico-cavalleresco *Rinaldo*
[64]Cfr. F. Tomasi *Lettura di «Arsi gran tempo*, cit., pag. 51

a partire dalla successiva «redazione chigiana», allestita tra il 1583 e il 1585; attualmente si è più propensi a ritenere che, se da un lato sia un fatto inconfutabile che il Tasso impieghi, nelle eteree, le figure dello *stile grave* appena esposto nella *Lezione*, quali l'enjambement o il chiasmo, sia altrettanto vero che, come nota Rossano Pestarino,

«la pronuncia della lirica tassiana, nella maggior parte delle eteree, è per l'appunto una pronuncia che sembra orientata non tanto alla «continuità melodica»,[…]quanto piuttosto in virtù degli artifici retorici che esse esibisce, ha una scansione rilevata, tesa, articolata e tendente a esporre le proprie articolazioni: per esempio, e appunto, attraverso l'esibizione delle inarcature, che di questo progetto sono uno strumento principale, insieme però […] alla già citata ricercatezza ritmica, spesso esibiti in termine di preziose sonorità e corrispondenze, con rime in assonanza o consonanza lungo l'arco del sonetto e anche spesso riecheggiate all'interno dei versi. […] l'obiettivo è una poesia che si regga, almeno come tendenza generale, su campiture ampie spaziate, che mira dilatare il proprio enunciato al di là della misura del singolo verso e che rende evidente questa tensione, come sembra confermare anche l'uso frequente e raffinato del chiasmo, spesso combinato proprio all'enjambement e gestito con ampiezza, fino ad abbracciare talvolta un'intera strofa.»[65].

Nel secondo caso, si ravvisa l'ampliamento della materia lirica, in quel «desiderio di allargare il patrimonio dei temi frequentabili dalla poesia amorosa, in nome del quale si sondano territori tematici liminari, prossimi ai confini, quando non proprio estranei al codice dei Rerum vulgarium fragmenta»[66], la cui impronta rimane molto forte, basti pensare alla ripresa del «dittico dello specchio», oppure alla chiusura della vicenda amorosa *Padre del ciel, hor ch'atra nube il calle,* ispirata da *Padre del ciel, dopo i perduti giorni,* accolto però nella mediazione non scontata del Trissino *Rime,* 225 *Padre del ciel, poi ch'io m'aveggo et piango*»; alcuni spunti innovativi nascono nell'alveo della tradizione petrarchesca, come il tema dell'invecchiamento della donna, stravolto però dal trattamento tassiano, che lo trasforma in vituperio nei confronti dell'amata ormai rifiutata, come avviene nel dittico *Arsi gran tempo, e del mio foco indegno* e *Non più cresp'oro et ambra tersa e pura*.

Le rime dedicate a Lucrezia, fin dalla pubblicazione della silloge, sono inoltre portatrici di un erotismo inusitato per la lirica petrarchista e presentano alcuni tratti innovativi rispetto ai coevi canzonieri nella descrizione femminile, in cui la bellezza viene scomposta in frammenti; inoltre, la *descriptio muliebris*, nonché dei *mirabilia* e del contesto cortigiano, offrono assonanze tangibili con i profili delle eroine dei poemi oggetto di analisi nei capitoli successivi; si cercherà, dunque, di evidenziare i reciproci interscambi, dal momento che il bagaglio retorico -stilistico proveniente dalla lirica amorosa, svolge un ruolo di mediazione innegabile nel registro lirico, di ascendenza petrarchesca, di cui sono portatici le eroine dei poemi.

La raccolta eterea si apre con il sonetto *Haven gli atti leggiadri e 'l vago aspetto* in cui troviamo l'Io lirico risvegliato dal torpore dei sensi e restituito all'amore dalla «bellezza» e dal «canto» dell'amata, concetto rafforzato nel sonetto successivo *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente*; come nota Cristina Teresa Penna, la precisazione dell'Esposizione, aggiunta al primo testo etereo dal Tasso in occasione dell'edizione Osanna, ossia «*dimostra come l'amore acceso in lui da l'aspetto de la sua donna fusse cresciuto dal suo canto*», chiarisce come l'«innamoramento sia avvenuto in due tempi», e sancisca «la superiorità di Lucrezia rispetto alle precedenti figure femminili della tradizione lirica amorosa; per la sua bellezza, che è maggiore perché capace di soggiogare il poeta armato di sdegno […] e per il modo con cui impone la sua vittoria»[67], con il canto, sancendo così il carattere spirituale e non terreno della passione amorosa; vista e udito, inoltre, sono i sensi tradizionalmente deputati e concomitanti nella nascita della passione amorosa, protagonisti assoluti in ambito lirico e trattatistico. Il sonetto proemiale, come nota Rossano Pestarino[68], sembra accordare maggiore nobiltà al senso dell'udito,

[65]Cfr. Tasso *Rime eteree* a cura di Rossano Pestarino, cit., pp. LXXXIX-XC
[66]Cfr. F. Tomasi *Lettura di «Arsi gran tempo* cit., pag. 51
[67] Cfr. C.T. Penna *Per «agguagliar il suon de l'arme»* cit., pag.287
[68] Cfr. T. Tasso *Rime eteree* a cura di Rossano Pestarino, cit., pag.5

stimolato dal canto di madonna, mutando l'*ordo naturalis* del procedere dell'innamoramento dalla vista all'udito, tesi rilanciata nel sonetto *en pendant* successivo; l'andamento dell'innamoramento, secondo la scansione vista udito, viene ripreso anche in ambito epico, ad esempio in *Rinaldo* IX 14, 5-8, in cui Floriana inizia ad innamorarsi alla vista del viso del paladino: «Al sùbito apparir del vago aspetto / parve che se l'aprisse il paradiso /e vide entro lo spazio d'un sol volto / quanto in mill'altri è di beltà raccolto», per poi nutrire il proprio amore, ascoltando le sue parole al banchetto dato dalla regina in suo onore in IX, 31, 3-4 «e non men per l'orrecchie il lungo amore / bee che per gli occhi, e 'l manda al cor profondo*»;* stessa sorte subiscono i crociati alla vista di Armida nella *Liberata* nel canto IV, dapprima conquistati dalla bellezza della donna, in seguito rapiti dall'eloquenza della sirena.

Il sonetto proemiale, al v.1 presenta attributi generici canonici nei ritratti muliebri, «gli atti leggiadri e 'l vago aspetto», mentre il v.7 presenta un'interessante intertestualità con *Rinaldo* V, 33, 7-8 dove un disperato Florindo dice «ma mi sforzava il micidial tiranno / gir volontario a procacciarmi danno», in cui «sforzar», come nel contesto etereo, è verbo da riferirsi ad Amore, responsabile delle sventure del pastore innamorato infelice della bella Olinda; anche le immagini riconducibili all'incendio amoroso, quali l' «esca», il «foco», le «fiamme» e l'«incendio» stesso, interferiscono sovente con il genere eroico, ricorrendo nelle sintomatologie amorose.

Il secondo sonetto *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente* riprende e conclude il dittico incipitario dell'innamoramento del poeta, costretto a coprire i propri occhi per non restare abbagliato dallo splendore della donna, le cui bellezze vengono enumerate, secondo il «canone breve» petrarchesco, nelle prime quartine; ma così facendo, non si protegge da «l'altro periglio», cioè dal canto, restando altrettanto colpito da Amore, motivo svolto dalle due terzine; interessante, come già notato, la ripresa dell'incipit del sonetto del Bembo, 5, 1 e del Della Casa, *Rime*, 11, 5 «Et tu, *crespo oro fin*»; i «capelli biondi», il cui splendore e colore sono richiamati dalla metafora dell'«oro», canonizzata dall'archetipo petrarchesco in *RVF*, 292, 5 «le *crespe chiome d'òr puro lucente*»; e il loro movimento al vento, canonizzato da *RVF* 158, 9 « *…le chiome a l'aura sparse*»[69], sono tratti fisici presenti in tutti i ritratti muliebri tassiani, da Lucrezia nelle «eteree» fino alle eroine del *Rinaldo* e della *Liberata*: Clarice viene dipinta con «il *crin parte ondeggiar al vento* /parte in *belli aurei nodi avolto e stretto*»[70], così come Floriana presenta «l'auree chiome in vago ordine comparte»[71]; i biondi capelli sono *senhal* della presenza di Clorinda sul campo di battaglia, valga su tutti l'esempio di *Liberata,* III, 21, 7 «e le *chiome dorate al vento sparse* / giovane donna in mezzo 'l campo apparse»; così come Armida adopera i biondi capelli come arma seduttiva in *Liberata* IV, 29, 3 «*d'auro ha la chioma…*» e in 30, 1-2 «*Fa nove crespe l'aura al crin disciolto* / che natura per sé rincrespa in onde».

Dai «capelli» ai v.1-2, si passa alla descrizione degli «occhi» e dello «sguardo» ai vv.2-4, espresso secondo la canonica metafora dello «sguardo-raggio», capace di rivitalizzare le stagioni col proprio ardore; ai vv.5-6 abbiamo la descrizione del «petto» di madonna, il cui incarnato pallido viene espresso secondo l'attributo «bianco» in luogo delle canoniche metafore petrarchesche quali «neve» o «avorio»; infine, ai vv.9-10, spicca la metafora petrarchesca della «rosa» ad indicare il rosso della bocca, oltre alle lodi dell'eloquenza di Lucrezia, il cui parlare viene definito «cortese e saggio»; le terzine rilanciano così il tema dell'innamoramento attraverso l'udito, pericolo sottovalutato dal poeta, principalmente abbagliato dalla bellezza della donna; il ritratto di Lucrezia condivide maggiormente la fisicità e la spiccata sensualità di Armida[72] nella *Liberata:*

---

[69] Anche in Petrarca *Triumphus cupidinis* III, 136 «le chiome accolte in oro e sparse al vento»
[70] *Rinaldo* I, 54, 3-4
[71] *Rinaldo* IX, 75, 3
[72] Da notare come Armida sia l'unica figura femminile della *Liberata* ad avere una descrizione completa, mentre le altre eroine condividono alcuni tratti con la Bendidio poiché tutte queste donne vivono in una dimensione lirica, il cui archetipo è sempre la Laura petrarchesca, la quale, seppur non

30

Fa nove crespe l'aura al crin disciolto,
che natura per sé rincrespa in onde;
stassi la vago sguardo in sé raccolto,
e i tesori d'amore e i suoi nasconde.
Dolce color di rose in quel bel volto
fra l'avorio si sparge e si confonde,
ma ne la bocca, onde esce aura amorosa,
sola rosseggia e semplice la rosa.

31

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d'amor si nutre e desta.
[…]

G. L. IV 30-31, 1-2

Nel libro I delle *Rime d'amore*, dedicato alla Bendidio, il Tasso opera un'ulteriore infrazione ai canzonieri tradizionali nell'ambito della descrizione dell'amata, scomponendo la fisicità della donna, come nei sonetti 17,18,19 scritti rispettivamente in lode della *bocca*, della *gola* e del *petto* dell'amata; come nota Cabani,

«la frammentazione del ritratto, inedita nella tradizione (ma poi molto imitata dai seguaci del Tasso) rivela la presenza di un occhio indagatore che si fissa di volta in volta (in una serie di testi) su un particolare […]. Il particolare anatomico lodato è solo lo spunto per una riflessione sugli effetti che esso suscita in chi lo ammira. La bellezza dell'oggetto d'amore è topica, ma le fantasie che scatena rivelano un neo desiderante dotato di forte individualità»[73].

I due sonetti proemiali sono rovesciati nel dittico di sonetti 30-31, *Arsi gran tempo e del mio foco indegno* e *Non più cresp'oro et ambra tersa e pura;* rispetto ai tradizionali motivi del «pentimento» e della «redenzione», intesa come una maggiore tensione spirituale rispetto al «giovanil errore» consolidato dalla tradizione petrarchesca, il Tasso sembra contrapporre in *Arsi gran tempo*, come nota Tomasi, «un nuovo stato dell'innamorato, apparentemente libero ed estraneo all'amore, capace di volgere il suo canto contro l'amata»[74], colpevole di aver trattenuto «prigioniero» l'amante, invischiandolo in una passione «vile e terrena», segnata dal desiderio, di cui «esca fu sol beltà terrena e frale» (30,2); nel sonetto seguente, ne consegue il rifiuto dell'amata, ormai ripudiata e fatta oggetto di scherno, sfociante in un'invettiva aspra e inusitata per il genere, impattante il ritratto della donna, «distrutto», a partire dall'incipit *Non più cresp'oro et ambra tersa e pura*, già rovesciamento di quello del sonetto bembiano *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* ed ora antifrasi di *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente*; si considerino le terzine finali di 31[75], in cui il poeta promette di rimuovere gli ornamenti poetici con cui ha creato la leggiadra forma di madonna, in realtà null'altro se non «mentite larve», ovvero falsità:

perfettamente descritta, certamente presenta i biondi capelli, incarnato pallido, ed è identificata con lo splendore nella metafora della donna sole; anche Clarice nel *Rinaldo* viene descritta in modo simile, secondo il catalogo lungo, dalla testa ai piedi, ma difetta della sensualità di Lucrezia e di Armida.

[73] M. C. Cabani *Immagine e immaginazione nelle 'Rime' del Tasso* in *Tasso und die bilden künste. Dialoge*, *Spiegelungen, transformationen*, a cura di V. Sebastian Schültze und M. A. Terzoli, Berlino, De Gruyter, 2018, pag. 70

[74] Cfr. F. Tomasi *Lettura di «Arsi gran tempo,* cit., pag. 54

[75] Le rime eteree sono sempre citate da T. Tasso *Rime Eteree a cura di Rossano Pestarino*, Ugo Guanda Editore, 2013

Ahi ch'io cieco d'amor altru'ingannai,
in rime ornando di sì *ricchi fregi*
la forma tua, che poi leggiadra apparve.
Ecco, i' rimovo *le mentite larve*:
hor ne la propria tua sembianza homai
ti veggia il mondo, e ti derida e spregi.

Affinità tematiche tra questa «palinodia amorosa» di 31 e la vicenda di Armida e Rinaldo nella *Liberata* sono senz'altro possibili; la «prigionia amorosa» di Rinaldo, il *giovanile errore*, in cui il cavaliere degrada il proprio *status eroico* immerso nelle lascivie erotiche della donna, può ritenersi davvero espiata e conclusa soltanto con l'abbattimento della pianta del *mirto*, contenente il bel sembiante di Armida, nell'episodio della liberazione della «selva di Saron» dagli incanti[76]: consapevole di aver di fronte a sé un *simulacro* della donna, che «nel falso aspetto» mostra «angelica beltade», il cavaliere inizia ad abbattere il tronco del *mirto*, in realtà un albero di *noce*, scatenando così orrende metamorfosi dell'immagine, infine dissolta in quanto *larva*, falsità come la pianta che la conteneva; si osservi:

30
[…]
Donna mostrò ch'assomigliava a pieno
Nel falso aspetto angelica beltade.
Rinaldo guata, e di veder gli è aviso
Le sembianze d'Armide e il dolce viso.
[….]
37
Ma pur mai colpo il cavalier non erra ,
né per tanto punto furor s'arresta;
tronca la noce: è noce, e mirto parve.
Qui l'incanto finì, sparìr le larve.
G.L XVIII 30, 5-8; 37, 5-8

Il sintagma del sonetto 31, v. 11, «la forma tua che poi leggiadra apparve» dialoga con *Liberata* XVIII 30, 6 «nel falso aspetto angelica beltade» entrambi riferiti all' aspetto fasullo e alterato della donna; mentre il sostantivo «larve» di *Liberata* XVIII 33, 8 è ripreso nel sintagma «mentite larve» al v.12 nel sonetto, elativo dell'inganno di cui si ammantava l'immagine femminile nella lirica, mentre nel poema il bel sembiante di Armida figura nel più ampio sistema di inganni, intesi quali «incantamenti» nella selva; queste corrispondenze testuali, permettono l'accostamento dell'azione distruttiva di Rinaldo, nei confronti del «bellissimo simulacro» di Armida, infine «spogliato dagli incanti», al rifiuto brutale intrapreso dal poeta verso l'amante, Lucrezia, il cui «ritratto» si ammantava di «false bellezze» grazie all'artificio retorico dell'amato; «privata dell'inganno» la donna può divenire oggetto di scherno.[77]

[76] L'episodio è narrato in *G.L XVIII, 25-37*
[77] Per approfondimenti si rimanda a Cfr. C. T. Penna, *Per «agguagliar il suon de l'arme,* cit., pp. 316-317

La mediazione della produzione lirica è imprescindibile per la codifica di un repertorio di immagini condivise tra *stile lirico* e *stile eroico*, in riferimento alla sfera dell'*eros* e delle donne incaricate di incarnarlo; tra di esse, spicca una similitudine mitologica prediletta dal Tasso delle rime giovanili: il paragone tra lo splendore della donna e la dea Diana[78], predilizione comparsa precocemente, con attestazioni in uno dei tre sonetti scritti in morte della poetessa Irene Spilimbergo; si osservi *Rime*, 506, 12-14:

e quinci avvien ch'ella rischiara ed orna,
dal tuo bel foco accesa, e l'aria e l'acqua,
qual dai raggi del sol Diana adorna.

Il volto della donna morta, appare circonfuso di luce e splendore, come Diana, metonimia della luna; nella produzione «eterea» il mito trova un'occorrenza pregnante nel sonetto 3, *Ninfa onde lieto è di Diana il choro,* in cui viene rievocata una tappa dell'innamoramento ritraente una possibile visita di Lucrezia sul fiume Brenta, in cui il dato reale viene trasfigurato in dettato poetico; la donna presenta marcati tratti petrarcheschi, ancora ingenui, quali capelli biondi annodati dal vento: «ondeggiavano sparsi i *bei crin d'oro* / ond'Amor mille e mille lacci ordiva» ai vv.5-6, particolare ribadito da «*le trecce bionde*» del v.11; la similitudine di interesse, ripresa dal Tasso epico, è proprio quella contenuta nell'incipit del sonetto, legata da marcata intertestualità a *Rinaldo* IX, 3, 1-2 a proposito della prima apparizione di Floriana, in cui il paragone con la dea è elativo della bellezza straordinaria della giovane:

Una però così tra tutte loro
Come Diana un fra le Ninfe splende

Richiami alla dea sono suggeriti anche nella prima epifania di Clarice in *Rinaldo* I, 53-56, in cui la giovane è ritratta in «veste di cacciatrice» e infine assimilata a Diana tramite la bellissima similitudine in cui Rinaldo-Atteone contempla con meraviglia la dea-Clarice, in cui il Tasso gareggia in bravura con l'ipotesto petrarchesco, *RVF* 52, 1-3:

Non quando vista ne le gelid'acque
da l'incauto Atteon fusti, Diana,
tant'egli ne stupì, né tanto piacque
a lui la tua beltà rara e soprana,
quant'ora nel petto al buon Rinaldo nacque
fiamma amorosa e meraviglia strana,
vedendo in selva solitaria ed adra
sì vago aspetto e forma sì leggiadra.
Rinaldo, I, 56

Più sottile il richiamo alla dea nella *Liberata*, in cui Armida viene paragonata e dichiarata superiore in bellezza a Diana, tramite perifrasi in IV, 29, 1-2 «Argo non mai, non vide Cipro o Delo / d'abito o di beltà forme sì care»; così come

[78] Per una casistica esaustiva del tema nella produzione lirica tassiana, si rimanda a M. Colella, «*Parmi ne' sogni di veder Diana» Emersioni seleniche nelle Rime di Torquato Tasso*, Griseldaonline, 14, 2014

Clorinda *sagittaria* viene accostata alla mitologica cacciatrice per leggiadria e abilità in armi in IX, 28, 7-8 *«Tal già la credean la vergine di Delo / tra l'alte nubi saettar dal cielo*».

Ampliando le possibilità di richiami tematici, il sonetto *Fuggite egre mie cure, aspri martiri* offre un vasto ventaglio di tessere lessicali di ascendenza petrarchesca, cruciali per l'espressione delle tormentate passioni amorose, protagoniste delle pagine liriche nonché di quelle epiche; il sonetto, nelle prime due quartine, presenta il poeta immerso in preoccupazioni amorose a causa della lontananza dell'amata; preoccupazioni destinate a dissiparsi grazie all'appressarsi del ritorno di Lucrezia, descritto nelle due terzine, identificata con la classica metafora della «donna sole», il cui splendore diviene insostenibile allo sguardo; si considerino le prime due quartine:

Fuggite egre mie *cure*, *aspri martiri*
Sotto 'l cui pondo giacque oppresso il *core,*
ché per albergo hor lo destina Amore
a le sue gioie, a' dolci suoi desiri.
Sapete ben che quand'avien ch'io miri
Que' *soli accesi di celeste ardore*,
non sostenete voi *l'alto splendore*
né il fiammeggiar di duo cortesi giri.

Diverse le immagini liriche implicate nella descrizione della sintomatologia amorosa, codificata nei *Rerum vulgarium fragmenta* dal Petrarca, e ripresa nella tradizione cinquecentesca: a cominciare dal termine «*cure*», al v.1, intese come preoccupazioni distintive dell'innamorato per eccellenza, piuttosto che nell'accezione generica di semplice gelosia[79]; fino ai sintagmi «*aspri martiri*» (v.1) largamente impiegato in lirica per designare gli affanni amorosi, come in Della Casa, *Rime,* 45, 14 «*gli aspri suoi martiri*»[80]; e «*dolci desiri*», (v.4), solitamente riferito all'oggetto d'amore; infine ricorre l'immagine di Amore, che prende albergo nel cuore, destinandolo ai martiri o ai desiri (3-4), tipico dell'insorgenza del sentimento amoroso.

Questo repertorio tematico e lessicale viene variamente impiegato dal Tasso epico nei *lamenti elegiaci* dei propri cavalieri e dame nel *Rinaldo*, ad esempio in apertura del canto II, nei rispettivi monologhi degli innamorati momentaneamente separati, Rinaldo e Clarice, in II, 3 «Alfin con *l'aspre cure* e co' s*ospiri*»; oppure in II, 6-7 «[Amor] *dentro al mio cor come in sua stanza nuova*, /e ch'egli è quel che in lui *desire e speme* / ed *ardor ed affanno* aviva insieme»; oppure nel canto V, di intonazione marcatamente elegiaca, dove la digressione svolta da Florindo, disperato a causa di un amore impossibile, offre ampia casistica di tale sintomatologia; citiamo due esempi da *Rinaldo* V, 42, 1-3 «…quanti e quanti *angosciosi martiri*, lasso! passai, / quanti trassi da gli occhi amari pianti/ quanti al petto *arsi sospiri* mandai»; mentre nella *Liberata*, «martiri» e «sospiri» sono protagonisti assoluti della disperazione di Tancredi, affranto per aver dato la morte all'amata, ad esempio in XII, 77, 1 «Vivrò fra i miei *tormenti e le mie cure*», così come in XII, 97, 5 «Deh! prendi *i miei sospiri*, e questi baci»; così come ricorrenze lessicali, ambiguamente erotizzate dal Tasso, sono presenti nell'episodio del «martirio» di Sofronia e Olindo: ad esempio in II, 35, 2 «oh fortunati miei *dolci martiri*!» e 35, 7 «in me fuori mandi gli ultimi *sospiri*»; l'immagine della «*donna sole*», i cui occhi sono equiparati a due soli dalla luminosità

[79] Per approfondimenti, si rimanda a Cfr. C.T. Penna *Per «agguagliar il suon de l'arme*» cit., pp.303-304; Cfr. T. Tasso *Rime eteree* a cura di Rossano Pestarino, cit., pp.27-28
[80] Cfr. T. Tasso *Rime eteree* a cura di Rossano Pestarino, cit., pag. 28

insostenibile per l'amante, ricorre canonica nelle descrizioni muliebri di entrambi i poemi[81], ad esempio *Rinaldo*, V, 38, 1 «Quando fui vicino al *mio bel sole*», metafora con cui Florindo designa l'amata Olinda; e *Liberata*, IV, 91, 5 in cui Armida viene equiparata ad un «doppio sol» per lo splendore dello sguardo e del sorriso.

Il sonetto 6[82] propone un'altra immagine della schiavitù amorosa, interpretata in chiave cortigiana: quella del «laccio», ovvero il guanto sottratto a madonna, modellato sul petrarchesco «trittico del guanto» di *RVF* 199-201, combinato con il modello dell'*ex voto*, in cui il nastro della donna viene offerto ad Amore, per esaudire il desiderio di poter danzare con lei:

Amor, se fia giammai che dolce i' tocchi
il terso avorio de la bianca mano,
e 'l lampeggiare del riso humile e piano
veggia d'appresso e 'l folgorar degli occhi,
e notar possa come quindi scocchi
lo stral tuo dolce e mai non parta in vano,
e come al cor dal bel sembiante humano
d'amorose faville un nembo fiocchi,
tuo fia questo legame ond'hora il braccio
non pur, ma vie più stretto il cor n'involgo:
caro furto, onde 'l crin Madonna cinse.
Gradisci il voto, ché più forte laccio
da man più dotta ordito altri non tolse;
né per che a te lo doni indi mi sciolgo.

Di assoluto interesse la prima quartina del sonetto: al v. 2 ricorre la canonica metafora del «*terso avorio*» ad indicare l'incarnato pallido della mano, sebbene a catturare l'attenzione sia la combinazione dei due sintagmi «*il lampeggiar del riso*» al v. 3, «*e 'l folgorar de gli occhi*» al v. 4, rimandanti immediatamente alla *Liberata*, III, 22, 1-2 «*Lampeggiar gli occhi e folgorar di sguardi* / dolci ne l'ira, or che sarian nel *riso*?» versi riferiti alla «prima epifania» di Clorinda sul campo di battaglia; così come, nella seconda quartina, l'immagine espressa dal sintagma «lo *stral tuo dolce* e *mai non parta invano*», al v.6, rimanda all'immagine di Clorinda in veste di arciera infallibile, liricamente sovrapponibile ad Amore faretrato[83], nella *Liberata* XI, 41, 3-6:

curvò Clorinda sette volte, e sette
rallentò l'arco e n'aventò lo strale;
e quante in giù se ne volàr saette

[81] Per i riferimenti precisi di questa casistica, si rimanda alla sezione dedicata ai profili femminili di entrambi i poemi
[82] L'argomento esplicitato sulle eteree è il seguente: *Fa voto ad Amore di offrirgli una cordella, la quale egli havea involata alla sua donna, se gli concederà mai che possa vagheggiarla da presso, e danzar con esso lei*; mentre sul Chigiano si leggerà: *Offerisce ad amore in voto una bandella di seta,la quale egli aveva involata la sua donna.*

83Per l'interpretazione lirica amorosa dell'immagine di Clorinda arciera si rimanda al capitolo IV.

tante s'insanguinaro il ferro e l'ale.

Il motivo del «laccio», ovvero la «bandella» utilizzata dall'amata per acconciarsi i capelli, e da intendersi, come nota Cristina Teresa Penna, «come correlativo oggettivo del legame amoroso»[84], conosce una seconda occorrenza nel *Canzoniere* dedicato alla Bendidio, e più precisamente nel sonetto 36[85], con il quale costituisce un dittico tematico:

Dice d'aver più caro il legame tolto a la sua donna
di quello che lega il corpo con l'anima.

Non ho sì caro il laccio ond'al consorte
de la vita mortal l'alma s'avvinse,
come quel ch'or me lega, e voi già strinse,
già vago e dolce or duro nodo e forte;
né quel famoso ch'al figliuol diè morte
del barbaro monile il collo cinse
lieto così quando il nemico estinse,
com'io di quel che v'ha le chiome attorte.
Ti cede, Amor, Natura; e non si sdegna
ch'ella ordisca fral nodo e'l tuo non rompa
morte e con l'alma in ciel si privilegi.
E se gli altrui sepolcri illustre pompa
orna di vincitrice altera insegna,
per la servil catena il mio si pregi.

Il sonetto offre un bell'esempio di «interferenza» tra registro «lirico» ed «epico», apprezzabile attraverso l'identificazione di Manlio Torquato, generale romano evocato dal sintagma «quel famoso» al v.5, la cui vicenda viene brevemente rievocata nella seconda quartina[86]; si disambigua così il parallelo istituito nelle prime due quartine: il poeta, il cui glorioso destino è inscritto nel nome, supera in prestigio con il proprio «laccio», simbolo del vincolo d'amore, il prestigio della collana, del «torques», conquistata dal generale per aver sconfitto a duello l'avversario gallico; nelle due terzine, la vittoria del poeta viene dichiarata superiore, poiché corrisponde a quella di Amore, forza immortale rispetto a Natura, la quale, crea soltanto vincoli mortali; la *servil catena*, vincolo amoroso eterno, è perciò degna di ornare la tomba del poeta quale «altera insegna», paragonabile ai fastosi ornamenti dei sepolcri degli eroi.

84 Cfr. C.T. Penna *Per «agguagliar il suon de l'arme»,* cit., pag.340

86 L'identificazione si è resa possibile grazie all'Esposizione apposta al testo inclusa alla stampa Osanna «intende di Manlio Torquato da cui l'Autore ha preso il nome, il qual fu così chiamato dalla catena che latinamente è detta *torques*, tolta al soldato francese»; per approfondimenti si rimanda a Cfr. C.T. Penna *Per «agguagliar il suon de l'arme»*, cit., pag.340

Le «catene» e i «lacci» di Amore ricorrono diffusamente in entrambi i poemi epici, sebbene un bellissimo esempio di ambiguità semantica di questo repertorio lirico sia offerto dall'episodio di Sofronia ed Olindo in *Liberata*, II, 33, 5-6 e 34, 1-2, in cui lo sfogo dell'amante contro l'avversa sorte, viene interamente giocato sull'erotizzazione dei reali «lacci» e «nodi», che lo avvincono sul rogo condiviso con l'amata:

«Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai
Teco accoppiarmi in compagnia di vita?
[…]
Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.
G.L II, 33, 5-6; 34, 1-2

mentre la «servil catena» di 36, 12 richiama l'«aurea catena», potente vincolo amoroso prodotto dalla seduzione esercitata da Armida in *Liberata*, IV 83, 7-8 «Esce da le vaghe labra *aurea catena* / che l'alme a suo voler prende ed affrena»

Se la gelosia non trova un contrappunto espressivo nel termine tecnico «cura»[87], tale sentimento trova espressione in un'immagine ricorrente, quella del «serpente», o meglio dell'«angue»; ne offre un bell'esempio il sonetto *Ahi qual angue infernale entro 'l mio seno*, che segna la palinodia dell'amante dopo l'aspra invettiva rappresentata da 30-32; l'incipit viene modellato su Tansillo, *Rime*, 22, 1-2 in cui il serpente diviene similmente *sehnal* della gelosia: Or qual invida man, *qual fier serpente* / sparse tra 'l mio bel dolce un tanto amaro», anche se nel testo etereo l'immagine racchiude nelle proprie spire «il sentimento di odio alimentato dal poeta nella fase di distacco dalla donna»[88]; il serpente come emblema della gelosia ricorre in *Rinaldo*, XI, 3 1 «…qual sotto i fior *l'angue è celato*», a proposito di Clarice.

Oltre al trittico del guanto, la raccolta eterea riprende un altro *topos* lirico frequentato dal Petrarca: lo «specchiamento della donna», atto di narcisistica vanità, di contemplazione e di interiorizzazione della propria immagine riflessa dalla superficie dello specchio, di cui l'amata insuperbisce e si innamora[89], reinterpretato dal Tasso in chiave cortigiana; in *RVF* 45-46, Petrarca depreca quest'abitudine dell'amata nel celebre dittico «dello specchio»: nel primo testo, *Il mio avversario in cui veder solete* dapprima Laura rivolge lo sguardo, come Narciso, all'immagine riflessa e non reale di sé stessa, privando il poeta del «dolce albergo», ovvero dello sguardo della donna stessa, fattasi ora crudele e indifferente nella propria alterigia; mentre, nel testo successivo *L'oro e le perle e i fior vermigli e bianchi* si insinua il dubbio che l'immagine di rigogliosa primavera e giovinezza, riflessa nello specchio, sia già corrotta dall'insinuarsi della morte.

Qualcosa di simile, benché calato nel contesto cortigiano del gioco galante, in cui l'amante regge lo specchio all'innamorata, si trova nel dittico «dello specchio» del Tasso etereo, costituito dai sonetti 8 «*Ai servigi d'Amor ministro eletto*» e 9 «*Chiaro cristallo alla mia donna offersi*»; nel primo sonetto, l'Io lirico, portatore dello specchio, partecipa alla toilette della donna amata, Lucrezia Bendidio, la quale, sempre più insuperbita dalla propria sensuale bellezza, scaglia la sua avvenenza come arma micidiale verso l'inerme innamorato, già completamente conquistato da lei; in seguito, il medesimo tema viene declinato verso la variabile temporale, in cui lo specchio, da oggetto reale, diverrà metaforicamente la poesia, trasformata in fedele superficie riflettente della bellezza immutata della donna, cristallizzata in quel preciso istante e sottratta al passare del tempo:

[87] Come avviene per esempio nel sonetto di Della Casa Cura, *che di timor ti nutri e cresci*
[88] Cfr. T. Tasso *Rime eteree* a cura di Rossano Pestarino, cit., pag. 216
[89] L'archetipo del tema è da ricercarsi in Ovidio *Metamorfosi*, III

Ai servigi d'Amor ministro eletto,
Lucido specchio anzi 'l mio sol reggea,
E specchio intanto a le mie luci i'fea
D'altro più chiaro e più gradito oggetto.
Ella al candido viso et al bel petto,
Vaga di sua beltà, gli occhi volgea,
E le dolci arme onde di morte è rea
Affinar contra me prendea diletto.
Poi, come terse fiammeggiar le vide,
Ver me ratta girolle, e dal bel ciglio
M'aventò al cor più d' un pungente strale.
Lasso, ch'io non previdi il mio periglio.
Hor, se Madonna a' suoi ministri è tale,
Quai fian le piaghe onde i rubelli ancide?

Chiaro cristallo a la mai donna offersi
Sì ch'entro vide la sua bella imago
Qual a punto il pensier formarla è vago
E qual procuro di ritirarla in versi.
Ella da' pregi suoi tanti e diversi
Non torcea 'l guardo di tal vista pago,
Gli occhi mirando, e 'l dolce avorio e vago
Del seno, e i capei d'or lucidi e tersi
E parea fra sé dir: - Ben veggio aperta
L'alta mia gloria, e di che duri strali
Questa bellezza mia l'alme saette -.
Così pur, ciò ch'un gioco anzi credette
Mirando l'armi sue si fè poi certa
Quai piaghe habbia il mio core aspre e mortali.

L'incipit del sonetto 8 non può non richiamare la sublimazione del «gioco dello specchio», in entrambe le accezioni, galante ma anche metaforica, portata all'eccellenza dal Tasso nella *Liberata* XVI 20, in cui Rinaldo diviene portatore dello specchio per l'innamorata, «A i misteri d'Amor ministro eletto», dove la tessera lessicale «misteri» del v.4 rispetto al «servigi» dell'incipit del sonetto 8 *Ai servigi ministro d'Amor eletto*, restituisce un'immagine del medesimo rituale femminile, quello della toeletta allo specchio retto dall'amante, maggiormente pervasa dal «magismo» tipico del giardino armideo, sebbene sempre circoscritta nell'ambito della pratica cortigiana; Rinaldo, come il poeta, è succube della bellissima donna, tanto che gli occhi di Armida divengono per lui, metaforicamente, superficie riflettente:

Dal fianco de l'amante (estranio arnese)
un cristallo pendea lucido e netto
Sorse, e quel fra le mani a lui sospese
a i misteri d'Amor ministro eletto.
Con luci ella ridenti, ei con accese,
mirano in vari oggetti un solo oggetto:
ella del vetro a sé fa specchio, ed egli
gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.

Mentre lo specchiamento narcisistico di Armida, innamorata della propria bellezza, e la cui immagine diviene metaforico specchio dell'universo (XVI, 20-22) presenta affinità con il madrigale 260, *Donna, il bel vetro tondo*, estratto dal *Canzoniere* dedicato a Laura Peperara, in cui la donna -Narciso contemplando sé stessa, contempla l'universo stesso:

Donna, il be vetro tondo
Che ti mostra le perle e gli ostri e gli ori,
in cui tu di te stessa t'innamori,
è l'effigie del mondo,
ché quanto in lui riluce
raggio ed imago è sol de la tua luce.
Or chi de l'universo
Può i pregi annoverar sì vari e tanti,
quegli, audace, si vanti
di stringer le tue lodi in prosa e 'n verso.

Chiudiamo questa rassegna di temi lirici passati nei poemi eroici, chiarificatrice di quanto la produzione lirica stessa svolga un'imprescindibile funzione «mediatrice» per l'affinamento del repertorio retorico stilistico «eroico», con un'immagine specifica legata ad una delle protagoniste indiscusse sotto il profilo lirico-erotico: l'incantatrice Armida, forse la donna più sensuale e seducente rappresentata nell'epica tassiana; il «trasformismo» esibito dal personaggio, finalizzato alla conquista dei cavalieri crociati al suo irrompere nell'accampamento nel canto IV della *Liberata*, si condensa in un'immagine, pregnante della seduttività e del destino della tentatrice nel poema riformato: il «Proteo novel», ricorrente metaforicamente in IV, 87-96, in quelle ottave dedicate al dispiegamento della personale *Ars amandi* di Armida, il cui atteggiamento muta a seconda della tipologia di innamorato con cui si confronta[90]; mentre in V, 63, 3-4, dove Armida intraprende una fallimentare conquista di Goffredo, speculare alla prima sconfitta nei confronti dell'ideologia cristiana, ricorre proprio il sintagma « quasi Proteo novel», esplicitante il paragone:

Tentò ella mill'arti, e in mille forme
quasi Proteo novel gli apparse inanti

Nella produzione lirica tassiana, esiste un dittico tematico, composto da due madrigali, dedicato all'immagine di Proteo, in *Rime*, 268-470:

Come sia Proteo o mago,
il bello si trasforma e cangia imago:
or si fa bianco or nero
in due begli occhi, or mansueto or fero;
or in vaghi zaffiri
fa con Amor soavi e lieti giri;
or s'imperla or s'inostra,
or ne le rose ed or ne le viole
d'un bel viso ei si mostra;

Quasi Proteo novello
in varie forme si trasmuta il bello:
or sembra luna, or sole,
or la vermiglia aurora,
or ninfa in mare, o qui Pomona o Flora
or ne le rose ed or ne le viole,
or avvien che si miri
nel color de' giacinti o de' zaffiri;
or vento pare, or fiamma,

[90] M. Residori *Armida e Proteo. Un percorso tra Gerusalemme Liberata e Conquistata*, Italique II, 1999, pag. 120

ora stella somiglia, or luna, or sole; or neve e gelo; e pur co ‘l gelo infiamma.
talor per grande ventura
egli par il Silenzio a notte oscura

Nella mitologia, Proteo è conosciuto per la sua saggezza e per l’abilità di assumere qualunque forma desideri, perciò viene tradizionalmente associato al trasformismo metamorfico; in questo dittico di madrigali dedicati al carattere «intrinsecamente mobile, multiforme e molteplice» della bellezza, il mito di Proteo assume il medesimo significante, seppur con differenti sfumature: nel primo, istituisce un collegamento tra la metamorfosi e il mondo naturale, i cui elementi possono considerarsi metafore delle bellezze muliebri; mentre il secondo si incentra maggiormente sulle metamorfosi di Proteo negli elementi naturali sebbene, all’ultimo verso, l’ immagine ossimorica «del gelo che infiamma» scopra il riferimento all’ambito di Amore; si noti come non solo l’immagine di Proteo, bensì l’andamento sintattico scandito da anafora or…or, riprenda la struttura sintattica utilizzata in *Liberata* IV, 87, 5-6:

Or tien pudica il guardo in sé raccolto,
or lo volge cupido e vagante

parallelismo sintattico ricorrente in IV, 95, 3 «or gli s’invola e fugge, ed or gli porge», sintomatici della frammentazione identitaria della seduttrice, *Proteo novel* nell’assumere la maschera più opportuna a seconda della casistica amorosa incontrata[91].

[91] Per approfondimenti riguardo al tema di Proteo nella produzione tassiana si rimanda a Cfr. M. Residori *Armida e Proteo,* cit., 115-142

CAPITOLO II

2.1 La consacrazione del modello dell'Orlando furioso

L'ascesa dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto a modello paradigmatico per il genere cavalleresco fu reso possibile dalla crescente esigenza di regolamentazione avvertita a partire dal primo ventennio del secolo ed al crescente successo di pubblico incontrato a partire dalla comparsa della prima edizione del 1516, conquistato dalle tematiche e dai motivi che il poema toccava, specie nelle corti della Val Padana, le quali si sentivano eredi di quella tradizione feudale altomedioevale rappresentata da Carlo e dai suoi paladini, contaminati e nobilitati dal ferrarese con fonti provenienti sia della tradizione epica latina, soprattutto Virgilio, sia con la tradizione lirica classica e volgare, da Ovidio, Catullo, Terenzio e Tibullo, fino a giungere ai nostri Dante, Petrarca, Boccaccio; inoltre, nei grandi centri dove si combinarono alfabetizzazione e libro a stampa, il successo ne allargò ulteriormente la platea.

Il lascito linguistico e metrico - stilistico del *Furioso* risulta rilevabile dal lavoro correttorio portato avanti dall'Ariosto durante l'iter a stampa del poema, frutto di una ricerca graduale, maturata nel corso del tempo, e distribuito nelle tre tappe rappresentate dalle tre diverse edizioni a stampa[92]:se la prima edizione mostra un certo ingentilimento della koinè padano veneta, ricca di settentrionalismi e di aspetti comico-realistici, attraverso ampie concessioni al registro lirico di matrice petrarchesca e dantesca, seppur con ampi prelievi dalla produzione del Pulci e del Boccaccio, l'edizione del '32 mostra il punto d'arrivo di questa ricerca, divenendo modello di genere insuperato fino al Tasso: sul versante linguistico – stilistico, lo sforzo fu quello di creare un registro «mediano» all'interno del fiorentino letterario, allontanandosi sempre più dalle forme petrarchesche, ritenute ormai ammissibili solo nel registro lirico, schierandosi esattamente a metà tra lo stile nobile della lirica, specie del Petrarca e quello più composito del *Decameron* e della poesia narrativa quattro-cinquecentesca, fra cui spicca il modello delle *Stanze per la giostra* del Poliziano e del *Morgante* di Pulci, con conseguente rifiuto di un'applicazione meccanica, a tutti i livelli (contenutistico, fonetico e morfologico) dei principi bembeschi; mentre sul versante metrico, con l'adozione dell'ottava rima, ben presto scelta obbligata all'interno del genere, salvo esperimenti isolati, vennero risolte gravose questioni teoriche, tormento dei classicisti, riguardo alla capacità di questa forma metrica, rispetto all'endecasillabo sciolto, di tradurre la maestà dell'esametro greco – latino.

Ma la canonizzazione del modello ariostesco investì anche l'interpretazione allegorico – morale del poema, la quale fu soprattutto un'operazione editoriale, intrapresa da una figura di alto livello ben inserita nelle dinamiche di questo mercato, Ludovico Dolce, autore dell'*Apologia* posta in appendice all'edizione Bindoni-Pasini dell'*Orlando furioso*, cioè la terza edizione del 1532, in cui il tentativo fu quello di ricondurre nell'alveo dello stile «alto e grave», uniforme, l'opera ariostesca; ma è con l'edizione Giolitti del 1542 che viene fondata una maniera moderna di intendere l'opera, alla base di molte posizioni «ariostiste»: oltre alla difesa della materia, della lingua, del metro[93], Dolce difese l'Ariosto dalle accuse di saccheggio verso la tradizione, appellandosi al principio di *imitatio* dimostrando, nella *Brieve dimostratione di molte comparationi et sentenze dall'Ariosto in diversi autori*, l'intertestualità evidente tra il *Furioso* e Virgilio ed Orazio

[92] Le tre edizioni a stampa del *Furioso* furono pubblicate nel 1516, nel 1521 e nel 1532.
[93] Articolate dal Dolce nella *Espositione di tutti i vocaboli et luoghi difficili.*

specialmente, con operazione prettamente umanistica ispirata al criterio della morale didattica, ben lontano dai principi aristotelici; si cercò inoltre di arginare la critica posta al poema, in termini tutti oraziani di *decorum,* sforzandosi di fornire una lettura didattica e moraleggiante dell'opera, favorita dall'apposizione al testo delle singole allegorie per ogni canto, ideate dal Dolce stesso.

Come osserva Comelli,

«all'altezza del *Rinaldo*, allora, i punti di forza dell'ariostismo, che potremmo dire d'avanguardia, sono proprio il valore didattico-morale del poema e soprattutto la capacità di assorbire un ampio repertorio di modelli»[94].

L'irrompere del cosiddetto *neoaristotelismo*, caratterizzato da un rigido sistema normativo operante a livello strutturale, decretò la sconfitta dell'architettura del poema, per la prima volta messo in discussione: dall'uso della tecnica dell'*entrelacement* e dei proemi morali, fino agli interventi diretti dell'autore per introdurre istanze morali; sul piano pratico, ciò si tradusse nella crisi del modello del *Furioso*, il quale però non aveva certo cessato di affascinare il pubblico, avvezzo alla «varietà» tipicamente ariostesca; gli epici successivi, vennero travolti così da una difficoltà crescente nel proporre nuovi e moderni poemi, afflitti dall'esigenza di scrivere il perfetto 'poema regolare', capace di conciliare le differenti istanze tra tradizione epica e tradizione romanzesca, tra regola universale e uso moderno, superando il modello ariostesco;

2.2 L'ascesa del «neoaristotelismo» e la crisi del modello ariostesco

A partire dalla metà del Cinquecento si assiste ad un trasferimento di interesse, in ambito culturale, dal principio dell'*imitatio*, perseguito nel cuore del Rinascimento e trainato dalla grande riscoperta dei testi classici operato a partire dall'Umanesimo, a quello di *dispositio* ed *elocutio* ragionato, a livello teorico, sulla scorta della *Poetica* di Aristotele, protagonista di una vera e propria rinascita, propugnata da centri irradiatori come Padova, Ferrara e Firenze; in particolare Padova, sia a livello universitario che accademico, vide il susseguirsi di importanti personalità come Robortello, Maggi e Lombardo, oltre a Sigonio e Speroni, i quali ivi insegnarono e animarono i dibattiti dell'accademia padovana, centro all'avanguardia nella diffusione delle nuove idee.

Proprio presso l'Università di Padova frequentò, sebbene per un breve periodo, gli studi giuridici anche il giovane Tasso proprio negli anni della composizione del *Gierusalemme* e del *Rinaldo*; e qui, nel 1548, comparirono i primi due testi aristotelici commentati: vennero infatti pubblicati i commenti alla *Retorica* del Vettori e quelli alla *Poetica* del Robortello, seguiti, nel 1549 dalla pubblicazione del testo di riferimento per l'aristotelismo italiano, ovvero il volgarizzamento di *Retorica* e di *Poetica* di Bernardo Segni; mentre l'anno seguente, a Venezia, videro le stampe i commenti alla *Poetica* di Maggi e Lombardo.

Punto di partenza del cosiddetto neoaristotelismo, preliminare a qualsiasi riflessione teorica cinquecentesca, sono i precetti espressi nella *Poetica*, ripresi poi nel Cinquecento: cruciale risulta innanzitutto l'enunciazione del principio di «unità di azione», definizione di non facile interpretazione, dal momento che viene ricavata da un genere letterario

[94] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, Milano, LEDIZIONI, 2013, pag. XXIV

differente, la *tragedia*, ed applicato per estensione al *genere epico*, certamente considerato da Aristotele stesso come affine a quello tagico, eppure valutato inferiore, per caratura estetica e completezza, quasi fosse una sorta di «tragedia mancata».

La tragedia viene definita non come imitazione di uomini bensì di azioni, dalle quali si ricavano i «caratteri» dipendenti dunque dall'azione stessa, la quale presenta tre distinte tipologie: l'azione compiuta da un *agente*, le azioni presenti nel testo individuabili come *fatti*, e infine l'azione organizzata in un *sistema dei fatti*, di cui si compone la *trama* stessa, la quale deve possedere necessariamente *chiarezza* e *compiutezza*, quali indici di azione unitaria, e garanti di un racconto la cui *estensione* e *grandezza* doveva accompagnarsi alla *chiarezza* e alla *verosimiglianza* dei fatti narrati; infine, se l'unità d'azione è raggiungibile scegliendo di narrare fatti e azioni attentamente selezionati, elidendo tutto ciò che con la scansione degli avvenimenti non intrattenga una relazione di necessarietà o di verosimiglianza, creando così un racconto che abbia «*un inizio, una fase mediana e una conclusione*», secondo i caratteri di *unità*, *interezza e compiutezza*, ciò che non è realmente *necessario* e *connesso* alla successione degli eventi, risulta per Aristotele facilmente dimostrabile, poiché le parti devono essere connesse e interagenti tra loro, legate da rapporti di causa-effetto, sempre innervate al «*sistema delle azioni*» e al suo scioglimento, al punto che:

«Cambiando o togliendo una parte, l'intero risulti alterato e sconnesso: infatti quello che, presente o assente, non produce conseguenze evidenti, non è parte dell'intero».

L'unità d'azione così intesa conduce a importanti considerazioni: la prima è che la *poesia* narra i fatti in maniera differente a come questi si presentano nella vita, dove ad una singola persona possono accadere molteplici azioni che non costituiscono un'unità oppure, analogamente, molteplici azioni compiute da una sola persona non determinano necessariamente un'unità, se non secondo attenta selezione dei fatti, legati tra loro da rapporti di causa-effetto e sempre innestati vitalmente all'unità, al «sistema» e volte al suo scioglimento; la seconda, è che si differenzia dall'opera dello storico, in quanto compito del poeta non è una rievocazione cronologica e oggettivamente condotta degli avvenimenti, ma una loro *narrazione verosimile* e plausibile, quindi anche migliore nel momento in cui si sceglie di narrare non come realmente un fatto si è verificato, ma come si sarebbe potuto verificare; il prodotto poetico, per Aristotele, è superiore a quello storiografico, in quanto:

«l'historia dee solo scrivere i fatti e le attioni vere et come in effetti sono, il poeta non quali sono ma quali debbono essere mostra, ad ammaestramento della vita»

Ma l'estensione dei principi costituitivi propri della tragedia all'epica determina una svalutazione del genere epico stesso, in quanto disponibile ad accogliere maggiormente elementi irrazionali e molteplicità d'azione, non essendo vincolata alla verifica in scena da parte del pubblico; eppure Aristotele ribadisce la necessità di unità d'azione, intesa come unità compiuta per entrambi i generi, dove gli avvenimenti siano legati da rapporti di causa-effetto, comprese le singole azioni compiute da vari agenti o le molteplici azioni di un solo agente, valutate come necessarie soltanto se indispensabili al progredire e allo scioglimento dell'unità strutturalmente intesa sul piano del racconto.

Ma le azioni di un personaggio non sempre risultavano coerenti con lo svolgimento dell'azione inteso come sistemazione dei fatti: ad esempio, in quella che diverrà l'opera più dibattuta, l'*Iliade*, Achille agisce sia per motivazioni collettive sia personali, dove quest'ultime risultano decisive per lo scioglimento della trama, valga per tutte il desiderio di vendetta nei confronti di Ettore, responsabile della morte dell'amato Patroclo, vero innesco della caduta di Troia grazie al ritorno del più valoroso guerriero acheo in guerra; Aristotele, estimatore di Omero, coglie l'ambiguità in questa tipologia di personaggio, e sebbene attui una distinzione tra «caratteri» «*buoni*» o «*validi*», «*adatti*» o «*convenienti*», «*somiglianti*»

e «*coerenti*», introduce nella quarta tipologia il principio di «*coerente incoerenza*», in cui il personaggio, pur conservando una sua coerenza di fondo, risulta capace di commettere azioni ambigue e contradditorie.

I passi oscuri della *Poetica* vennero colmati dai critici cinquecentisti attraverso la lettura dell'*Ars poetica* di Orazio, disponibile nell'edizione del 1508 stampata da Aldo Manuzio, infine nell'edizione tradotta da Alessandro de Pazzi nel 1524 e stampata nel 1536, opera considerata erroneamente come una sintesi del trattato aristotelico; ivi Orazio insisteva moltissimo sull'*armonia* che doveva governare la composizione poetica, pur concedendo al poeta la possibilità di *osare*[95]; riguardo all'adozione dell'*unità di azione* si forniva un precetto molto più semplice nella sua applicazione, in quanto intesa come *singola trama* preferibile ad una molteplicità di azioni, avvertite come non naturali e sconvenienti, secondo la prospettiva del *decorum;* si raccomandava inoltre, attraverso il principio dell' «*ut pictura poësis*», una *poesia verosimile* e poco incline ad accogliere l'irrazionale, così come Aristotele ne sconsigliava l'utilizzo in tragedia.

Questa *razionalizzazione* della creazione poetica si avvertiva anche nell'ambito della rappresentazione dei personaggi, per la quale Orazio, contrariamente alle quattro tipologie presentate nella *Poetica*, individuava come caratteristica veramente indispensabile per il «carattere» soltanto la *coerenza,* la quale doveva essere conservata dal principio alla fine, sia nel caso della scelta di un personaggio già noto, le cui caratteristiche psico-fisiche risultassero quindi già definite, sia nel caso della creazione di un personaggio nuovo, dove occorreva invece infondere coesione nella sua caratterizzazione; l'*Ars Poetica* non ragiona in termini di «incoerente coerenza» aristotelica, permettendo quindi una possibile elusione del problema dell'ambiguità e contraddizione delle azioni compiute da un singolo o da più agenti non strettamente connesso alla trama principale, consentendo così un ampliamento della categoria della «coerenza» delle azioni sia nel genere epico, sia nel romanzo cavalleresco.

La diffusione della *Poetica* aristotelica, integrata dall'*Ars poetica* oraziana, costituisce il binomio indissolubile con il quale si impostò la riflessione teorica a livello strutturale, in termini aristotelici di *«favola»* e di «dispositio*»*, senza tralasciare il problema, tutto cinquecentesco, del rispetto del principio oraziano del «docere et delectare*»*, estraneo alla riflessione aristotelica, così integrato e assorbito; si crearono così i presupposti teorici, a livello strutturale, del rispetto dei «principi aristotelici», coincidenti con l'«unità di azione», l'«abolizione dei prologhi moraleggianti» e l'«adozione del principio di impersonalità della narrazione», conciliati però con «istanze edonistiche e pedagogiche», di ascendenza oraziana, senza tralasciare il «diletto»; conseguenza della riscoperta aristotelica fu lo spostamento del centro della riflessione dalla retorica alla poetica, con particolare attenzione alla corrispondenza genere- stili, con l'effetto di rimodulazione del concetto di *gravitas* (sistema al cui interno, in maniera del tutto arbitraria, un singolo modello poteva essere adattato a sostegno di posizioni contrastanti fra loro) in opposizione dialettica rispetto alla *piacevolezza*: si definiscono così i due poli oppositivi e distinti tra i quali una commistione inizia ad essere ritenuta possibile all'interno dell'alternanza degli stili legittimata dalla tradizione; ma queste riflessioni investono il campo strettamente legato all'*elocutio*, mentre il primo ad essere travolto dalle nuove idee fu sicuramente quello della *dispositio*.

Chiaramente la riscoperta della *Poetica* impatta la riflessione teorica a livello strutturale, trascinando con sé il modello del *Furioso*, messo per la prima volta in discussione; riassumendo la questione in termini sintetici, si può affermare che il *neoaristotelismo* comporta:

«in primo luogo la definizione di poesia come imitazione, l'opposizione tra Storia e Poesia, tra mimesi e diegesi, i concetti di "verità" e "particolare" opposti a quelli di "verisimile" e "universale", la nozione di unità della favola e/o di persona, il problema delle diverse

[95] Secondo il principio della *potestas audendi* concessa da Orazio al poeta al pittore e al vasaio, è consentita all'artista la libertà di osare, evitando però accostamenti bizzarri e inverosimili, avvertiti come irrazionali.

tipologie di favole e della distinzione tra favole ed episodi, la questione dell'*ordo* della narrazione e, non per ultimo, il problema di una teoria dei personaggi e della scelta della materia in relazione al genere»[96].

Non è quindi un caso che proprio sul finire degli anni ’40 il magistero del *Furioso* inizi a vacillare, proprio perché la sua struttura si rivela impossibile da ricondurre al principio di unità d’azione di un solo personaggio, così come attaccabile appare la favola stessa, il rispetto della mimesi, il concetto di verosimile, l’uso eccessivo degli episodi; l’opera che, in questo mutato clima intellettuale, inaugura la *querelle* ariostisti-aristotelisti, viene pubblicata nel 1549 e si ascrive sul versante apologetico di Ariosto: la *Spositione sopra l’Orlando furioso* di Simone Fornari; nell’*Apologia* preposta, Fornari elenca i «capi d’accusa» contestati nel poema, per lui capolavoro indiscusso, e cioè varietà di azione e di personaggi, presenza pervasiva della voce narrante, *dispositio* caotica di difficile comprensione, scarsa verosimiglianza della favola, e l’evidente costatazione del pallido protagonismo di Orlando, il quale, a dispetto del titolo, viene di fatto conteso da Ruggiero; non è difficile scorgere l’infrazione ai principi aristotelici di unità d’azione di un solo personaggio, di mimesi e verosimile.

A queste accuse se ne sommavano alcune mosse dal Pigna nella lettera inviata a Giraldi nel ’48 dove, chiedendo all’antico maestro come si potesse difendere il *Furioso* dall’accusa di non essere un’opera aristotelica, rimproverava ad Ariosto la scarsa esemplarità morale del protagonista, mancante totalmente di decoro nel momento in cui impazzisce per amore, secondo una dinamica del tutto incompatibile con l’epica classica, sia omerica che virgiliana.

Se i difensori del *Furioso*, da Dolce a Ruscelli fino a Fòrnari, insistono sulla validità della lettura allegorica, salvamento del *decorum*, propugnando il principio bembiano di *imitatio* dei modelli individuati soprattutto in Virgilio oltre che in Omero e Ovidio; i fautori dell’aristotelismo ritengono la struttura del *Furioso* e la sua proposta pedagogica ormai inaccettabile, segno dell’inevitabile cambiamento culturale provocato dalla riscoperta aristotelica.

E se è un dato che a partire dagli anni ’50 del secolo abbiamo una diffusione senza precedenti dell’opera ariostesca, specie in ambiente editoriale dove operò il Dolce in sodalizio con Giolito, in cui le istanze aristoteliche vengono eluse attraverso operazioni editoriali, quali la stampa nel medesimo formato del *Furioso* e delle *Metamorfosi* di Ovidio, con chiaro intento orientativo del pubblico; è altrettanto vero che il dibattito teorico si infiamma grazie a due grandi protagonisti, prima vicini e poi irrimediabilmente lontani, quali Giovan Battista Giraldi Cinzio, autore a sua volta sia di un poema 'regolare', l’*Ercole*, sia del trattato il *Discorso intorno al comporre de’ Romanzi;* e Giovan Battista Pigna, autore de *I Romanzi*, destinati ad influenzare entrambi il giovane Tasso, stretto tra ariostismo e aristotelismo, dibattuto tra il rigore ispirato dalla normativa epica tradizionale del *Gierusalemme* e il fascino del romanzo cavalleresco del *Rinaldo*.

2.3 Le prime teorie del romanzo: Giraldi e Pigna

La diatriba scoppiata tra Giovan Battista Giraldi Cinzio e l’antico allievo Giovan Battista Pigna dimostra come la definizione del nuovo genere, il romanzo, nasca dall’impossibilità di ricondurre totalmente ai principi aristotelici, validi per la definizione del genere tragico esteso all’epico, questo tipo di poema moderno incarnato specialmente dal *Furioso,*

[96] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo,* cit., pag. XXVII

e come la presunta univocità della definizione dell'epica stessa, data per acquisita e certa, sia in realtà un'idealizzazione, dal momento che definire il romanzo nel Cinquecento significa ripensare ad un genere epico moderno.

Non soltanto i teorici ma anche gli scrittori si confrontarono su questo terreno assai più sfuggente di quanto non sembri all'apparenza, nella consapevolezza che non era ormai più possibile comporre un poema epico seguendo soltanto la «maniera» di Omero o Virgilio, attenendosi semplicemente al principio di unità d'azione, dal momento che il pubblico sempre più «*isvogliato*», secondo la definizione del Tasso, chiedeva opere scritte secondo il principio della varietà ariostesca; per questo, come vedremo, tanti tentativi di scrittura del perfetto poema furono accompagnati da *prefatorie*, intese come vere e proprie dichiarazioni di poetica.

La riflessione di Giraldi, fra i primi teorici del romanzo, si pone sempre al servizio della pratica scrittoria: tragediografo e autore di un poema divisivo, l*'Ercole*, condusse la sua riflessione impostando sia la definizione del nuovo genere come appartenente alla modernità, indipendente rispetto all'epica e per il quale i precetti aristotelici e oraziani non potevano più essere considerati validi e applicabili; la sua posizione si trova espressa già nella lettera responsiva, datata 1 agosto 1548 indirizzata all'allievo Pigna, autore della celebre lettera contenente i «capi d'accusa» imputati al *Furioso*, datata 25 luglio dello stesso anno; maestro e allievo pubblicarono quasi contemporaneamente, nel 1554, le proprie opere teoriche, rispettivamente i *Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle commedie e delle tragedie* e *I Romanzi,* accompagnate da una diatriba, di difficile soluzione, riguardo alle accuse di plagio che i due autori si rivolsero reciprocamente [97]. Punto comune da cui si origina la riflessione di entrambi sembra dunque essere lo studio del *Furioso* e della sua impossibilità di rispondere inequivocabilmente al magistero della *Poetica* in ambito teorico, oppure ai grandi modelli epici classici, Omero e Virgilio in termini letterari; ma mentre il Pigna tenterà una riconduzione del capolavoro ariostesco all'epica antica, fondando il proprio impianto teorico sulla riflessione aristotelica soprattutto[98] e ritenendo la definizione del romanzo coincidente con l'analisi del *Furioso* tout court, Giraldi mostrerà posizioni più moderniste, ammettendo la completa novità e modernità del genere romanzo, non più riconducibile ad una teoria ormai adatta soltanto all'epica classica, e in cui il modello ariostesco viene codificato per essere superato.

Nel primo dei suoi *Discorsi*[99]*,* Giraldi affronta il problema di definizione del romanzo; ammettendo l'esistenza di un unico genere eroico definito dalla tematica eroica del quale, con approccio storiografico, ripercorre le tappe evolutive dalle origini, dalla tradizionale orale degli antichi rapsodi, alla tradizione omerico-virgiliana, giungendo infine alla tradizione del poema romanzo; sul piano dell'*inventio*, il teorico ritiene necessario il reperimento di *materia nuova,* sia svincolata dalla tradizione, purché afferente alla tematica eroica e rispondente, in termini oraziani, a finalità pedagogiche la cui validità è dipendente dall'abilità del poeta; sia ciò che è definibile come «eroico antico», ovvero una materia, tanto mitologica quanto storiografica, che risulti talmente antica da apparire inusuale, eppur riconoscibile nelle sue linee essenziali, grazie al trattamento a cui viene sottoposta da parte del poeta, secondo la categoria del «verosimile»; categoria

---

[97] Probabilmente *I Romanzi* del Pigna furono pubblicati di qualche settimana precedenti rispetto ai *Discorsi* del Giraldi; la prima elaborazione dell'opera risale al 1547 e nella prefazione dell'edizione a stampa, Pigna accusò apertamente di plagio Giraldi il quale, secondo la sua ricostruzione dei fatti, tenne con sé il primo manoscritto dell'opera[97] per ben due anni, ufficialmente al fine di sottoporlo ad accurata analisi ma in realtà per appropiarsi delle idee con l'inganno; fu il periodo durante i quali i due intrattennero una fitta corrispondenza epistolare, ove figura la lettera del 25 luglio 1548, la quale per Pigna sarebbe soltanto una finzione, perché scritta su richiesta del maestro al fine di agevolarlo nella stesura di una epistola in cui avrebbe esposto le idee argomentate nel manoscritto; in realtà, la prova fornita da Pigna a sostegno del plagio, la rapidità dello scambio tra le due lettere, è stato recentemente messo in discussione dalla critica: il sospetto avanzato è infatti quello di una retrodatazione dei *Discorsi* compiuta dallo stesso Giraldi al 1549, probabilmente nel tentativo di arrogarsi l'impostazione della questione aristotelica in anticipo sui suoi rivali diretti, Maggi, Robortello e ovviamente il Pigna; inoltre, se effettivamente, come Giraldi sostiene nella dedicatoria a Bonifacio Ruggiero, l'opera è stata sottoposta al giudizio del Pigna, in assenza di testimoni la questione diventa di difficile soluzione.

[98] Una possibile influenza sulla riflessione del Pigna sembra essere riconducibile anche all'*Ars poetica* di Orazio, di cui nel 1556 lo stesso Pigna curò e pubblicò una magistrale edizione commentata.

[99] Il titolo completo dell'opera *Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle commedie e delle tragedie*, lascia intendere l'impianto tripartito dell'opera, in cui ogni trattato teorico, concepito in forma epistolare, si pone come riflessione sui generi epico, tragico e comico; Giraldi fu anche tragediografo, e autore di alcune tragedie, tra cui le *Orbecche*, la *Didone*, l'*Altile* e la *Cleopatra*, certamente composte alla data 1543.

alla quale, viene ammesso anche il *meraviglioso*, inteso come fatti mitici-leggendari ben attestati dalla tradizione, che dovrà risultare credibile grazie alla creazione poetica stessa; viene *sconsigliato* l'uso di un *soggetto troppo usurato* in termini di *docere* e di *dilecto*, come la materia tratta dal ciclo di Carlo e dei paladini di Francia, riscoperti da Boiardo e portati all'eccellenza da Ariosto; da questa riflessione, risulta ovvio il tentativo di nobilitare la discussa proposta tematica dell'*Ercole*, in cui acquista validità la vita esemplare dell'eroe, divenuto un dio assunto in cielo, grazie alla fama guadagnata superando ogni prova da lui affrontata[100].

Anche per il Pigna la materia eroica coincide tra epica e romanzo, mentre a differire è quella «diversa legge» di composizione, distintiva dei due generi: rispetto all'epica, dove la narrazione rispetta il principio di alternanza tra diegesi e mimesi e dove i poeti «da sé continovamente parlano», in pieno medioevo il romanzo inizia ad assumere la tipica struttura errante, non lineare e non unitaria, suddivisa in singoli canti[101], in cui la narrazione si costruisce attraverso un sistema di continue interruzioni e di pause, di differimenti dell'azione e di riprese, regolato dal principio della varietà, in cui il poeta continuamente coinvolge il suo pubblico, secondo la tecnica dell'*entrelacement*, vera regola scrittoria del romanzo, la cui finalità è destare attenzione oppure curiosità generando diletto, interrompendo la narrazione sia per necessità, come al termine di una battaglia o di una peregrinazione, sia quando non ve ne sia una reale esigenza, come sul principio di una battaglia imminente o nel bel mezzo di una tempesta; la gestione della varietà sarà indice dell'ingegno e dell'industria del poeta, incidendo sul valore dell'opera stessa, secondo il principio della sentenza «ciò che più disagiosamente si fa, mostra tuttavia virtù», ben presente anche al Tasso dei *Discorsi* il quale, come vedremo, non respingerà l'uso della varietà, quanto il suo abuso incontrollato; naturalmente il genere romanzo ammette la presenza del meraviglioso e del soprannaturale, perché divergenti sono le finalità del poeta epico, la cui ricerca tende al verosimile, rispetto a quella del romanziere, il quale non se ne preoccupa; e pur seguendo l'alternanza diegesi - mimesi, nel romanzo risulterà frequentemente interrotta proprio quest'ultima: la tecnica compositiva dell'*entrelacement*, così come la suddivisione in canti, incoraggia l'intrusione del poeta nella narrazione attraverso l'utilizzo dei proemi, ricorrenti specie al principio della narrazione e spesso impiegati con funzione di cerniera fra un canto e l'altro, dove ad essere privilegiato è il dialogo con il proprio pubblico, incoraggiato verso riflessioni morali o inerenti alla contemporaneità, oppure si rimette ordine nella propria narrazione; molto presto il loro utilizzo verrà avvertito come un problema, sia dagli aristotelisti più intransigenti come Sperone Speroni, ma anche dai poeti stessi, fra cui il Tasso, il quale ne respinge l'utilizzo fin dalla sua prima prova nel *Rinaldo*.

Per quanto riguarda il nervo cinquecentesco del principio di *unità d'azione*, Giraldi passa sotto silenzio una definizione precisa, registrando l'esistenza della varietà ariostesca, rispetto all'unità dell'epica, e procedendo nella sua assoluzione con l'obiettivo di affermare la proposta del poema mitologico rappresentata dall' *Ercole*: partendo dalla dimostrazione della discontinuità esistente tra la tradizione epica classica e quella moderna del romanzo, dove l'attestazione dell'alterità del *Furioso*, rispetto ad Omero e Virgilio, non mira a fare del poema ariostesco un modello insuperabile, ma serve a legittimare la pretesa dei poeti moderni a comporre secondo la propria lingua e secondo gli usi e le tecniche compositive del proprio tempo, evitando operazioni pedanti di aderenza alle teorie, fra cui quelle aristoteliche, e ai modelli classici, il cui risultato era già stato definito uno «scrivere a' morti»[102], riferito alla ben celebre quanto disastrosa operazione compiuta dal Trissino nell'*Italia liberata dai Goti* il quale, seppur partito, come vedremo, da uno spunto fecondo per le

[100] L'intento è dichiarato sin dall'incipit dell'*Ercole*: Le fatiche, i travagli, i fatti egregi / d'Hercol i' canto et le sue fiamme accese / et quante palme egli hebbe et quali pregi / come via più ch'imperatori et regi, / il nome suo per ogni parte estese / Com'al fin arse di celeste foco, / et meritò di haver tra gli Dei loco.

[101] Secondo Pigna la struttura in canti del romanzo si origina dal diverso pubblico, rispetto all'epica, a cui era destinato, cioè il pubblico di ascoltatori nelle corti, in grado di ascoltare soltanto un singolo canto, deferendo ad un momento successivo quello dei canti successivi.

[102] Così il Giraldi si espresse nei confronti del Trissino in una lettera indirizzata a Bernardo Tasso datata 12 giugno 1556.

soluzioni del Tasso, la scelta di un fatto storico, relativamente lontano nel tempo, ma ben riconoscibile nello sviluppo, basandosi sulle fonti storiche, si attiene a quest'ultime con una fedeltà sconcertante, così come completa risulta l'adesione alla *Poetica* aristotelica e al modello dell'*Iliade* omerica; se risulta invalidata la proposta dell'*imitatio* di teorie e modelli classici, vale il principio inverso secondo cui un'opera moderna, compreso il *Furioso*, non sono valutabili, se non parzialmente, attraverso le categorie della *Poetica* e dell'*Ars poetica* , e quindi attraverso il mancato o avvenuto rispetto dei modelli classici stessi.

Per quanto riguarda la tanto dibattuta legittimità dell'adozione dell'unità di azione e una sua eventuale definizione, non risulta affatto importante per Giraldi, il cui fine, come nota Confalonieri, non è:

«Verificare che cosa voglia dire esattamente che Virgilio e Omero hanno «preso ad imitare una sola azione di un huomo solo», ma soltanto ribadire tale accezione dell'unità- e quindi implicitamente confermare l'ipotesi che questa sia una descrizione adeguata della poesia di Omero e di Virgilio- prima per legittimare ciò che hanno fatto i «nostri poeti», che al contrario di azioni «ne hanno imitate molte, non solo di uno ma di molti», e poi per suggerire l'alternativa, di cui non si è ancora visto esempio che «meriti loda nella nostra lingua, di un poema che racconti tutte le azioni di un uomo solo». Giraldi si propone di sostenere quest'ultimo modello, che sarà lui stesso a tentare con l'*Ercole*.»[103].

Quindi in termini di *dispositio* le norme aristoteliche sono derogabili, compreso il tanto sentito principio di unità d'azione; per fare un esempio, nell'ambito della scelta di una materia storica, dove la scelta ricade sulla molteplicità d'azione compiuta o dal singolo o da vari eroi, il poeta può differire tale principio se riuscirà a conservare l'impostazione storiografica, nell'integrità e nell'arco temporale di svolgimento dei fatti narrati, dominando attraverso la poesia la materia, salvaguardando la veridicità del fatto storico, attraverso la categoria di verosimiglianza, secondo il principio aristotelico della mimesi e stimolando la riflessione sulle cause - effetti dell'agire umano, distinguendosi dall'oggettività della rievocazione storiografica[104]; l'assoluzione del *Furioso* passa quindi dalla sua sottrazione rispetto a tutte le categorie teoriche e letterarie della classicità, accogliendolo invece nella sua alterità, come genere nuovo e moderno, caratterizzato da un verosimile, nel quale è ammesso anche il meraviglioso e dalla molteplicità d'azione e d'agenti, secondo un'apologia ben distante da tutte quelle perseguite dagli ariostisti, a cominciare dal Dolce.

Se la questione del nuovo genere coincide con l'analisi del *Furioso*, impostata secondo la teoria aristotelica, è evidente come il Pigna debba tentare, a differenza del Giraldi, una riconduzione della varietà d'azione e d'agente ad una, seppur relativa, definizione del principio di unità, ridefinito in termini di fine più che strettamente di azione; una volta sancito la validità atemporale dell'unità, affermando come essa risieda «nella perfezione della materia», Pigna ammette una prima differenza in ambito di *dispositio* fra l'epica, in cui il poeta narra di una sola «illustre azione» di un solo eroe, e il romanzo, in cui emerge la varietà d'azioni e d'agenti, dove però si rintraccia sempre la presenza di quella che potremmo definire un'«unità di persona», evidente nella narrazione delle imprese volte a celebrarne la virtù cavalleresca; secondo Comelli,

«l'attribuzione dell'unità di personaggio al romanzo non solo è faziosa, ma indica che i difensori dell'Ariosto la ritengono indispensabile per il romanzo e la identificano con il possibile legittimo compromesso fra poema classico e poema moderno»[105]

Pigna però si spinge oltre, salvaguardando l'impianto teorico della sua riflessione inerente al nuovo genere spostando, come ben descrive Confalonieri, in termini di unità,

---

[103] C. Confalonieri, *Torquato Tasso e il desiderio di unità La Gerusalemme liberata e la nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci Editore, 2022, pag. 74
[104] Giraldi collima qui con Aristotele nel ritenere quindi oggetto di trattazione poetica non il vero ma il verosimile, frutto della strategia dell'ingegno del poeta e fulcro di una strategia edificante che trascende la verità stessa.
[105] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo,* cit., pag. XXXI

«il problema dall'azione al fine (…), e più precisamente dall'unità di azione all'unità del fine, rimettendo a quest'ultimo principio la verifica della correttezza della composizione. (…). Una volta fissato il requisito dell'unità del fine, qualunque numero di azioni è sempre riconducibile al «fine ultimo» a cui «molti altri concorrono» a cui tutti gli altri sono «nientedimeno» […] indirizzati».[106]

Sul piano dello stile, dell'elocutio, Giraldi ritiene la necessità, in ambito epico, di elevare il patetismo espressivo, ritenuto primario rispetto alla favola stessa, secondo il principio dell'*imitatio* dei modelli lirici e non solo, specie il Petrarca e i recenti esempi del Bembo, dell'Ariosto e di Ercole Strozzi, appellandosi al principio dell'equilibrio e della misura nella loro assimilazione; infine sottolinea l'importanza dell'efficacia o *energia* delle descrizioni, polemizzando con il Trissino[107], vessato per aver completamente mancato questo obiettivo nelle proprie descrizioni, indugiando eccessivamente in minuziosi particolari, nel tentativo di una fedelissima riproduzione di quella tecnica descrittiva tipica di Omero, divenuta però inadeguata al contesto cinquecentesco[108]; il principio di *energia* enunciato da Giraldi è condiviso anche da Pigna, il quale lo definisce come «quella dimostrazione atta a porre le cose talmente innanzi agli occhi che o le veggiamo o ci paia di vederle»[109], indispensabile nella modulazione delle descrizioni minuziose e ricche di particolarismi, accordate però alla massima chiarezza espositiva; sarà poi compito del poeta combinare «le cose gravi con le piacevoli, le travagliate con le quiete, le affettuose con quelle che nell'azione consistono e con meraviglioso stupore dà diletto incredibile a chi le legge»[110]; se l'energia è richiesta dalla *variatio* costitutiva del romanzo, anche l'elemento dialogico, ovvero l'orazione e il parlamento, risente di tale caratteristica: oltre alla narrazione oggettiva e soggettiva, il Pigna individua una terza maniera in cui, grazie alle risorse culturali e linguistico - stilistiche e del poeta, i dialoghi pronunciati dai caratteri concorrono alla definizione delle loro differenti nature, lasciando trapelare temperamento, costumi e qualità interpretabili in senso morale.

Nel 1561, con la pubblicazione del trattato *Gli Heroici*, Pigna passa dal romanzo all'eroico, distinguendo tra i due generi non più soltanto per materia o forma, ma specialmente per il fine della narrazione, inteso in termini esclusivamente allegorici, in cui alla storia si sostituisce l'idea di principio eroico: un singolo fatto, azione o gesto, si trasforma così nell'epifania dell'universale; il passaggio tra i due generi vissuto dal Pigna, riflette il travaglio vissuto dai poeti attivi alla metà del secolo.

Da questa prima indagine, si può facilmente intuire come alla base delle riflessioni intese alla definizione della moderna epica, così come quelle rivolte alla definizione dell'*Orlando furioso*, sia nel processo di canonizzazione di un modello irrimediabilmente avvertito come un oggetto differente rispetto alla regola aristotelica, sia nel tentativo di ricondurre il poema ariostesco nell'alveo della *Poetica* stessa, ricorrendo per lo più al versante allegorico, nascano dall'ampio margine di interpretazione soggettiva concessa da quell'«oscura brevità», ben individuata dal Tasso, spesso punto di partenza per la costruzione delle varie teorie cinquecentesche, le quali seppur muovevano dalle pagine aristoteliche, potevano sempre integrarsi con altri precetti, per esempio quelli oraziani; oppure completarsi con personali soluzioni, specie per quegli ambiti che il trattato lasciava inesplorati, nelle quali la precettistica ricavata per deduzione ed estensione delle categorie di tragedia ed epica della *Poetica*, legittimava l'impianto teorico costitutivo dell'architettura strutturale del proprio edificio epico.

---

[106] Cfr. C. Confalonieri, *Torquato Tasso e il desiderio di unità,* cit., pp. 74-75
[107] Giraldi polemizza con il Trissino anche in termini di i*nventio* e di *dispositio*, a causa della scarsa coesione narrativa, dell'uso eccessivo di digressioni inutili oppure poco pertinenti allo sviluppo della vicenda, oltre all'incoerenza e la mancanza di decoro nella rappresentazione dei caratteri, visibile nell'episodio del lamento di Giustino.
[108] Riguardo all'inattualità di questa soluzione tornerà a polemizzare anche il Tasso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica*.
[109] G. B. Pigna, *I Romanzi*, pp.49-45; le citazioni sono sempre tratte da G. B. Pigna *I romanzi* Edizione critica a cura di S. Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997.
[110] Ibidem, pp.100-101

La diatriba esplosa tra Giraldi e Pigna permette invece di osservare come per i letterati cinquecenteschi la definizione del romanzo passi sempre per la sua identificazione dell'essere tutto ciò che non sia epica classica, ed il caso del *Furioso* lo testimonia palesemente: sicuramente l'Ariosto non si pose il problema di *genere* durante la scrittura del suo capolavoro, ma i suoi successori lo avvertirono acutamente, grazie al già accennato successo di pubblico, ben più vasto rispetto ai cultori dell'epica classica omerica o virgiliana; dapprima imbrigliato nelle regole della precettistica epica, sia da detrattori che da fautori, si giunse ben presto alla conclusione che il capolavoro ariostesco rappresentasse qualcosa di diverso e ciò permise, nell'ambito di quel processo di canonizzazione del modello, di assistere alla definizione del genere romanzo, dotato di proprie regole, il quale costrinse l'epica a ripensare a sé stessa e in conclusione a ridefinirsi, data la moderna difficoltà nella scrittura di un poema, ascrivibile alla classica definizione di epica.

2.4 L'apprendistato giovanile di Torquato Tasso: il «Gierusalemme» e il «Rinaldo»

L'arme pietose io canto, e l'alta impresa
di Gotifredo e de' cristiani eroi;
da cui Gierusalem fu vinta e presa
e n'ebbe impero illustre origin poi.
Tasso, Gierusalemme

Canto i felici affanni e i primi ardori
che giovinetto ancor soffrì Rinaldo,
e come 'l trasse in perigliosi errori
desir di gloria ed amoroso caldo
Tasso, Rinaldo I,1-4

In questo retroterra di profondi ripensamenti teorici si collocano i più significativi tentativi di ridefinizione del genere, di cui si considererà la proposta tassiana, a livello teorico e pratico, partendo dalla soluzione audace, seppur prematura, del *Gierusalemme*, abbozzo del poema epico-storico ispirato alla prima crociata e rimasto a lungo soltanto un sogno fra le carte del poeta, per passare all'esordio sotto il segno del romanzo cavalleresco con il *Rinaldo*, accompagnata dalla *Lettera* prefatoria, primo scritto teorico in ambito epico, fino alla stesura dei *Discorsi dell'arte poetica*, preliminari alla comparsa del capolavoro della *Gerusalemme liberata*, splendida soluzione di compromesso tra epica classica e romanzo moderno, fino al ritorno alla rigidità classicista della *Conquistata*.

Come ha ben individuato Zatti, il giovane Tasso fu sicuramente attratto dalla proposta di un poema epico-storico costruito secondo le leggi aristoteliche, alternativa al limite dell'antitesi rispetto al *Furioso*, lanciata dal Trissino con *l'Italia liberata dai Goti*, e dai cosiddetti *Cinque canti* dell'Ariosto i quali, dapprima pensati come una continuazione del proprio capolavoro, si rivelarono ben presto autonomi e differenti, sia per tecniche narrative sia per il sistema di personaggi e di

azioni ivi rappresentati[111]; quasi parallelamente, il poeta intraprese la stesura di un frammento, il *Gierusalemme*, «divinazione in ottave» della futura soluzione articolata nel poema della maturità; e il *Rinaldo*, classico poema di ascendenza epico cavalleresca.

Il frammento riprende la materia storica contenuta nella *Cronaca* di Guglielmo di Tiro[112] letta, secondo Raimondi, nella sua versione latina piuttosto che in quella italiana apparsa a Venezia nel 1562, imperniata sul racconto della prima crociata del 1099, bandita da papa Urbano II per riconquistare Gerusalemme; dunque il giovane Tasso, almeno per un momento, aveva pensato di esordire nel panorama contemporaneo con una proposta coraggiosa e ambiziosa: un poema storico scritto secondo il rigore delle norme aristoteliche, di cui sopravvive soltanto un abbozzo contenuto del *Libro Primo*, costituito da poche righe in prosa, contenente una breve sintesi degli antefatti rispetto all'arrivo dei crociati nella città santa, estesa per 116 ottave, di cui le prime 5 svolte secondo lo schema protasi - invocazione a Dio - encomio a Guidobaldo II della Rovere, dedicatario dell'opera; segue poi un primo nucleo tematico, riconducibile alle fonti storiche della *Cronaca*, che ripercorre le tappe della marcia crociata capeggiata da Goffredo, combinato a due nuclei di derivazione epico-letteraria: l'ambasceria di Alete e Argante, messi di Solimano re d'Egitto, e la rassegna dei crociati.

Il frammento sostiene con entusiasmo un'impostazione epica ben precisa, in opposizione rispetto al *Furioso* e al *Rinaldo* stesso, offrendo un'ampia varietà di spunti caratteriali, nonché tematici e ideologici, abbandonati soltanto per carenza di esperienza espressivo – stilistica e ripresi successivamente nella *Liberata*, ove passano, seppur rifunzionalizzate, gran parte delle ottave, tanto da indurre la critica più recente, primo fra tutti Baldassarri, a includere il manoscritto apografo Urbinate Latino 413, l'unico attestante il frammento, nei testimoni di un'aggiuntiva «fase arcaica» della genesi del capolavoro[113], considerato in aperta continuità con il progetto epico ivi sviluppato.

La proposta del *Gierusalemme* nasce dunque sulla scia di opere e vicende sicuramente a lui ben presenti, quali la pubblicazione dell'*Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino (1546-48) con cui il vicentino tentò la fondazione di un'epica storica moderna, divenendo presto proverbiale leggenda per il suo insuccesso tra pubblico e letterati; il suo esempio però non cadde invano nell'oblio letterario, dal momento che il Tasso vi si ispirò in varie circostanze nella *Liberata*, evitando però gli errori che avevo inficiato la riuscita del progetto del vicentino; sicura importanza rivestono *Dell'Amor di Marfisa* di Danese Cataneo, letterato veneto annoverato tra i revisori dell'*Amadigi* paterno, opera che più di altre conduce all'ultimo tassello della formazione giovanile, poiché l'intricata vicenda poetica del poema di Bernardo Tasso risulta fondamentale per l'esperienza dell'altro esperimento giovanile, il *Rinaldo*: dapprima concepito in endecasillabi sciolti e fondato sull'unità di azione, ispirato al ciclo di *Amadis de Gaula*, divenne poi un poema ariostesco, in ottava rima e basato su tre nuclei tematici.

Gli anni veneziani della «revisione» permisero a Torquato di conoscere approfonditamente il dibattito teorico intorno al romanzo 'regolare' e di comprendere le ragione per le quali l'anti modello dell'*Italia* del Trissino divenne proverbiale sinonimo di «insuccesso», concordando in buona parte con le posizioni già espresse dal Giraldi e dal Pigna; tutto ciò non impedì al Tasso di considerare la validità di alcuni spunti elaborati dal Trissino, come l'idea di un'«epopea epica» votata

[111] Per approfondimenti, si rimanda a S. Zatti *L'ombra del Tasso Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1996, pp. 1-103

[112] Il testo è noto anche con il titolo di *Belli Sacri Historia* e di *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*; la *Cronaca*, come vedremo, costituisce la fonte storica principale per la rievocazione della prima crociata condotta nella *Gerusalemme liberata.*

[113] La posizione di Baldassarri contraddice quella della scuola pavese, in particolare di Scotti, che esclude dai testimoni di tale fase il testimone Urb. Vat. 413; per approfondimenti si rimanda a E. Scotti, *Il problema testuale della Gerusalemme Liberata*, in Italianistica, XXIV,1995; E. Scotti, *I testimoni della fase alfa della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001; G. Baldassarri, *Introduzione* in Torquato Tasso*, Il Gierusalemme*, *introduzione, commento e testo critico* a cura di Guido Baldassarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; G. Baldassarri, V. Salmaso, *Sulla fase alfa della Liberata* in «Filologia e Critica», XXXIX, 2014

al «verosimile storico» e ben sorretta dalle fonti storiografiche[114], in cui la scelta dell'argomento cadeva su un «fatto storico», in questo caso parte della guerra intrapresa da Belisario contro i Goti finalizzata alla liberazione dell'Italia, e in cui la narrazione rispettava, come dichiarò lo stesso autore nella prefatoria, le «regole aristoteliche»; già nel *Gierusalemme*, l'impresa di Goffredo e dei suoi crociati, metaforicamente richiamata attraverso l'immagine dell'«antiqua tela» intessuta di verità e finzione poetica[115], viene affidata ad una narrazione fondata sul verosimile, ovvero nella rielaborazione poetica del vero storico; eppure serviranno anni di riflessioni e di ripensamenti per elaborare coerentemente la proposta che questo spunto giovanile recava con sé, quel poema epico storico in cui la liberazione del Santo Sepolcro viene presentata come una narrazione in cui nuovamente il poeta intesse «*fregi al ver*»; oltre all'elaborazione teorica dei *Discorsi*, serviva al Tasso l'esercizio poetico del *Rinaldo*, con la sua proposta acclimatata nell'alveo della tradizione ariostesca, seppur elaborata secondo la propria personalità, e con una posizione teorica già volta al compromesso tra *aristotelismo* e *ariostismo,* ravvisabile nella lettera prefatoria *Ai lettori*, considerato il primo trattato teorico in ambito epico.

2.5 La Lettera «Ai lettori»: l «aristotelismo moderato» tra principi classicisti e modernità

«Ma io desidererei che le mie cose né da severi filosofi seguaci di Aristotele, c'hanno innanzi gl'occhi il perfetto esempio di Virgilio e d'Omero, né riguardano mai al diletto ed a quel che richieggiono i costumi d'oggidì, né dai troppo affezionati de l'Ariosto fossero giudicate»

T. Tasso, *Ai lettori*

«Ma sendo stata di maggior forza in me la mia naturale inchinazione, il desiderio di farmi conoscere (il che forse più facilmente succede per lo mezzo de la poesia che per quello de le leggi) e l'esortazioni de' molti amici miei, cominciai a dare effetto al mio pensiero (…).Sì ch'avendo nello spazio di dieci mesi condutto a fine questo poema (…) e mostrandolo ai clarissimi signor Molino e Veniero, il valor de' quali supera di gran lunga la grandissima fama, fui da loro esortato caldamente a darlo fuori»[116]

T. Tasso, Ai lettori

Il *Rinaldo* conosce dunque la sua editio princeps nel 1562, una seconda edizione nel 1570[117] , sempre ad opera di Francesco de Franceschi Senese, e un'accoglienza favorevole da parte del pubblico, tanto che ne furono realizzate diverse ristampe; come consuetudine dell'epoca, l'opera è preceduta da una lettera prefatoria, nota come Torquato Tasso *Ai lettori*; quest'ultima, scritta sicuramente a posteriori per giustificare e anticipare soluzioni poetiche, retoriche e stilistiche, è di fondamentale importanza per individuare il periodo di composizione dell'opera in quanto, nella sua prima sezione, ritenuta dalla critica principalmente autobiografica, Tasso fornisce precise coordinate che permettono una sicura datazione, e la delineazione di un momento formativo ben preciso, dichiarando di aver composto l'opera ad un'età «la quale non ancora a XIX anni arriva […] ne lo spazio di dieci mesi[118]»; la seconda sezione, sempre secondo la critica, può

[114] La fonte storiografica del Trissino è la *Guerra gotica* di Procopio di Cesarea
[115] *Gierusalemme*, Libro Primo, 3 1-2 «Questa che spiego or dei gran fatti altrui / antiqua tela, e parte adorno e fingo»
[116] T. Tasso, *Ai lettori* in T. Tasso *Rinaldo*, Edizione commentata a cura di M. Navone, Alessandria, 2012, Commissione Edizione Nazionale per le opere del Tasso, 2012, pag.46; si citerà sempre da quest'opera per la lettera *Ai lettori*
[117] Per le differenze tra le due edizioni, si rimanda al capitolo dedicato.
[118] Cfr. T. Tasso, *Ai lettori*, cit., pp. 45-46

invece costituire a tutti gli effetti un «primo trattato di teoria poetica», in cui il poeta dimostra un'acuta consapevolezza dei problemi teorici letterari che animavano i dibattito epico coevo, e di aver già intuito una soluzione di compromesso tra unità d'azione aristotelica e varietà ariostesca, che nel *Rinaldo* non risulterà particolarmente coerente, mentre nel capolavoro della maturità troverà il suo apice espressivo.

Osservando il testo più nel dettaglio, Tasso non rinuncia alla costruzione della propria immagine letteraria, partendo dalla «consueta dichiarazione di umiltà di fronte agli studiosi "professionisti" e di età matura»[119] e presentandosi, tra finzione e realtà, secondo il tipico topos letterario, già boccaccesco e ariostesco, del giovane artista dilaniato da un'insanabile conflitto, vissuto appassionatamente, dove il suo animo ribelle, marchiato dal genio poetico, che inevitabilmente lo predestina alla gloria, entra in contrasto con la concreta e pragmatica volontà paterna, in parte all'oscuro dell'esperimento poetico del figlio; l'intento di queste posizioni è duplice : scongiurare fin da subito possibili obiezioni circa la sconvenienza delle ambizioni di fama, nutrite da un giovanissimo esordiente, indirizzato agli studi di legge a Padova, giustificandole con la sua spiccata inclinazione poetica; prevenire possibili critiche dotte motivando, nel medesimo tempo, la pubblicazione della sua «*primizia*»[120], esibendo un'autorevole galleria di referenze altisonanti, garanzia di implicita approvazione del poema, ove spiccano i nomi più rappresentativi del mondo intellettuale veneto, ai quali fu legato in molteplici casi da rapporti amichevoli e centrali nella vicenda paterna: Danese Cataneo, autore a sua volta del poema epico incompiuto *Dell'Amor di Marfisa*, e Cesare Pavesi, Tommaso Lomellino, Girolamo Molino e Domenico Venier, tutte figure tanto apprezzate da aver «convinto» della validità dell'operazione anche il padre Bernardo, contrario alla pubblicazione del poema e ad assecondare le aspirazioni letterarie del figlio, nel tentativo di risparmiargli difficoltà economiche e amarezze connaturate alla carriera del poeta cortigiano.

L'elogio nei confronti di questi insigni personaggi, motivato da ragioni personali e professionali, persiste e si rafforza all'interno del *Rinaldo*, ad esempio in IX 30 e III 58 rispettivamente dedicate all'elogio del Venier[121] e del Cataneo[122]; infine, nella sezione più teorica della *Lettera*, i ritratti di Carlo Sigonio, esperto conoscitore della *Poetica* di Aristotele e di Sperone Speroni, intransigente aristotelista, del quale era risaputo ne frequentasse la «camera privata»[123], completano l'imponente sistema referenziale dispiegato con decisione dal giovane Tasso, al fine di legittimare la propria ambizione e le proprie scelte teoriche e letterarie.

L'ostilità del padre all'esercizio letterario, così come la presunta cecità nei riguardi dell'esperimento poetico del figlio per buona parte della composizione, non sono certamente attendibili per due ragioni: la prima, è rappresentata dal fatto che i due dividevano la stessa *abitazione* nell'estate veneziana del 1561, la seconda è data da una missiva inviata da Bernardo Tasso a Cesare Pavesi, in cui scriveva, a proposito del *Rinaldo*, di come «il poema non è tale che non paia meraviglioso

---

[119]G. Bettin, *La liquidazione dell'Ariosto: il Rinaldo di Torquato Tasso* in *Miscellanea di Studi in onore di Giovanni da Pozzo a cura di Donatella Rasi*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pag.291

[120] Cfr. T. Tasso *Ai lettori* cit., p. 45

[121] In Rinaldo IX 30, l'elogio del Venier è soprattutto rivolto al suo ruolo di traduttore delle *Metamorfosi* di Ovidio[121], dal momento che Museo, cantore alla corte di Floriana, regina di Media, narra episodi mitologici nell'ordine in cui si susseguono nel Libro I dell'opera ovidiana, parzialmente tradotte dal Venier: narrasi qui dei miti di Deucalione e Pirra e di Apollo e Dafne, di quelli di Io, Giove e Giunone e di Pan e Siringa; Navone ipotizza, sulla scorta di tale scansione, che il Tasso poté leggere soltanto una parte limitata della traduzione ovidiana del Venier, (a noi giunta frammentaria nel proemio e nella cosmogonia), comunque di grande importanza, perché rievocata nella vicenda del vedovo di Clizia, dove l'ipotesto del mito di Procri e Cefalo è evidente; senz'altro, nell'ottava celebrativa, viene esaltato proprio questo suo ruolo, presentandoci l'accademico come un novello Orfeo, incantatore di animali, avvinti dalla dolcezza del suo canto; ma si celebra anche, come nota il Danieli, «il valore di un'amicizia fondata su esperienze poetiche comuni»

[122] Altra ottava celebrativa è la 58, III del Rinaldo, rivolta all'amico Danese Cattaneo, già definito «non meno ne lo scrivere nello scolpire eccellente» nell'*Avviso*[122], figura molto vicina sia a Bernardo[122] sia a Torquato Tasso, tanto da ospitarlo più volte nel periodo del soggiorno veneziano, tra il 1559 e il 1561, e da influenzare, con il suo incompiuto *Degli amori di Marfisa,* il giovane Tasso, sia per il *Gierusalemme* e il *Rinaldo* prima, che per la *Gerusalemme Liberata* in futuro; figurerà inoltre tra gli interlocutori del dialogo *Il Cataneo ovvero delle conclusioni amorose*[122];in questa ottava, viene celebrato in qualità di scultore, in grado di superare il campione della classicità Fidia, nel momento in cui uno stupefatto Rinaldo ammira le statue bronzee di Lancillotto e Tristano, rappresentative del ciclo bretone a cui Tasso, a suo modo, attinge.

[123] I riferimenti al Pigna e a Sigonio sono collocati nella parte più teorica della Lettera e ben distinti dall'ambiente veneto, a sottolineare l'universo scolastico e accademico padovano

in un giovene di diciott'anni, essendo egli e per l'invenzione per l'elocuzione degno di lode, e tutto sparso di vaghi lumi di poesia»[124], prova inequivocabile di come, almeno parzialmente, l'anziano genitore conoscesse i progetti poetici di Torquato.

Assai più probabile appare la consapevolezza di quanto fosse rischioso presentarsi come esordiente in materia epica cavalleresco, che in quegli anni occupava sia i pensieri degli epigoni dell'Ariosto, il cui *Furioso,* come osservato*,* godeva di fortuna pressoché ininterrotta da parte del pubblico, sia gli accesi dibattiti che infiammavano le varie accademie a livello teorico, a causa della rivalutazione dei precetti contenuti nella *Poetica* di Aristotele, da soli motivo eccellente per un ritorno immediato ad un'epica più vicina alla «regolarità classica», i cui *auctores* indiscussi restavano Omero e Virgilio; il giovane autore non era estraneo a queste spinte centripete, non soltanto a livello teorico, a causa della frequentazione sia dell'ambiente veneziano, imbevuto di *ariostismo*, sia di quello padovano, il cui *Studium* fu all'avanguardia nella riscoperta della *Poetica* di Aristotele, ma specialmente a livello pratico, proprio a causa del magistero paterno, il cui travagliato iter elaborativo del poema epico prima, l'*Amadigi*, di cui trascrisse certamente alcune ottave; e l'edizione a stampa, successivamente curata proprio da Torquato, a sedici anni di distanza dalla morte del padre, del *Floridante*, ultima fatica epica paterna, lasciarono sull'autore una notevole impronta[125].

La vicenda compositiva dell'*Amadigi* mostrava al giovane Torquato tutte le difficoltà nel cercare il giusto compromesso tra unità d'azione, secondo la *Poetica* aristotelica, che per Bernardo andava mitigata alla luce dell'*Ars poetica* di Orazio e delle *Metamorfosi* di Ovidio, e la *varietas* ariostesca; così come, altrettanto faticoso, si presentava il perfetto equilibrio tra «epica classica» e «romanzo», considerando il fine ultimo della scrittura stessa: oltre al farsi interprete della modernità, essa doveva garantire quel «diletto», che soltanto la molteplicità e la varietà d'azione ariostesca, nella costruzione dell'intreccio, riuscivano a raggiungere; concepito dapprima come poema rispettoso dell'unità d'azione, scritto dapprima in prosa e in seguito convertito nella ben più musicale e famigliare ottava rima, *l'Amadigi* si proponeva interamente incentrato sugli amori di Amadigi e Oriana; complice la spinta di amici e revisori, Bernardo Tasso rilevò, nella prima versione dell'opera, sia la mancanza del *dilecto*, fattore di non poca importanza dato lo scarso successo, presso il pubblico, di opere che al principio di unità di azione si erano rigidamente attenute, tra le quali esemplare fu il disastro del già citato Gian Giorgio Trissino, con *L'Italia liberata dai Goti* , ma anche lo scarso favore incontrato da poemi quali l'*Avarchide* di Alamanni o l'*Ercole* di Giraldi (1557); e si risolse infine per una revisione massiccia dell'opera, introducendo altre storie parallele, avvicinandosi molto di più al principio costitutivo della *varietas* ariostesca, costringendosi, di fatto, a ritrattare il principio di unità d'azione.

La *Prefazione Ai lettori* accoglie problematiche teoriche che Torquato, grazie a Bernardo, aveva osservato da una posizione privilegiata, raccogliendo un dibattito protrattosi, come abbiamo osservato, per decenni; non è dunque casuale la sua apertura sull'insistito motivo paterno, di cui si rievocano verosimilmente le vicende autobiografiche, come i problemi legati alla cortigianeria e alla perdita delle fortune economiche; ma più che la parabola esistenziale, fu certamente quella poetica ad offrire al figlio il miglior apprendistato poetico possibile, a partire dagli anni urbinati (1556-1559) fino al soggiorno veneziano, dove iniziò la vera formazione poetico-intellettuale prestando aiuto, seppur passivamente, durante il travagliato iter correttorio proprio all'*Amadigi*, scrivendo lettere agli illustri amici paterni, ed entrando in contatto con molti membri dell'Accademia della Fama, punto di riferimento della cultura veneziana del tempo, anni in cui davvero diviene allievo del padre, suo vero maestro, assorbendo rapidamente un dibattito allora scottante, che gli permise di presentarsi sulla scena da esordiente tutt'altro che sprovveduto; dalla *Prefazione* alla conclusione del

[124] Si rimanda a R. *Morace Dall'«Amadigi» al «Rinaldo» Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012

poema, come ha osservato Morace, si delinea quindi, su questo versante, una struttura idealmente circolare, nel segno del padre, suggellando così «il debito nei suoi confronti nelle ultime due ottave del poema, con un lieve e delicato trapasso dal Padre da cui tutto discende al padre»[126], in cui il ringraziamento nei confronti di Bernardo trascende l'affetto filiale:

Pria che di quel signor giunghi al cospetto
c'ho nel cuore io, tu ne la fronte impresso,
al cui nome gentil vile e negletto
albergo sei, non qual conviensi ad esso
vanne a colui che fu dal ciel eletto
a darmi vita col suo sangue istesso:
io per lui parlo e spiro e per lui sono,
e se nulla ho di bel, tutto è suo dono
Ei con l'acuto sguardo, onde le cose
mirando oltra la scorza al centro giunge,
vedrà i difetti tuoi, ch'a me nascose
occhio mal san che scorge poco lunge:
e con la man, ch'ora veraci prose
a finte poesie di novo aggiunge,
ti purgarà quanto patir tu puoi,
aggiungendo vaghezza a i versi tuoi.
Rinaldo, XII 93,94

Se nella prima parte della *Prefazione*, come analizzato, il giovane Torquato abbaglia il suo pubblico con una ragguardevole élite referenziale, presentandosi come giovane circonfuso di genialità e a cui promette «cosa più degna […] ch'a lui loda maggiore possa recare»[127], ben più ardua si rivela essere la seconda parte di quest'ultima, dove infine le posizioni teoriche e i criteri osservati si devono disporre in maniera adamantina e con notevole persuasione, a dimostrazione, non solo che le lodi siano meritate, ma anche di una perfetta conoscenza degli schieramenti critici infiammanti il dibattito concernente il poema eroico alla metà del Cinquecento, partendo prima di tutto dal sistema teorico-letterario, con il quale viene affrontata la scrittura di un'opera estremamente complessa e non occasionale, prima ancora che dall'analisi e dalle considerazioni linguistiche-stilistiche, intrinseche alla scrittura poetica, secondo l'usanza delle «prefazioni», appartenenti agli epici del secondo Cinquecento.

Gli accenni alla vicenda paterna permettono di comprendere come il Tasso non si presenti certo come un ingenuo esordiente, ma confermano quanto acutamente avesse intercettato le varie posizioni, avvertendo la necessità di esporre prudentemente la propria posizione, per prevenire gli strali dei detrattori e non compromettere una carriera promettente, sulla quale la gloria iniziava appena ad albeggiare: insomma, sul territorio del poema epico difficilmente l'errore si rivelava emendabile e Torquato ne era cosciente.

[126] Cfr. R. Morace *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo»,* cit., pag..272
[127] Cfr. T. Tasso, *Ai lettori*, cit., pag.46

Come già ricordato, le posizioni, seppur nella loro varietà, sono riconducibili a due schieramenti: i fautori dell'impalpabile, fantasmagorico modello ariostesco, archetipo insuperabile di romanzo cavalleresco basato sulla tecnica dell'*entrelacement* e della varietà d'azione; e i fautori dei precetti della *Poetica* aristotelica, basati sull'unità di azione, tempo e luogo desunti da Aristotele, nel suo trattato, principalmente dalla tragedia a lui coeva, ed estesi all'epica, specie quella omerica; il risultato fu una teoria dell'epos fondato sopra ad un classicismo rigoroso, in cui modelli ritenuti spesso insuperati e insuperabili divennero Omero e Virgilio, inconciliabili perlopiù con le istanze moderne, e i cui precetti si mescidavano con problematicità e varietà di soluzioni nel panorama cinquecentesco; chi aveva seguito la prima via, si era ritrovato spesso stroncature di critica, bilanciate dal successo di pubblico, che continuava ad amare il modello del *Furioso*; chi aveva cercato una via più rigorosa, seppur non precipuamente, pur ottenendo spesso l'apprezzamento della critica, si era visto un riscontro debole da parte dei lettori, come l'*Ercole* di Giraldi Cinzio[128], ma soprattutto esemplare fu l'insuccesso «tout court» de *l'Italia liberata dai Goti* del Trissino, divenuto presto proverbiale anche presso gli intellettuali.

Di fronte a questo scacchiere di partenza, la posizione del Tasso parte da una considerazione fondamentale, a cui resterà sempre fedele fino al *Discorsi del Poema eroico*: il fine ultimo della poesia è costituito dal diletto; per questo, fin dalla *Prefazione* del *Rinaldo*, considerata primo vero «trattato» di esposizioni teoriche, seppur provvisorie ed acerbe, individua una soluzione conciliante moderata, un compromesso tra «aristotelici» e «ariosteschi», destinata ad irrigidirsi con l'avvicinarsi della stesura del poema sacro: ma, in prossimità del suo esordio, pur fermamente optando per un poema regolare, vicino alla *ratio* classicheggiante, nel rispetto dei precetti aristotelici, l'autore, lucidamente cosciente degli insuccessi dei suoi predecessori, causate dall'inattualità di certe riprese desunte dall'epica classica e dalla ratio aristotelica, risultate inadeguate in un contesto completamente mutato, o per meglio dire, «moderno», ricerca inizialmente un dialogo proprio con il gusto aggiornato sul pubblico attuale, imbevuto di esigenze cavalleresche, legate alla tradizione di genere, per garantire quel piacere necessario alla lettura; leggendo la *Prefazione*, il Tasso argomenta:

«Né credo che vi sarà grave che io, discostandomi alquanto da la via de' moderni, a que' miglior antichi più tosto mi sia voluto accostare, che non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' poemi che per altro gratissimi vi sarebbero stati; ma solamente que' precetti di lui ho seguito i quali a voi non togliono il diletto: com'è l'usare spesso gl'episodi, ed introducendo a parlar altri, spogliarsi de la persona di poeta, e far che vi nascano le agnizioni e le peripezie o necessariamente o verisimilmente, e che vi siano i costumi e i discorsi espressi.»[129]

Secondo i toni tipici della *captatio benevolentiae,* Tasso rassicura quindi i suoi lettori sul criterio adottato: pur attenendosi prevalentemente ai «*migliori antichi*», cioè ai precetti aristotelici e ai maestri epici classici, questi ultimi saranno applicati soltanto nella misura in cui non compromettano il diletto, unico autentico fine della poesia, e concorreranno quindi al suo conseguimento; e non guasterà perciò considerare «*la via de' moderni*», ovvero espedienti tipici del romanzo cavalleresco, fra i quali spicca la molteplicità di azione, senza dimenticare che la materia del *Rinaldo*, come si avrà modo di osservare, è per sua natura costituita della stessa sostanza dei cicli canterini e romanzeschi, dai quali era stata tràdita per secoli, e quindi porta con sé, per sua stessa natura, episodi intrisi di «meraviglioso», «magismo» e «incanti».

In quello che Navone ha definito un «aristotelismo moderato», allineato sulle posizioni del Giraldi e del Pigna, si possono ritenere rispettati, seppur non rigorosamente, dato l'annunciato compromesso, alcuni capisaldi codificati nella *Poetica*: *l'adozione dell'unità d'azione,* sebbene non di tempo e di luogo, che il Tasso definisce «largamente intesa», in quanto garantita per lo più da un'unità d'agente inserita in una molteplicità di intrecci, ottenuta grazie alla presenza costante sulla

[128] Anche *Gyrone il Cortese* dell'Alamanni, pubblicato postumo nel 1570 rientra nel novero di queste opere.
[129] Cfr. T. Tasso, *Ai lettori*, cit., pp. 46-47

scena del protagonista Rinaldo (seppur con qualche eccezione), e non da un'azione unica «*strettamente intesa*», cioè rigorosamente ammessa dai fautori di Aristotele[130]; *l'annullamento della voce del poeta,* finalizzato al mantenimento della mimesi[131], realizzata in prima istanza nella soppressione dei prologhi moraleggianti, tipici di Boiardo e di Ariosto, energico sintomo di un incontro-scontro con l'illustre predecessore, con cui il giovane poeta sapeva di dover ingaggiare un confronto per poterlo finalmente superare, anche se questo avverrà solo anni più tardi con la *Gerusalemme liberata*.

I proemi, così come i numerosi inserti moraleggianti nelle varie ottave, saranno riconosciuti, sulla scorta teorica de *I Romanzi* del Pigna, necessari all'autore del *Furioso* per gestire la tecnica narrativa dell'*entrelacement*, quali strumenti privilegiati per tenere le fila di più episodi intrecciati saldamente in pugno, riepilogando gli avvenimenti a favor di pubblico, guidandolo in una selva intricata di vicende e prevenendone così lo smarrimento; e seppur la rinuncia all'espressione di istanze morali o moraleggianti risulti dominante ma non esclusiva nel *Rinaldo,* i proemi non vengono mai piegati a questo scopo, né tantomeno utilizzati come spazio privilegiato di dialogo tra autore e lettore, arrivando a ritenere superati, seppur elogiandoli equiparandoli a quelli del *Furioso*, i prologhi dell'*Amadigi* paterno, in cui Bernardo era ricorso a soluzioni ariostesche: per Torquato, il padre si era pur sempre lasciato «trasportare»[132] da questa tecnica contraddistinta, in ogni canto, da un *ouverture* descrittiva di albe, e chiusa in notturno[133]; l'uso di questo verbo lascia trasparire un dissenso nei riguardi dell'abuso di questo espediente tecnico, come se il poeta non avesse alternative per esprimere le proprie «moralità»; sebbene qualche reminiscenza paterna sia presente, i proemi del *Rinaldo* fungono principalmente come *entr'acte* tra un'avventura e l'altra, basata sull'iterazione quasi ossessiva del motivo della partenza.

Nella *Prefazione* il Tasso insiste su questo secondo principio dell'*impersonalità*, ribadendo l'importanza «di spogliarsi della persona di poeta», evitando così l'infrazione della mimesi, non soltanto oscurandosi nei soli proemi, ma, sulla scorta di Omero, massimo modello aristotelico, occultandosi dietro ai suoi personaggi nella narrazione di agnizioni[134] e peripezie[135], che non devono mai essere affidati all'Io narrante in prima persona; così come il «carattere», cioè quei fattori che definiscono la morale dei personaggi, e il «pensiero», ovvero ciò che essi «dimostrano di sé attraverso i loro discorsi»[136] devono ricavarsi unicamente dalla narrazione stessa ; e tanto più il poeta rigorosamente si atterà a questo principio di impersonalità, tanto più magnificherà la sua caratura inventiva e poetica, dimostrando inconfutabile valore, innalzando la solennità del dettato poetico.

Eppure, anche questo secondo principio, presenta delle anomalie, in quanto, a tratti, traspare la voce del poeta, non a commento della vicenda, ma ad espressione di sentenze gnomiche o attenenti la contemporaneità, avvicinandosi molto al modello ariostesco; oppure emergerà la voce di quello che Raimondi ha definito, sulla scorta virgiliana, «narratore passionato», emotivamente coinvolto nelle vicende narrate, il cui vertice sarà certamente toccato nella *Liberata*.

Si osservino le seguenti riflessioni espresse in *Rinaldo*, I 91 dove si può notare l'inserzione di sentenze morali, da parte del Tasso, contro l'atteggiamento di apparente sdegno e repulsa delle dame che gettano nello sconforto il cavaliere che disperato le insegue, assecondando l'arte della dissimulazione dispiegato dalle donne, collocato però in chiusa di canto:

---

[130] Questo compromesso, come ricordato, era già stato perseguito a suo tempo dal padre Bernardo Tasso.
[131] Il maestro indicato nella *Poetica* di Aristotele è Omero
[132] T. Tasso, *Rinaldo*, Edizione commentata a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pag.47
[133] Bernardo Tasso, nel suo epistolario, B. Tasso, *Lettere inedite*, aveva spiegato come i prologhi e le chiuse, così come i momenti di dialogo col lettore, servissero a gestire una narrazione basata sulla molteplicità d'azione
[134] Per Aristotele, nella *Poetica*, agnizione nel genere tragico è riconoscimento, il volgere dall'ignoranza alla conoscenza; ne distingue tre tipologie: quelle legate ad un oggetto o caratteristica fisica, quella legata ad un'azione compiuta da un personaggio e infine la più importante, quella che si disvela dalla narrazione, che genera pietà o paura.
[135] Termine utilizzato da Aristotele nella *Poetica*, a proposito del genere tragico, per indicare i rivolgimenti e i mutamenti improvvisi e imprevisti di una determinata situazione dal suo stato di partenza al suo esatto contrario
[136] Cfr. T. Tasso, *Rinaldo*, Edizione commentata a cura di M. Navone, cit., pag.339

Deh!quante donne son ch'aspro rigore
mostran nel volto ed indurato sdegno,
c'hanno poi molle e delicato il core,
de gli strali d'amor continuo segno;
incauto è quel che ciò ch'appar di fuore
tien del chiuso voler per certo pegno,
ch'un'arte è questa per far scempi e prede
d'uom che drieto a chi fugga affretti il piede.
Rinaldo, I 91

L'ottava più vicina ai prologhi moraleggianti ariosteschi si trova inserita in XI 5: sia per posizione, quasi in apertura di canto, sia per tematica: l'invettiva contro la gelosia delle donne; questi versi presentano senza dubbio delle affinità con il prologo ariostesco XXX (1-6)[137]:

O di tema e d'amor figlia crudele,
figlia che 'l genitor sovente uccidi,
a l'alte sue dolcezze amaro fele,
peste ch'infetti l'alme in cui t'annidi,
torna a l'inferno omai, tra le querele,
tra l'aspre pene r tra gli eterni stridi,
né più turbar sì puro e casto foco,
ch'ivinon merta aver tuo giaccio loco.
Rinaldo, XI,5

E l'unico intervento diretto del narratore, svolto in prima persona, si ha in VI 12-13, in cui l'autore tradisce il principio di impersonalità classico, a favore di una sentenza morale afferente la contemporaneità: la denuncia della decadenza dei costumi militari; quest'unica concessione sarà spiegata dal Tasso, nei successivi *Discorsi dell'arte poetica*, III, in cui rileva come argomenti meritevoli debbano essere trattati dal poeta «sì come colui che crediamo essere pieno di deità e rapito da divino furore sovra se stesso, molto sovra l'uso comune e quasi con un'altra mente e con un'altra lingua gli si concede a pensare e a favellare»[138]; il risultato sarà un innalzamento della solennità e una marcata distinzione del poeta epico rispetto a quello tragico, nel trattare un argomento, come quello espresso nelle ottave 12-13, che provocano una sorta di rapimento mistico, nella figura del poeta, che si riversa anche sul piano linguistico-formale:

Deh! Come in tutto or è l'antica norma,
e quel buon uso e quei bei modi spenti!
Com'or nel guerreggiar diversa forma
si serba, oimè, tra le cristiane genti!
Or chi celebri Bacco, o inutil dorma,

[137] Un'analisi più approfondita al confronto sarà riservata nella sezione dedicata all'analisi della figura di Clarice.
[138] Cfr. T. Tasso, Discorsi dell'arte poetica. cit., pag.42; i *Discors*i si citeranno sempre da T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico,* a. c. di L. Poma, Bari, Gius. Laterza & Figli Tipografi-Editori-Librai, 1964

chi tutti aggia i pensieri al gioco intenti
chi ne' piacer venerei impieghi e spenda
le forze e sol de' campi in ogni tenda.
Che meraviglia è poi se 'l rio serpente,
sotto cui Grezia omai languendo more,
orgoglioso minaccia a l'Occidente
e par che 'l prema già, che già il divore?
Ma dove or fuor di strada inutilmente
mi torcon giusto sdegno, aspro dolore?
Dove, amor e pietà, mi trasportate?
Deh! Torniamo a calcar le vie lasciate.
Rinaldo, VI 12-13

Il problema che « rapisce » il Tasso era sicuramente molto sentito nell'epoca in cui il poeta visse: tralasciando la decadenza dei costumi militari delle milizie cristiane, la minaccia musulmana era particolarmente stringente: dopo la conquista di Costantinopoli del 1453, la Grecia era caduta sotto il dominio turco, la cui sete di conquista si era spinta alle porte di Vienna , assediata nel 1529; Tasso stesso nel *Rinaldo* I 3 invita il cardinale Luigi d'Este, dedicatario dell'opera, a farsi promotore di una nuova crociata, così come nel *Gierusalemme*, 4, e nella *Gerusalemme Liberata* 1, 4 esorta i rispettivi dedicatari, Guidobaldo II della Rovere e Alfonso II d'Este, al bando di una nuova crociata, da loro capeggiata; l'argomento era evidentemente meritevole e degno di essere cantato dalla voce del poeta, che soltanto in queste ottave interviene con tale appassionato trasporto.

Ma se la struttura, la *favola*, è sicuramente classicheggiante, ci sono nel *Rinaldo* alcuni elementi tipici della tradizione del romanzo cavalleresco: primo fra tutti, limitandoci in questa sede alla premessa, *l'inserzione di episodi*; non è certo casuale proprio il richiamo ad essi, perché se con i suoi lettori l'autore si profonde, nonostante inevitabili forzature, per giustificare l'applicazione nel *Rinaldo* di tutti i precetti aristotelici, in questo tentativo di persuasione cerca di inserire anche questi ultimi: conscio del fatto che nella *Poetica* siano ammessi inserti episodici, seppur in misura moderata per il poema epico, legittimati dalla maggior estensione del poema epico rispetto alla tragedia, il Tasso ritiene così di non discostarsi eccessivamente dal classicismo, neppure nella modernità di questo espediente narrativo, salvo poi contraddire la regola fondamentale della prova della necessarietà; per Aristotele e i suoi fautori l'episodio ha ragione di esistere se e soltanto se, una volta sottratto o spostato dalla costruzione poetica, questa rovina su sé stessa o ne risulta profondamente alterata, in quanto esso si rivela funzionale e necessario; ma se tale prova non venisse superata, quest'ultimo necessariamente andrebbe soppresso; consapevole dell'aporia presente nel *Rinaldo*, in cui si trovano narrazioni non di primo grado, non veramente vitali alla struttura narrativa ma necessari alla realizzazione del diletto, Tasso si affida, nel tentativo di prevenire possibili critiche, alla similitudine di origine classica[139] incentrata sul rapporto tra il corpo umano e il poema:

«È ben vero che ne l'ordir il mio poema mi sono affaticato ancora un poco, in far sì che che la favola fosse una, se non strettamente almeno largamente considerata; e ancora ch'alcune parti di essa possano apparire oziose, e non tali che sendo tolte via il tutto si distruggesse, si come tagliando un un membro del corpo umano quel manco ed imperfetto diviene, sono però queste parti tali che, se

[139] L'immagine viene utilizzata proprio da Aristotele nella *Poetica* ma anche da Girali Cinzio nel suo *Discorso;* sarà ripresa da Tasso che la trasformerà nell'immagine del «picciolo mondo» dei *Discorsi sopra l'arte poetica*

non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno picciolo effetto, e simile a quello che fanno i capelli, la barba e gli altri peli in esso corpo, de' quali s'uno n'è levato via, non ne riceve apparente nocumento, ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane.»[140]

A conclusione della sua esposizione teorica Tasso chiama a supporto referenti illustri come Carlo Sigonio, professore di eloquenza ed espositore della *Poetica* durante gli anni universitari a Padova, oltre a Danese Cataneo, il quale, nel suo *Dell'Amor di Marfisa*, aveva razionalizzato, sul modello classicheggiante, la materia di tradizione romanzesca, desunta dai cicli carolingi- ariosteschi, rinunciando agli interventi diretti del narratore; in questo, il Cataneo non è soltanto garante della pubblicazione del poema di esordio, ma modello teorico ispiratore dell' «aristotelismo moderato», caratterizzato dal silenzio dell'Io narrante, espresso nella *Prefazione* del *Rinaldo*, nel quale «il poeta è migliore quanto imita di più, e tanto imita più quanto men egli come poeta parla e più introduce altri a parlare[141]»; così come Sperone Speroni, presso il quale aveva letto alcune parti dei canti dell'*Amadigi* paterno e di cui aveva frequentato la «camera privata», viene convocato come garante dell'unita d'azione «largamente intesa», confermando di aver intessuto così il suo poema «con perpetuo e non interrotto filo»[142].

Data la forte intimità con l'erudito, il Tasso non poteva ignorare la posizione aristotelica speroniana, secondo cui l'applicazione del principio di unità d'azione non è ammissibile, nella rappresentazione di un solo uomo agente di molteplici azioni; l'intransigenza dello Speroni, attraverso la mediazione dei *Discorsi* del Giraldi, in cui si teorizzava la moderna possibilità di narrare molteplici azioni da parte di un solo uomo, attuata poi nel suo poema *Ercole*; e attraverso quella del Pigna de *I Romanzi*, citato esplicitamente, in cui si inizia a considerare il romanzo un genere autonomo rispetto al poema epico classico, oltre all'influenza esercitata dalle soluzioni originali nell'*Amor di Marfisa* del Cattaneo e, nonostante le numerose critiche ricevute, da *L'Italia liberata dai Goti* del Trissino, esulanti i due schieramenti, il giovane Tasso incominciò ad intravedere il proprio cammino di poeta epico.

2.6 I «Discorsi dell'arte poetica» e la fine dell'apprendistato

«In quei Discorsi che uscirono da le mani essend'io giovinetto, non volli diminuire in alcuna parte la riputazione di quell'autore [Ariosto], ma cercar la verità, e trovare la diritta strada del poetare, da la quale molto hanno traviato i moderni poeti. E benché io non dovessi, per l'età mia giovenile, farmi guida degli altri, nondimeno, vedendo molte strade e calcate da molti, non sapeva quale eleggere; e mi fermai tra me stesso discorrendo in quel modo che fanno i viandanti ove sogliono dividersi le strade, quando non si avvengono a chi gli mostri la migliore. E scrissi i miei Discorsi per ammaestramento di me stesso, i quali sottoposi al giudicio altrui, come coloro che dimandano consiglio»

T. Tasso, da *Delle Differenze poetiche*

Il testo riportato contiene una considerazione espressa dal Tasso circa la composizione dei suoi *Discorsi* formulata anni più tardi e utile per capire le ragioni che lo spinsero a intraprendere una meditazione teorica profonda, riversata poi nell'opera, la cui stesura inizia, per i primi due libri, tra il 1561 e il 1562[143], sebbene la pubblicazione avvenga soltanto

[140] T. Tasso*, Rinaldo,* Edizione commentata a cura di M. Navone, Alessandria, 2012, Commissione Edizione Nazionale per le opere del Tasso, T. Tasso, *Ai lettori* p. 47
[141] Ibidem, p.47
[142] Ibidem, p.48
[143] Secondo la datazione proposta da Luigi Poma.

nel 1587[144], da ricercarsi principalmente in una mancanza di modelli validi per la stesura di un poema epico 'regolare', basato sulla norma aristotelica, disponibile però all'inserimento di elementi utili all'accrescimento del diletto; lo sforzo del Tasso risiede nell'articolare, più compiutamente, la soluzione di compromesso già sostenuta nella prefatoria del *Rinaldo*, definendo più nitidamente quella conciliazione tra unità e varietà, dimostrando la sua validità attraverso «un lavoro teorico non circoscritto ai due presunti opposti ma esteso a una serie di termini che, nelle discussioni di poetica, «a "unità" e "varietà" non erano stati correttamente o sufficientemente collegati - epica e romanzo, certo, ma anche "natura" e "uso", "essenziale" e "accidentale", "sostanza" e "accidente"-, tutto alla luce di una nuova presa in considerazione del fine della poesia, identificato nel "diletto" […][145]».

I *Discorsi*, infine, riflettono l'ideologia letteraria del Tasso stesso, maturata certamente all'ombra dell'ambiente padovano in cui la poesia, specie il poema eroico, viene concepita in termini di *decoro,* di *nobiltà* e *magnificenza,* e rivolta ad una classe elitaria, in principio, attraverso un'estetica soltanto edonistica, in cui il fine dell'arte viene individuato, come già notato, nel diletto; successivamente, nel *Discorsi del poema eroico*, la funzione poetico-artistica si sposta sul versante edonistico-pedagogico, quando al diletto viene assegnata una funzione secondaria rispetto al giovamento, unico vero fine dell'arte stessa, in cui il «mover meraviglia», avvincendo il lettore, deve simultaneamente istruirlo; scrive il Tasso:

«Diremo dunque che il poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande è perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di muovere gli animi con la meraviglia, e di giovare in questa guisa»[146].

Concentrando la riflessione sulla teoria giovanile rivolta alla stesura della *Gerusalemme liberata*, Tasso ragiona innanzitutto sulla scelta della materia adatta ad essere trattata in un poema epico; concordando con quanto già espresso dal Giraldi, e con quanto attuato nella pratica letteraria dal Trissino nell'*Italia*, la scelta ricade su un soggetto storico e cristiano, unico rispondente alle istanze di verosimile e meraviglioso le quali, seppur all'apparenza inconciliabili, saranno accordate secondo l'opposizione forze celesti e forze diaboliche; è utile ricordare come alla poesia, come già prima Aristotele aveva indicato, venga assegnata una «funzione universale», trascendente la verità e la realtà stessa, mentre la storia venga rivolta al servizio del particolare:

«Ma peroché quello che principalmente constituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbono essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che alla verità de' particulari, prima d'ogn'altra cosa deve il poeta avvertire se nella materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno il quale, altrimente essendo successo, avesse o più del verisimile o più del mirabile, o per qual si voglia altra cagione portasse maggior diletto; e tutti i successi che sì fatti troverà, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o di istoria a sua voglia muti e rimuti, e riduca gli accidenti delle cose a quel modo ch'egli giudica migliore, co' l vero alterato il tutto finto accompagnando»[147].

Fondamento della poesia per il Tasso è dunque il «verosimile», alla cui riuscita viene chiamata anche la storia piegata però, come nota Getto, «alle sue aristocratiche esigenze e illuminata di luci convenienti e fastose», in accordo ad una ispirazione poetica che «si orienta verso la figurazione di un mondo idealizzato, di splendida e solenne realtà, frutto di un'elaborazione tecnica, rivolto ad un'aristocratica cerchia di persone colte e civili, al mondo dell'accademia e della

---

[144] *I Discorsi dell'arte poetica e in particolare del poema eroico* furono pubblicati nel 1587 insieme alle *Lettere Poetiche*; la stampa accoglie una redazione differente rispetto a quella originale, dal momento che l'autore vi interviene a più riprese nel corso del tempo, anche se non è possibile stabilire l'entità dei rifacimenti.
[145] Cfr. C. Confalonieri, *Torquato Tasso e il desiderio di unità,* cit., pag.86
[146] Cfr. T. *Tasso Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pag.74
[147] Ibidem, pag. 17

corte»[148]; nella scelta della materia epica, Tasso ribadisce l'importanza di un poema epico dal soggetto fondato sull'evento storico, dal momento che l'azione «illustre ed eroica», quale la crociata sarà per la *Liberata*, conveniente ad esso e destinata a coinvolgere il lettore, necessariamente entrerà nella storia, altrimenti sarebbe soltanto un'azione inverosimile:

«La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora, o si toglie dall'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudicio, che dall'istoria si prenda, perché, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presupongo questo come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posteri con l'aiuto d'alcuna istoria. I successi grandi non possono essere incogniti; e ove non siano ricevuti in iscrittura, da questo solo argomento gli uomini la loro falsità; e falsi stimandoli, non consentono così facilmente d'esser mossi ad ira, or a terrore, or a pietà, d'esser or allegrati, or contristati, or sospesi, or rapiti, e in somma non attendono con quella espettazione e con quel diletto i successi delle cose, come farebbono se que' medesimi successi, o in tutto o in parte, veri stimassero.»[149].

Se il poema eroico, a base storica in cui i fatti venivano rielaborati secondo il principio di verosimiglianza, mirava al raggiungimento del diletto, fine ultimo della poesia nei *Discorsi*, risulta evidente come, perfino al Tasso, non sia affatto possibile sottrarsi dall'inserimento del «meraviglioso» romanzesco, saldamente stabilizzatosi dopo il *Furioso* e divenuto elemento imprescindibile nella scrittura di poema epici ancora nei primi anni '60, come le opere di Alamanni, del Giraldi e perfino del Trissino testimoniano; la differenza consiste nella diversa idea di tale elemento che il Tasso andava ricercando, come questa pagina dei *Discorsi* ben sintetizza:

«Deve dunque l'argomento del poema epico esser tolto dall'istorie; ma li storia o è di religione tenuta falsa da noi, o di religione che vera crediamo, quale è oggi la cristiana e fu già l'ebrea. Ne giudico che l'azione de' gentili ci porgano comodo soggetto onde perfetto poema epico se ne formi, perché in que' tali poemi o vogliamo ricorrer talora alle deità che da' gentili erano adorate, o non vogliamo ricorrervi; se non vi ricorriamo mai, viene a mancarvi il meraviglioso, se vi ricorriamo, resta privo il poema in quella parte del verisimile. Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle maraviglie che tanto muovono non solo l'animo de gli 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 da altre cose sì fatte; delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perché con esse s'invita e s'alletta il gusto de gli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de' più intendenti. Ma non potendo questi miracoli esser operati da virtù naturale, è necessario ch'alla virtù soprannaturale ci rivolgiamo; e rivolgendoci alle 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 è impossibile; ma impossibil è che dal potere di quelli idoli vani e senza soggetto, che non sono e non furono mai, procedono cose che di tanto la natura e l'umanità trapassino».

Dunque le vecchie divinità pagane, appartenenti all'ormai logora mitologia classica, non potevano più rispondere alle esigenze del pubblico contemporaneo, quale strumento di realizzazione di un «meraviglioso» che fosse «verosimile»; era necessario trasferire l'azione prodigiosa e meravigliosa sul terreno della tradizione religiosa cristiana, se davvero si voleva ancorare il meraviglioso romanzesco, ritenuto improbabile e inverosimile eppure necessario, sul terreno della credibilità e della verosimiglianza[150]; l'unico precedente disponibile in tale direzione era, ancora una volta, rappresentato dal tentativo del Trissino il quale, nella sua *Italia*, realizzò un'improbabile conversione cristiana del sistema mitologico classico in una criticatissima «angelologia», fatto che il Tasso non ignorava di certo, nel momento in cui decise di ancorare il proprio «meraviglioso cristiano» sulla dialettica «inferno e cielo», in modo da renderla« verosimile e credibile»; e,

---

[148] G. Getto *Malinconia di Torquato Tasso*, Liguori Editori, 1979, pag.53
[149] Cfr. T. *Tasso Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp. 4-5
[150] Risulta evidente l'influenza di un passo della *Poetica* di Aristotele che probabilmente ispira l'ideologia del meraviglioso verosimile e credibile ricercato dal Tasso: «Cosa in generale bisogna ricondurre l'impossibile alla poesia, o al meglio, o all'opinione comune. Nei confronti della poesia è preferibile un'impossibile credibile ha un possibile incredibile»

come nota Giganti, «perché ciò avvenisse era necessario riscrivere il conflitto fra gli dèi della tradizione classica attraverso la lotta tra Inferno e Cielo, tra Satana e Dio, tra la Corte infernale e quella celeste (naturalmente destinata a trionfare)»[151].

Scrive dunque il Tasso nei *Discorsi*:

«Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il potere degli uomini, a Dio, a gli angioli 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, maravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate; perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co l' latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i maghi, permettendolo Lui, possino far cose sopra le forze della natura meravigliose) e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne nuovi esempi, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate essere avvenuto e poter di novo molte volte avvenire»

La prima crociata, dunque, ben si offriva come argomento in cui molti dei prodigi provengono da Dio e dai suoi ministri, così come gli incantamenti diabolici, nonché l'eros, spesso riconducibili al romanzesco, sono ascritti alle forze infernali scatenate da Satana e quindi destinati alla sconfitta, anche se è soltanto una prima considerazione riduttiva dal momento che, come nota Russo,

«nel passaggio dai Discorsi dell'arte poetica alla stesura effettiva del poema il meraviglioso cristiano» passa dall'essere «un'ingrediente funzionale al diletto a uno dei cardini della favola: al cospetto delle mure di Gerusalemme veniva descritto il rinnovarsi dello scontro di Inferno e Cielo, per via di «meraviglie», di eventi soprannaturali, che ora costituivano una delle sezioni fondamentali della *Liberata».*[152]

La crociata, inoltre, veniva vista dal Tasso come materia tanto «antica» da risultare plasmabile nella rielaborazione poetica, tanto da permettere al vero storico di aggiungere episodi di fantasia plausibili, perché ancora piuttosto «recente» per essere compresa, nei suoi fatti salienti, dalla maggioranza del pubblico, il quale ne sarebbe rimasto inevitabilmente affascinato e coinvolto emotivamente, portando a compimento l'obiettivo del diletto, unico fine della poesia; quindi al vero storico, alle cronache, dalle quali vengono tolti alcuni personaggi storici, tra cui Goffredo di Buglione e Tancredi di Altavilla, si aggiunge la libera creazione poetica, particolarmente efficace nella creazione del personaggio di Rinaldo e dell'intero sistema dei personaggi femminili protagoniste degli amori e delle seduzioni del poema: Clorinda, Armida ed Erminia, sono figure che pur non possedendo un profilo storico, nello sviluppo della narrazione assumeranno funzioni nevralgiche.

La narrazione dell'azione illustre, eroica e cristiana, a base storica doveva inoltre raggiungere una «convenevole grandezza» e rispettare il principio di unità di azione, il che comportava l'onere del trattamento del principio, del mezzo e della sua conclusione; il Tasso nei suoi *Discorsi* ritiene perfettamente rispettato il principio nell'*Iliade* di Omero, mentre prende sicuramente le distanze dalla varietà d'azione di matrice cavalleresca consacrata dal Boiardo prima e dall'Ariosto in seguito, in quanto privi di tale «integrità» nella «favola», tanto da poter essere letti come un unico poema:

«Questa condizione dell'integrità si desidera nel*l'Orlando innamorato* del Boiardo, né si trova nel *Furioso* dell'Ariosto: manca all'*Innamorato* il fine, al *Furioso* il principio; ma nell'uno non fu difetto d'arte, ma colpa di morte, nell'altro non ignoranza, ma elezione di voler fornire ciò che dal primo fu cominciato. Che l'*Innamorato* sia imperfetto non vi fa mestieri prova alcuna; che non sia intiero il *Furioso* è parimenti chiaro, peroché se noi vorremo che l'azione principale di quel poema sia l'amor di Ruggiero, vi manca il principio,

[151] C. Gigante *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pag.82
[152] E. Russo *Guida alla lettura della «Gerusalemme Liberata» di Tasso*, Milano, Editori Laterza, 2014, pag. 67

se vorremo che sia la guerra di Carlo e d'Agramante, parimente il principio vi manca; perché quando o come fosse preso Ruggiero dall'amor di Bradamante non vi si legge, nemmeno quando o in che modo gli africani muovessero guerra a francesi, se non forse in uno o 'n due versi accennato; e molte volte i lettori nella cognizione di queste favole andarebbono al buio se dall'*Innamoramento* non togliessero ciò che alla loro cognizione è necessario. Ma si deve, come ho detto, considerare l'*Orlando innamorato* e '*l Furioso* non come due libri distinti, ma come un poema solo, cominciato dall'uno, e con le medesime fila, ben che meglio hanno date e meglio colorite, dall'altro poeta condotto al fine; e in questa maniera riguardandolo, sarà in intero poema a cui nulla manchi per intelligenza delle sue favole»[153]

La proposta di un'epica moderna, fondata sull'adozione del principio aristotelico di unità d'azione, non comporta necessariamente l'esclusione dell'adozione della varietà, specialmente per quanto riguarda l'inserimento di episodi, utili ad arricchire e a dilatare l'azione illustre principale, segnando molto spesso l'entrata in scena dell'eros e del meraviglioso, purché ricondotto al verosimile; il Tasso sostiene inoltre l'importanza di praticare un'*imitatio*, a livello teorico e di modelli letterari, aggiornata sulla variabile moderna dell'«uso», rispondente ai diversi momenti storico-culturali, oltre che su quella della «natura», cioè una validità universalmente riconosciuta, sulle quali andranno fondati anche i giudizi relativi ad un'opera; così, l'unità di azione è un principio conveniente e per sua natura universalmente valido e pertanto consigliato dal Tasso per la costruzione dell'impianto narrativo del poema; tutto ciò, lascia intuire come la *Poetica* sia riconosciuta come universalmente valida per la scrittura e il giudizio, sia dell'epica classica sia del romanzo, avvertiti come genere unico contrariamente alle distinzioni operate dal Giraldi e dal Pigna; ma adottare tale principio, respingendo la varietà a priori, equivarrebbe a negare il gusto «isvogliato» del proprio pubblico, avvezzo a suddetta varietà, a quegli espedienti amorosi e avventurosi indispensabili al «condimento» della narrazione, che si tradurrebbe in un grave errore, perché significherebbe ignorare la consuetudine cinquecentesca in termini di diletto.

Quindi, seppur apprezzando la proposta di un'epica a base storica condotta secondo l'inflessibile adozione del principio di unità tentata dal Trissino, Tasso non può non condannarne l'ostinata adesione e la professata fedeltà verso la precettistica aristotelica e il modello omerico, causa di totale cecità verso il «decoro», l'«uso moderno» e il «costume» dei propri tempi, che ne decretarono il noto insuccesso, ammettendo la superiorità dell'Ariosto nell'intercettare tali variabili, nella sua proposta di un'epica all'insegna della varietà, dispensatrice di diletto e accattivante nei confronti del pubblico più ampio, disprezzato dal Trissino:

«Peroché alcuni necessaria l'hanno giudicata [l'unità], altri all'incontra hanno creduto la moltitudine delle azioni al poema eroico più convenirsi […] facendosi i difensori della unità scudo della auttorità d'Aristotele, della maestà de gli antichi greci e latini poeti, né mancando loro quelle armi che dalla ragione sono somministrate; ma hanno per avversarii l'uso de' presenti secoli, il consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti, e, sì come pare, l'esperienza ancora, infallibile parangone della verità; leggendosi che l'Ariosto, che, partendo dalle vestigia degli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte le età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovanisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali; ove il Trissino, d'altra parte, che i poemi d'Omero religiosamente si propose di imitare ed entro i precetti d'Aristotele si restrinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezzato quasi da nissuno, muto nel teatro del mondo è morto alla luce de gli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcuno letterato se ne rimane»[154]

L'errore principale imputato al Trissino è dunque quello di aver mancato il compromesso tra unità e varietà, trascurando inoltre il «decoro» o «convenevolezza» del proprio tempo, insistendo nell'imitazione di alcune caratteristiche degli antichi

[153] Cfr. T. *Tasso Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp. 19-20
[154] Ibidem, pp.22-23

che avrebbero richiesto un inevitabile aggiornamento[155], nonché di aver ignorato totalmente il gusto e il diletto del proprio pubblico[156], circostanza a cui furono attenti a loro volta gli epici classici:

«Non era per avventura così necessaria questa varietà a tempi di Virgilio ed Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato; però non tanto v'attesero, benché maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrovi. Necessariissima era a' nostri tempi, e perciò doveva il Trissino co' sapori di questa varietà condire il suo poema, se voleva che da questi gusti sì delicati non fosse schivato; e se non tentò di introdurlavi, o non conobbe il bisogno, o il disperò come impossibile. Io per me e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire»[157]

La proposta più originale del Tasso, nel dibattito coevo, si colloca sul terreno dell'unità di azione, dove si porta a compimento la soluzione del compromesso già sostenuto nella prefatoria del *Rinaldo*, individuando, nei *Discorsi,* nel principio della «varietà nell'unità», la chiave per accedere alla teorizzazione della cosiddetta «unità mista»[158]: il moderno poema epico, costruito su un'unica «favola» o azione, poteva conservare la sua unitarietà, pur accogliendo al suo interno la varietà, rappresentata dagli episodi, purché siano essi necessari, in termini aristotelici[159], al progredire e allo scioglimento dell'azione stessa, purché armonizzati alla narrazione grazie all'abilità del poeta platonicamente inteso come «*artifex*», secondo la metafora del «picciolo mondo», reso unitario nella varietà dalla mano del creatore:

«Sì 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 'l mare pieni di uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella 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 e orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo 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; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formarsi possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazione di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui in incendii, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e 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 l'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dipenda, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini»[160]

L'adozione dell'unità d'azione in sé non è sufficiente a garantire sia l'abilità del poeta sia la validità del poema; dopo aver lodato l'Ariosto per l'utilizzo magistrale della varietà, il Tasso ne depreca l'uso indiscriminato e non adeguatamente acclimatato nell'unità:

---

[155] Tasso fa riferimento, riprendendo il Giraldi, alla ripresa dell'episodio dell'*Odissea* in cui la principessa Nausicaa si reca al fonte con le sue ancelle per lavare i panni, operato dal Trissino nell'Italia; per le raffinate corti italiane del Cinquecento, questo costume era ormai improponibile e avrebbe richiesto un aggiornamento; ma le riprese improbabile si ritrovano anche a livello metrico, con l'adozione ostinata dell'endecasillabo sciolto e a livello stilistico, con l'utilizzo di epiteti formulari, ormai lontani dal gusto e dalla prassi compositiva cinquecentesca.

[156] In realtà, come i recenti studi di Federico di Santo e Claudio Gigante dimostrano, il Trissino utilizzò elementi romanzeschi nella sua Italia liberata dai Goti seppur con esiti discutibili; si veda F. Di Santo *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade»: da Trissino a Tasso*, Firenze, 2018, Società Editrice fiorentina; C. Gigante *Epica e romanzo in Trissino* in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia* (XII-XVI sec.) a. c. di C. Gigante e G. Palumbo, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang S. A, 2010

[157] Cfr. T. *Tasso Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit. pag.35

[158] Cfr. C. Gigante *Tasso*, cit., pp.76-90

[159]Ispirandosi ad Aristotele, il Tasso scrive nei *Discorsi* « […]La moltitudine e la diversità degli episodii è seguita dall'epico; e se Aristotele biasima le favole episodiche, o le biasima nelle tragedie solamente, o per favole episodiche non intende quelle nelle quali vi siano molti e vari episodii, ma quelle nelle quali questi episodii sono interseriti fuor del verisimile e male congiunti con la favola e fra loro medesimi, e in somma vani e oziosi e nulla operanti al fine principal della favola; perché la varietà degli episodii è tanto lodevole quanto non corrompe l'unità della favola, né genera in lei confusione» Cfr. T. Tasso Discorsi sopra l'arte poetica e del poema eroico, cit., pag. 39

[160] Cfr. T. *Tasso Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp.35-36

«E assai agevol cosa è di nessuna industria il fare che in molte e separate azioni nasca gran varietà d'accidenti; ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est.* In quella che dalla moltitudine delle favole per se stessa nasce, arte o ingegno alcuno del poeta non si conosce, e può essere a dotti e agli indotti comune; questa totalmente dell'artificio del poeta depende e, come intrinseca lui, da lui solo si riconosce, né può da mediocre ingegno essere asseguita. Quella in somma tanto meno dilettarà quanto sarà più confusa e meno intelligibile; questa per l'ordine e per la legatura delle sue parti, non solo sarà più chiara e più distinta, ma molto più portarà di novità e di meraviglia. Una dunque deve esser la favola e la forma, come in ogni altro poema così in quelli che trattano l'armi e gli amori degli eroi e de' cavalieri erranti, e che con nome comune poemi eroici si chiamano.»[161]

Infine il Tasso concentra nel terzo e ultimo libro dei *Discorsi* la sua riflessione relativa agli aspetti legati all'*elocutio*, a cui dedica pagine significative testimoni dello strettissimo rapporto esistente tra lirica ed epica, genere che continuava ad essere debitore nei confronti della nobile tradizione petrarchista, specialmente per il trattamento di alcuni temi condivisi, indispensabili alla realizzazione del celebre binomio *armi amori*, fonte privilegiata di diletto, quali le descrizioni muliebri o le sintomatologie amorose; questo *Discorso,* come precedentemente ricordato, completa la definizione tassesca dello «stile magnifico e sublime» approcciato nella *Lezione* sul sonetto casiano *Questa vita mortal,* considerato in ambito lirico uno dei manifesti di stile «grave e magnifico».

Tasso apre il suo ultimo *Discorso* con poche righe dense di implicazioni, nelle quali afferma la convenienza dello stile magnifico o sublime per il poema epico, in quanto questo andrà a trattare materie alte e sublimi; sbaglia dunque il Trissino nell'adottare uno stile dimesso, così come l'Ariosto nell'utilizzo di uno stile mediocre, entrambi giudicati sconvenienti:

«Tre sono le forme de stili: magnifica o sublime, mediocre e umile; delle quali la prima è convenevole al poema eroico per due ragioni: e prima, allora perché le cose altissime, che si piglia a trattare l'epico, devono con altissimo stile essere trattate; seconda, perché ogni parte opera 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 dalle cose sublimi e magnifiche. Il magnifico, dunque, conviene al poema epico come suo proprio: ti dico suo proprio perché, avendo ad usare anco gli altri secondo l'occorrenza e le materie, come accuratissimamente si vede in Virgilio, questo nondimeno è quello che prevale; come la terra in questi nostri corpi, composti non di meno di tutti quattro <elementi>. Lo stile del Trissino, per signoreggiare per tutto il dimesso, dimesso potrà esser detto; quello dell'Ariosto, per la medesima ragione, mediocre.»[162]

Emerge dalle parole del Tasso una teoria tripartita degli stili, «magnifico o sublime, mediocre e umile», e la necessità, per il poeta epico, di servirsi dei diversi stili accordati alla diversa natura della materia da trattare, in quella mescolanza di stili e registri che sempre accompagna la produzione epica tassesca, a partire dal *Rinaldo* fino alla *Liberata*; e sebbene definisca lo «stile eroico», massimamente conveniente all'epica, come «in mezzo tra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico», al quale dunque al poeta epico conviene attenersi maggiormente, perché appropriato agli argomenti alti e sublimi tipici dell'epica, nel suo carattere intermedio tra lo stile del tragico e del lirico, anche se talvolta non risulta «disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, talora pieghi lo stile verso la semplicità del tragico, il che fa più sovente, talora verso la lascivia del lirico, il che fa più di rado»[163], come a suo tempo fece Virgilio; viene considerato un errore l'adozione totale dello stile umile o «dimesso», come fece il Trissino, oppure dello stile mediocre proprio del genere comico, come fece l'Ariosto, in relazione ad una materia popolare e bassa e quindi inadeguata al genere epico.

Dopo aver definito lo stile eroico, Tasso illustra le modalità con cui raggiungere la magnificenza necessaria ad esprimere il suddetto stile, incrociando alcune riflessioni già espresse qualche anno prima a proposito della lezione sul sonetto

[161] Ibidem, pp. 36-37
[162] Ibidem, pag.40
[163] Ibidem, pp.41-42

casiano *Questa vita mortal*; nell'ambito epico, Tasso torna a considerare come fonte di magnificenza i «concetti», intesi come immagini delle cose, o modalità in cui la materia, giacente nell'immaginazione, viene intesa ed esposta, senza tralasciare la meraviglia o commozione dell'animo che tale «sublime» mira a produrre; la magnificenza dei concetti risiede nel trattare argomenti elevati, le «cose grandi», quali «quelle di Dio, del mondo, degli eroi, di battaglie terrestri, navali e simili», utilizzando le figure retoriche che ampliano il senso di grandezza, sollecitando l'immaginazione, come l'«amplificazione» e la «reticenza», oppure la «prosopopea», particolarmente indicata nel produrre meraviglia; si consiglia poi, per innalzare la difficoltà dell'*elocutio*, l'utilizzo di parole elative del sublime, precisamente quelle «non comuni, ma peregrine e dall'uso popolare lontane», come quelle «straniere, traslate e da tutte quelle che proprie non saranno», con la raccomandazione di scegliere parole straniere provenienti da lingue neolatine, quali francese, spagnolo e provenzale, ma anche dalla lingua latina; infine Tasso raccomanda l'adozione dell'ottava rispetto alla terzina, perché più capace di accogliere i «lunghi periodi» e lunghi membri» che lo compongono.[164]

Dopo aver definito le specificità degli stili magnifico, umile e mediocre, il Tasso riconosce lo stile come strumento di mimesi, al quale occorre quindi la capacità di «*energia*» o «*enàrgheia*», «la quale sì con parole pone inanzi a gli occhi la cosa che pare altrui di non udirla, ma di vederla»; il poeta epico, assai più del tragico, il quale poteva vedere la sua creazione rappresentata sulla scena, doveva necessariamente descrivere vividamente la propria materia, elogiando in questo il Dante dell'*Inferno* e la drammaticità infusa nell'episodio del conte Ugolino, equiparato alla maestria di Omero, seppur ritenga la lingua greca e l'esametro avvantaggiati nell'esprimere energia rispetto a quella toscana[165].

Dai primi *Discorsi* emerge la difficoltà, per un giovane intellettuale intenzionato a formulare una concreta proposta innovatrice del genere epico, ad adattare l'ideologia aristotelica alla quale Tasso pur aderisce; il punto nevralgico del dibattito coevo, la discussione intorno all'unità di azione, ben illustra la difficoltà di estensione di tale principio, così come teorizzato nella *Poetica*, in un poema epico moderno; le soluzioni proposte, a partire dal Trissino, da Bernardo Tasso, dal Giraldi o ancora prima dall'Ariosto stesso, non vengono condivise dal giovane Tasso, convinto della validità di una soluzione di compromesso, dapprima ben acclimatato nell'alveo del genere epico-cavalleresco con il *Rinaldo*, per il quale ugualmente insistette per un un'unità imperfetta, data dall'unità di agente nella varietà d'azione; ma con la condanna dell'*Ercole*, basato sullo stesso principio, iniziò a delinearsi nei *Discorsi*, la propria idea di epica moderna, fondata sul principio di «*unità mista*», ovvero dell'unità nella varietà, e sulla scorta del Trissino, accolto nell'intento ma condannato nell'esito, viene eletta a materia epica ideale, un fatto eroico e illustre, dal sapore storico, il quale doveva essere imbevuto di cristianità, elemento cardine per la rifunzionalizzazione del meraviglioso romanzesco in meraviglioso cristiano, e verosimile e credibile, per essere condivisibile dal pubblico; lo stile che avrebbe espresso la moderna epica, individuato e definito nello stile eroico e magnifico, veniva volto all'innesco dell'*enàrgheia* e al nascere della meraviglia; tutta la teoria sembra rispondere alla nascita del capolavoro, la *Gerusalemme liberata*, eppure, come vedremo, tanti saranno i ripensamenti e i tormenti che angustieranno il Tasso, il quale attraverso la scrittura delle cosiddette *Lettere Poetiche*[166] preciserà ulteriormente la teoria sin qui elaborata: a partire dalle considerazioni linguistiche, fino al dubbio circa la legittimità di alcuni episodi, compresi alcuni fra i più belli mai scritti, fra cui la «riconciliazione tra Armida e Rinaldo», che l'analisi delle figure femminili permetterà di analizzare nel dettaglio; la crisi innescatasi dalla revisione romana del poema, getterà un'ombra indelebile sulla vita del Tasso e sfocerà in un profondo desiderio di riscrittura

[164]Cfr. T. Tasso *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp. 40-47
[165] Ibidem, pp. 47-48
[166] Le *Lettere Poetiche* appartengono alla corrispondenza nata dalla revisione romana della *Gerusalemme liberata* tra il febbraio del 1575 e l'estate del 1576; furono pubblicate per la prima volta nel 1587

dell'opera stessa, il cui risultato segnerà il cosiddetto passaggio dalla *Gerusalemme terrestre* alla *Gerusalemme celeste*, ovvero la *Gerusalemme Conquistata*.

CAPITOLO III

Premessa

Il *Rinaldo* è un'opera divisa in XII canti, esplicito richiamo a due modelli precisi, l'*Eneide* e le *Tebaide*; ciascun canto corrisponde approssimativamente ad un episodio, ad una 'ventura', che vede protagonista sulla scena, direttamente o indirettamente, il paladino *Rinaldo*, salvaguardia di quell'unità d'azione già definita «largamente intesa»; vero e proprio 'trait d'union' strutturante tra le varie imprese e avventure è il motivo della partenza, ripreso in maniera martellante lungo il corso dell'opera, prevalentemente a introduzione di canto[167]. L'azione principale, la macrostoria entro la quale entreranno tutti gli altri episodi, la si può facilmente desumere dall'incipit dell'opera[168]:

1
Canto i felici affanni e i primi ardori
che giovanetto ancor soffrì Rinaldo,
e come 'l trasse in perigliosi errori
desir di gloria ed amoroso caldo,
allor che, vinti dal gran Carlo, i Mori
mostraro il cor più che le forze saldo,
e Troiano, Argolante e'l fiero Almonte
restar pugnando uccisi in Aspromonte.
2
Musa, che 'n rozzo stil meco sovente
umil cantasti le mie fiamme accese,
sì che stando le selve al suono intente
Eco a ridir l'amato nome apprese:
or ch'ad opra maggior movo la mente,
ed audace m'accingo ad alte imprese,
ver me cotanto il tuo favor s'accresca
ch'al raddoppiato peso egual riesca
3
Forse un giorno ardirai de' chiari fregi
del gran Luigi Estense ornar mie carte,
onde, mercè del suo valor, si pregi

[167] Antonio Daniele, nel suo saggio *Considerazioni sul Rinaldo* ha condotto uno schema del tema della partenza che qui riportiamo: «c. I, str.15; c. II, str.1,12, 52: c. III, str.1; c. IV, str.1; c. V, str.1sgg.; c. VI, str.1; c. VII, str.1; c. VIII, str.1; c. IX, str.2; c. X, str.1, 36» pag. 32; A. Daniele *Considerazioni sul Rinaldo* in *Dal Rinaldo alla Gerusalemme: il testo, la favola Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo" Sorrento 17-19 novembre 1994* a cura di Dante Della Terza.
[168] Il testo del *Rinaldo* è sempre fornito da T. Tasso *Rinaldo Edizione Commentata a cura di M. Navone*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; così come per molte delle intertestualità citate si farà riferimento al commento di questa edizione.

e viva il nostro nome in ogni parte;
non perch'io stimi ch'a suoi fatti egregi
possa dar luce umano ingegno od arte,
ch'egli è tal ch'altrui dona e gloria e vita,
e vola al ciel senza terrena aita.

4

E voi sacro signor, ch'adorno avete
d'ostro la chioma e di virtude il core,
e sì lucidi raggi omai spargete
che se n'oscura ogni più chiaro onore,
quando a i gravi pensier la via chiudete,
prestate al mio cantar grato favore,
ch'ivi vedrete almen, se non espresso,
adombrato in lui forse voi stesso.

5

Ma quando, il crin di tre corone cinto,
v'avrem l'empia eresia domar già visto,
e spinger pria, da santo amor sospinto,
contra l'Egitto i principi di Cristo,
onde il fiero ottomano, oppresso e vinto,
vi ceda a forza il suo mal fatto acquisto,
cangiar la lira in tromba e 'n maggior carme
dir tentarò le vostre imprese e l'arme.

Dall'analisi del proemio[169], articolato in cinque ottave, risulta manifesta la tradizionale scansione suddivisa in protasi (prima stanza), invocazione alla musa (seconda e terza stanza) e dedica encomiastica (iniziata nella terza stanza, essa scivola nelle successive due stanze, 4 e 5); Tasso annuncia da subito la materia del suo poema, il tradizionale binomio amore-armi tipico della tradizione cavalleresca, occasione per l'autore di subitaneo ingaggio di confronto con l'Ariosto, tramite evidenti riprese del capolavoro ariostesco, di cui ricalca sia il celebre chiasmo dell'incipit, sia le rime chiave *amori : Mori : furori* dei primi tre distici della prima stanza dell*'Orlando furioso*, collocandole sempre in sede di verso dispari, disponendole però in *variatio ardori : errori : Mori*, denunciando somiglianze e differenze: entrambi i poemi attengono alla materia carolingia, ma al poema strutturalmente imperniato sulla varietà d'azioni e d'agente ariostesco, si contrappone un poema unitario per azione e agente, aristotelicamente connotato: il poeta canterà inoltre[170] i *felici affanni*, le imprese

[169] Questo schema, già proprio del *Gierusalemme*, sarà riproposto anche nella *Gerusalemme liberata*.

[170] L'incipit richiama, attraverso il verbo «canto», la tradizione epica classica, rifacendosi al verso incipitario dell'*Eneide*: «Arma virumque cano […], oltre che alla tradizione cavalleresca attraverso l'esplicito richiamo sia all'incipit dell'*Orlando Furioso* I, 1,2 «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese io canto», sia al Poliziano, *Stanze* I, 7, vv7-8 «E tempra tu la cetra a nuovi carmi / Mentr'io canto l'amor di Giulio e l'armi» e I, 8, vv1-4 «Nel vago tempo di sua verde etate/Spargendo ancor pel volto il primo fiore,/Né avendo il bel Giulio ancor provate/ le dolci acerbe cure che dà Amore»; ricordiamo, tra i tanti poemi 'regolari', la similitudine con un poema importante per il Tasso giovanile: Bernardo Tasso, *Amadigi*, I, 1,vv 1-2-7 «L'eccelse imprese, e gli amorosi affanni/ del Prencipe Amadigi, e d'Oriana,[…] Cantar vorrei con sì sonoro stile[..].

militari, legate al conseguimento dell'onore e del prestigio guadagnato tramite il loro valore; e i *primi ardori*, cioè gli amori giovanili sofferti da Rinaldo e di come questo *desir di gloria* e *amoroso caldo*[171]l o coinvolgeranno in avventure erranti: in altri termini, Tasso narrerà di imprese guerresche strettamente connesse alla materia amorosa, alla quale, come vedremo, ampio spazio verrà riservato nella narrazione.

L'azione prende le mosse dalla sconfitta dei Mori, guidati dal re saraceno Agolante, per mano di Carlo Magno in Aspromonte, nel momento in cui inizia a brillare la fama militare del giovane Orlando, cugino di Rinaldo, che per vergogna e per invidia nei confronti dell'illustre parente, decide di lasciare l'albergo materno e di cercare gloria sui campi di battaglia; questo nucleo, che di per sé poteva essere sviluppata in direzione epica dal Tasso, al pari del coevo *Gierusalemme*, viene inclinato in direzione romanzesca, accogliendo un nutrito numero di episodi che si riallacciano, per diverso grado di subordinazione, alla favola principale e in cui il Tasso grande spazio concede all'amore: seppur spinto negli intenti da invidia e vergogna per non aver ancora ottenuto l'agognato statuto di cavaliere, sarà soltanto dopo l'incontro con Clarice, folgorante novella Diana e causa di innamoramento immediato, che il proposito di acquisire il prestigio necessario si renderà più incalzante proprio in relazione al desiderio di sposare la donna amata.

Gli estremi principali della favola sono dunque scanditi dall'innamoramento di Rinaldo per Clarice all'inizio del poema e dalle legittime nozze celebrate con lei a conclusione di quest'ultimo; nel mezzo, lungo il cammino verso la gloria militare, compaiono inserti episodici di vario grado di subordinazione definito dal collegamento più o meno evidente intercorrente con il tema dell'amore per la donna, siano essi imprese di armi o digressioni; come ha correttamente osservato Michele Comelli:

«"armi e amori", dunque, il binomio cavalleresco per eccellenza, si fanno tema unico e la ricerca di unità consiste nella combinazione dei due motivi che non potranno esistere nel poema separatamente: se il codice guerresco delle armi è il filo conduttore del poema eroico, esso non si dà nel poema se non in relazione al motivo collegato dell'amore, e tutte le venture o imprese (ma anche i loro spazi e tempi narrativi che prescindono da tale binomio) vengono così appiattite e arginate dalla narrazione unitaria»[172].

3.1 «Parmi ne' sogni di veder Diana»: epifania di Clarice

Mira il leggiadro altero portamento
Rinaldo, e insieme il vago abito eletto:
e vede il crin parte ondeggiare al vento,
parte in belli aurei nodi avolto e stretto.
Rinaldo I, 54 1-4

La tematica amorosa permette al Tasso di esprimere ciò che Forti ha definito un «*manierismo eclettico*», inteso come «l'adozione del colore del romanzo cavalleresco e della linea del poema eroico, per una forma poetica composta e

[171] L'ambizione di Rinaldo è rafforzata dalla disposizione chiastica del v 4 in I, 1, «desir di gloria e amoroso caldo», che richiama da vicino il precedente ariostesco, ad esempio *Orlando Furioso*, XXV 1,2 «desir di luce et impeto d'amore» oppure XLII, 36,6 «e ber ne l'altra l'amoroso caldo», rievocando così tutta la tradizione cavalleresca a partire dal Boiardo, anche se in Tasso sembra qui prevalere la sete di gloria ; si segnala un richiamo anche al Poliziano, *Stanze*, II, 39, 8: «d'amore e d'un disio di gloria ardendo», forse liberamente reinterpretato.
[172] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo,* cit., pp.135-136

grandiosa[173]» in cui il poeta reinterpreta personalmente la tradizione epica classica e la tradizione romanzesca - cavalleresca, la cui sintesi era già stata tentata dal modello più vicino al poema, l'*Amadigi* del padre Bernardo, punto di arrivo di mezzo secolo di esperimenti; la ricerca stilistica, percorsa contaminando impeccabilmente fonti, modelli, tessere lessicali volutamente precise e spesso identificabili, oscillerà sempre tra la ricerca di una *gravitas* conveniente al genere epico, preludio di quello che sarà la codificazione dello stile «sublime e magnifico» che di lì a poco teorizzerà compiutamente nei *Discorsi sopra l'arte poetica*, e ampie concessioni ad un lirismo orientato al petrarchismo imperante, codificato dalla tradizione rinascimentale e cinquecentesca, la cui presenza nel poema giovanile pare legittimata dalla massiccia presenza della tematica amorosa, che il Tasso sfumerà verso tonalità sentimentali, patetiche ed elegiache, ben riconoscibili nei tormenti amorosi insistitamene ricercati e descritti: a partire dal travagliato innamoramento vissuto da Rinaldo e Clarice, passando per il lamento elegiaco di Florindo ardente d'amore per Olinda, e approdando agli amori tra Rinaldo e Floriana, regina di Media, amata e infine abbandonata dal paladino.

Inoltre, proprio tramite il versante sentimentale, il poeta arriverà ad una legittimazione dell'inserzione del codice pastorale-bucolico, in nome di una comune condizione amorosa disperata condivisa col protagonista, rappresentato dall'esordio sulla scena del pastore Florindo, all'interno di un poema che accoglie al suo interno un fragile equilibrio tra epico e romanzesco, ammettendo quindi una pluralità di registri, lasciando a tratti intravedere squarci di quello stile sofferto e sublime di cui si farà interprete la *Gerusalemme liberata*.

L'amore per Clarice è sicuramente un motivo strutturante all'interno del Rinaldo e sebbene la sua presenza diretta sulla scena sia confinata, come dimostrerà l'analisi, a pochi canti, la sua storia d'amore con l'aspirante paladino sarà in buona parte coincidente con l'unità d'azione ricercata dal Tasso, tanto che tutti gli «episodi», comprese tutte le altre storie d'amore, così come le figure femminili al loro centro, intrattengono legami con questo nucleo tematico.

Nel poema è presentata come nobildonna, sorella di Ivone re di Guascogna, così come avviene nell'*Innamoramento di Rinaldo*[174]; come ha osservato Navone, l'onomastica del personaggio è oscillante, dal momento che in alcuni testi della tradizione canterina, come le *Storie di Rinaldo* in prosa, o nei *Cantari di Rinaldo*, il personaggio viene presentato con il nome di Beatrice[175], che generalmente designa la madre del paladino; rispetto alla suddetta tradizione, dove la sua comparsa è molto più marginale e avanzata nel sistema delle imprese[176], il Tasso anticipa di molto la sua entrata in scena, dilatandone la funzione, facendo di lei il motore per il procedere di un'azione che in molti casi stenta ad avviarsi; la prima apparizione di Clarice si colloca a circa metà del canto primo, ed è preannunciata, nell'ottava 52, dal motivo della «cerva bianca»:

> 52
> Ed in questa apparir da lungi vede
> *leggiadra cerva* e più che latte *bianca*,
> che ratta move a tutto corso il piede
> ed anelando vien sudata e stanca;
> […]

[173] F. Forti, "*L'opera prima del Tasso*", pag.84 in F. Forti, *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1965
[174] Mentre nelle *Storie di Rinaldo* figura come sua figlia.
[175] Stessa oscillazione onomastica si riscontra per la madre del paladino, Beatrice
[176] Come avviene nei *Cantari di Rinaldo*

A questo punto della narrazione Rinaldo, dopo aver ascoltato dal mago Malagigi le istruzioni per domare il cavallo Baiardo, individuato come prima impresa, ed essersi quindi ricacciato nella selva intricata di Ardenna, si imbatte nella fonte incantata da Merlino; dopodiché, incrocia casualmente la candida cerva e si imbatte nella sua leggiadra cacciatrice; ora, la critica, basandosi sull'immediato innamoramento per Clarice, ha ritenuto all'unanimità che il Tasso abbia voluto rifarsi al precedente dell'*Innamoramento de Orlando* boiardesco, dove nella foresta di Ardenna si trovano entrambe le fonti, sia dell'amore che del disamore, appuntando l'attenzione sul fatto che a bere da quest'ultima sia proprio il personaggio di Rinaldo; anche se, a voler precisare, nel *Rinaldo* l'unica fonte dichiarata esplicitamente incantata dal mago è quella del disamore, «Torquato lascia dunque nell'incertezza se l'azione sia causata dalla fonte incantata o dal moto di Amore attraverso la bellezza di Clarice. Il micro-episodio, comunque, per chi aveva letto Boiardo o Ariosto, si poneva in relazione con l'innamoramento successivo, e soprattutto instaurava un forte legame con la tradizione[177]».

Una cosa certa è la derivazione del motivo della *cerva bianca* dalla cultura classica, il quale continuò a godere di vasta fortuna anche in ambito folcloristico e letterario medioevale, associato alla *purezza* ed alla *castità;* in questo specifico passo si fa simbolo anticipatorio della purezza virtuosa di Clarice, a cui si associa il *candore della pelle* e il *biondo dei capelli*; la cerva richiama alla memoria il modello più evidente ricalcato qui dal Tasso, da ricercarsi nelle *Stanze* del Poliziano, vero e proprio ipotesto per tutto il primo incontro tra Rinaldo e Clarice, dove la cerva bianca viene creata dalle mani di Amore deciso a vendicarsi di Iulo, giovane indifferente nei suoi confronti:

34
e con sua man di leve aier compuose
l'immagine d'una cervia altera e bella:
con alta fronte, con corna ramose,
candida tutta, *leggiadretta* e *snella*
[…]
Stanze, I, 34

Se la cerva condurrà Iulo all'apparizione di Simonetta, è evidente come il Poliziano rielabori qui ampia tradizione letteraria volgare, riversatasi poi nella tradizione lirica e cavalleresca rinascimentale, di cui riaffiorano diverse tessere, raccolte poi dal Tasso: un primo riferimento alla candida cerva si trova nel Petrarca *RVF*108, «Una *candida cerva* sopra l'erba / verde m'apparve, con due corna d'oro […]»; altro richiamo all'immagine, ben presente alla tradizione, si riscontra in Boccaccio, *Ninfeo Fiesolano,* 76, 2-8 « in questi poggi vidi una *cerbietta*/ […] e veramente Iddio / con le sue man la fe' sì *leggiadretta;* / e nell'andar come gru era *leve,* / *e bianca* tutta come pura *neve*; così come un eco a questo tema è presente anche nel *Decameron*, IV, 6 nel sogno di Gabriotto, dove si descrive una «*cavriuola* tanto *bella* e tanto *piacevole* […] e pareami che ella fosse più che la *neve bianca* […]».

L'apparizione di Clarice viene inoltre modellata sullo specifico *topos* letterario, di derivazione epica, della bellissima cacciatrice causa scatenante di subitaneo innamoramento nell'eroe, tramite la vista del suo irresistibile sembiante:

53
Vien dietro a lei sovra a un cavallo assisa
che veloce se 'n va come saetta,

[177] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo*, cit., pag.143

di nuovo abito adorna in strana guisa
una disposta e vaga giovinetta,
dal cui dardo ferita e poscia uccisa
fu la fugace e timida cervetta,
dal dardo ch'ella, di lanciar maestra,
tutto le fisse entro la spalla destra.

54

Mira il leggiadro altero portamento
Rinaldo, e 'nsieme il vago abito eletto:
e *vede il crin* parte *ondeggiar al vento*,
parte *in belli aurei nodi avvolto e stretto*,
e la vesta cui fregia oro ed argento,
sotto la qual traspar *l'eburneo petto*,
alzata alquanto, discoprir a l'occhio
la gamba e 'l piede fin presso al ginocchio

55

la gamba e 'l piede, il cui candor contende
purpura in fior contesta a l'altrrui vista;
il dolce lume poi che gli occhi accende,
e *la guancia di gigli e rose mista*,
e *la fronte d'avorio onde discende*
grazia che può far lieta ogn'alma trista,
e *le perle e i rubin*, fiamme d'Amore,
rimira ingombro ancor d'alto stupore.

56

Non quando vista ne le gelid'acque
da l'incauto Atteon fusti, Diana,
tant'egli ne stupì, né tanto piacque
a lui la tua beltà rara e soprana,
quant'or nel petto al buon Rinaldo nacque
fiamma amorosa e maraviglia strana,
vedendo in selva solitaria ed adra
sì vago aspetto e forma sì leggiadra.

La descrizione dell'epifania di Clarice è riconducibile a sicuri precedenti rintracciabili nella tradizione epica, chiaramente contaminata dalla tradizione lirica, più precisamente stilnovista- petrarchista; se da una parte l'archetipo più prossimo a cui il Tasso attinge è sicuramente l'incontro tra Iulo e Simonetta narrato nelle *Stanze* del Poliziano, altre reminiscenze epico-liriche sembrano affiorare: dall'incontro tra Ulisse e Nausicaa nell'*Odissea*, per la topica archetipica del saluto dell'eroe conquistato, mentre la donna in veste di cacciatrice, paragonata a Diana rinvia a quello tra Enea e Didone oltre

che all'apparizione di Venere, in veste di cacciatrice, al figlio nell'*Eneide*; così come la contemplazione della dea Diana nuda al bagno, da parte di un incauto Atteone, variamente ripreso nella tradizione lirica classica e volgare, rimanda alla tradizione lirica, specialmente petrarchesca; ciò che importa è che «il processo dell'innamoramento rientra per il Tasso all'interno di un programma che potremmo definire "epico lirico": un livello aulico che Torquato difenderà nei *Discorsi del poema eroico* come prerogativa della tradizione volgare, assolutamente degno, all'altezza del *Rinaldo*, del poema eroico[178]».

L'innamoramento di Rinaldo per Clarice chiarisce da subito come il Tasso prediliga sempre, nel suo poema, soffermarsi sulle fasi aurorali della passione, indugiando sulla comparsa dei primi effetti di un sentimento esperito come totalizzante e sconosciuto, nutrito dal voluttuoso tormento, fonte di irresistibile piacere; l'erotismo deriva quindi, come osserva il Forti, da quel «sentimento che il poeta prova già vivo e profondo in sé, ma indistinto al punto di non poterlo dividere e colorare diversamente tra i suoi personaggi», ragion per cui «egli fa a volta a volta partecipi le creature fantastiche, avvolgendole tutte nelle stesse tonalità sensuali ed elegiache, sia pur in cornici strutturali diverse»[179].

La differenza più vistosa nella costruzione di questo episodio rispetto all'archetipo principale delle *Stanze*, si deve allo sguardo di Rinaldo che, fatalmente incantato dal bel volto della donna, scivola sul corpo della cacciatrice, aprendo ad una tonalità più voluttuosa che idilliaca[180], sebbene la concezione dell'amore della donna come stimolo all'elevazione della virtù militare e guerresca, ottenuto tramite il controllo della pulsione erotica, condizione indispensabile per conquistare la dama, non siano estranei né a Rinaldo né a Iulo, nonostante il paladino scivolerà in sconvenienti tentazioni, quali il tentativo di violenza ordito ai danni della stessa Clarice oppure il cedimento al desiderio provato per la bella Floriana, prima di diventare il perfetto cavaliere degno dell'amore della nobile innamorata.

Se l'ottava 53 introduce, all'insegna della saettante epifania, l'immagine della donna vestita da cacciatrice, novella Diana intenta e assorta nella caccia, le ottave successive presentano una descrizione manieristica, una «*descriptio puellae»,* consacrata dalla lirica classica, dove la fanciulla innamora secondo la canonica bellezza stereotipata ivi codificata: dal pallore dell'incarnato, all'oro dei capelli, fino ai dolci occhi e al colorito roseo delle guance, la *bellezza femminile* viene costruita attingendo al più consolidato repertorio lirico classico, contaminato con tessere lessicali specialmente *petrarchiste*, diventate ormai 'di maniera' nella lirica e nella tradizione romanzesco-cavalleresca quattro-cinquecentesca; troviamo poi l'accenno alla virtù salvifica offerta dalla vista della donna, di marca stilnovista-dantesca, oltre che strettamente petrarchesca; spicca la contaminazione di fonti di tradizione lirica classica e volgare, a cui risale la teofania di Diana nuda al bagno, che il Tasso liberamente reinterpreta per costruire la similitudine su cui viene strutturata l'ottava 56; non andrà infine trascurata la pubblicazione, a breve distanza dal *Rinaldo*, delle *Rime eteree*, in cui si ritrovano descrizioni simili riferite all'amata di cui si darà conto per ricostruire la fase aurorale dello stile dell'autore.

Il primo elemento che Rinaldo contempla in Clarice, «il leggiadro e nobile portamento», mostra un'evidente ripresa di Petrarca, *RVF* 268, 2 «oimè il *leggiadro portamento altero*»; l'«abito eletto», scelto, da cacciatrice, con le gambe scoperte al ginocchio, così come i capelli sparsi al vento, rimandano da un lato alla descrizione dell'abito di Venere nell'episodio della sua apparizione al figlio Enea, in *Eneide* I, 318,320 « Namque umeris de more habilem suspenderat arcum / venatrix dederatque comam diffundere ventis, / nuda genu nodoque sinus collecta fluentis»[181]; dall'altro, la chioma che ondeggia

[178] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo*, cit., pag.191
[179] Cfr., Forti, *L'opera prima del Tasso*, cit., pag. 124
[180]Durante il primo incontro con Iulo, Simonetta viene presentata come una ninfa in totale armonia con il paesaggio circostante, in una cornice fortemente idilliaca; questo elemento viene tralasciato dal Tasso.
[181] «Secondo il costume, cacciatrice, aveva sospeso alle spalle un maneggevole arco / e lasciato spargersi la chioma al vento / nude le ginocchia, raccolte le fluenti vesti in un nodo»

al vento presente nel passo virgiliano, nella restituzione elaborata dal Tasso, non può non richiamare il celebre incipit di *RVF,* 90, 1-2 «Erano *i capei d'oro a l'aura sparsi* / che 'n *mille dolci nodi gli avolgea*»[182]; la compresenza del modello virgiliano e di quello petrarchesco, rimanda immediatamente ad una riflessione teorica contenuta nel terzo discorso dei *Discorsi sopra l'arte poetica*, dove il Tasso disquisisce di *elocutio*, cioè di stile, soffermandosi sulle differenze esistenti tra stile epico e stile lirico, riscontrate dal poeta non a livello di *res*, di materia, ma a livello di «concetti», da intendersi, come ha osservato Hermann Grosser, come «la disposizione spirituale e sentimentale del poeta di fronte a temi precisi, il modo di sentirli e concepirli»[183], in cui risiede proprio la differenza fra il lirico e l'epico; a chiosa della differenza tra i due stili individuata, scrive il Tasso:

«La materia del lirico non è determinata […]; ma ne tratta con alcuni concetti che sono suoi propri, non comuni al tragico e all'epico; e da questa varietà de' concetti deriva la varietà dello stile che è fra l'epico e 'l lirico. Né è vero che quello che costituisce le spezie della poesia lirica sia la dolcezza del numero, la sceltezza delle parole, la vaghezza e lo splendore dell'elocuzione, la pittura de' translati e dell'altre figure ma è la soavità, la venustà e, per così dirla, la amenità de' concetti; dalle quali condizioni dependono poi quell'altre. E si vede in loro non so che di ridente, di fiorito e di lascivo, che nell'eroico è disconvenevole, ed è naturale nel lirico. Veggio per esempio come, trattando l'epico e il lirico le medesime cose, usino diversi concetti; dalla quale diversità de' concetti nasce poi la diversità dello stile che fra lor si vede.[184]»

Conclude poi la riflessione con vari exempla che pongono a confronto descrizioni di «medesime cose», interpretate secondo differenti «concetti», ovvero secondo lo stile epico di Virgilio, contraddistinto dalla grave semplicità, e secondo lo stile lirico, particolarmente vario, ricercato e ornato, del Petrarca; osserva il Tasso:

«Descrivendo Virgilio l'abito di Venere in forma di cacciatrice, disse:

dederatque comam diffundere ventis.

Né disse quello che per aventura la maestà eroica non partiva, e che con gran vaghezza dal lirico fu aggiunta dicendo:

Erano i capei d'oro all'aura sparsi

ch'in mille dolci nodi etc.»[185]

Nei *Discorsi dell'arte poetica*, *gravitas* e piacevolezza possono coesistere nel poema eroico, purché prevalga, in termini formali e concettuali, la prima; è bene ricordare che, a metà Cinquecento, la legittimità del ricorso al registro lirico in un'opera di genere epico entra irrimediabilmente in crisi, così come il modello petrarchesco, innalzato dal paradigma bembiano e fino ad allora percepito come unico strumento per raggiungere un innalzamento stilistico all'interno del genere; è a questo punto che si collocano i tentativi teorici, come quello del Tasso, che mirano alla costruzione di una teoria della *gravitas* volgare, giungendo alla condanna degli eccessi lirici; Tasso imposta la questione come una corretta proporzione e dominio di codici, inglobando il codice lirico, seppur avvertito come eccesso, a quello romanzesco[186]; come osserva Comelli

[182] Il modello petrarchesco infonde di sé molte delle descrizioni femminili delle dame dei romanzi, a partire dall'Ariosto, con la descrizione di Alcina nell'*Orlando Furioso* VII 11, 3-4 «*con bionda chioma lunga ed annodata*: / *oro* non è che più risplenda e lustri»; così come negli esperimenti di poema 'regolare' un esempio è fornito nella descrizione di Idonia dal Giraldi nell'*Ercole* I 56, 5-8 «Il *crine havea*, qual ha chi il lega et varia / con ghirlanda di perle, o di diamanti, / gliele pingeano *in mille, et dolci nodi* / varij fiori contesti in varij modi.»
[183] H. Grosser *La felicità del comporre Il laboratorio stilistico tassiano*, Modena, Panini Editore, 2004, nota 17 pag. 14
[184] Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pag.50
[185] Ibidem, pag. 51
[186] Nel primo dei *Discorsi*, sulla scorta di Aristotele, Tasso aveva affermato che poema eroico e romanzo sono un unico genere perché trattano della medesima materia, anche se il romanzo è sbilanciato verso la tematica amorosa

«all'epico non solo sarà consentito trattare la materia (ad esempio l'amore) propria del lirico, ma qualche volta pure usarne i concetti, purché mantenga coscienza del fatto che in quel momento sta piegando verso la mediocrità dello stile ornato e purché lo stile dominante nella compagine del poema sia il «magnifico».[187]

Ma all'altezza del *Rinaldo*, l'elemento deviante, capace di compromettere l'unità, è il codice romanzesco; quindi, ampio spazio sarà concesso all'elemento lirico ritenuto di pari dignità rispetto a quello epico, testimoniato dalla presenza pervasiva della tematica amorosa.

La descrizione di Clarice in qualità di Diana, modellata sull'apparizione di Venere in veste di cacciatrice descritta da Virgilio e amplificata dal modello lirico petrarchesco, dimostra come nel *Rinaldo* il Tasso percorra ancora la strada del personale «manierismo eclettico», lungo una direzione assimilativa e re-interpretativa di diversi registri e tradizioni di genere, lontano dalle differenze di «concetti» tra epica e lirica teorizzate nei *Discorsi*, dove elogiava l'essenzialità virgiliana della descrizione, in opposizione all'ornato del Petrarca; nel poema giovanile le due fonti vengono liberamente contaminate e assimilate insieme ad un repertorio di tradizione romanzesca-cavalleresca, a sua volta debitore rispetto alla lirica, a cui appartengono le descrizioni di Alcina e Olimpia nell'*Orlando Furioso* VII 10-15 e XI 65-72; così come la presentazione di Idonia nell'*Ercole* di Giraldi I, 56-64, a cui andrà aggiunta la mediazione costante svolta dall'*Amadigi* paterno.

Tornando al lirismo dell'apparizione di Clarice, altro elemento canonico nelle descrizioni della bellezza femminile di ascendenza petrarchesca, è la *dolcezza degli occhi* : nei *RVF* sono attributi tipici di Laura, come si evince dai seguenti esempi:11, 14 «de' be' vostr'occhi il *dolce lume* adombra»; 72, 2 «nel mover de' vostr'occhi un *dolce lume*»; così come la metafora della guancia «di gigli e di rose» per indicare il candore del volto soffuso di rossore, rimanda sia alla lirica latina, di cui un esempio si riscontra in Virgilio *Eneide* XII 68,69 «si quis ebur aut mixta rubent ubi ilia multa alba rosa[188]», ma anche alla lirica volgare rinascimentale, per esempio al Poliziano delle *Stanze* I 44, 5-6 «Di celeste letizia il volto ha pieno, / dolce dipinto di *ligustri e rose*», oltre che alla tradizione cavalleresca, ad esempio in Ariosto, *Orlando Furioso*, nella già citata descrizione di Alcina, VII 11, 5-6 «Spargeasi per la guancia delicata / misto *color di rose e di ligustri»*[189]*;* inoltre, sia la «rosa» che il «giglio» sono fiori iconograficamente legati alla purezza e alla castità della Vergine nell'ambito del culto mariano, fin dal principio codificati dalla tradizione lirica volgare come metafore della virtù dell'amata, inserite nel catalogo delle bellezze femminili, ripresi poi, nella stessa accezione, nella descrizione delle bellissime dame in ambito epico-cavalleresco.

Completano la descrizione fisica della donna le tradizionali metafore delle *perle* e dei *rubini* di provenienza petrarchesca, destinata ad ampia fortuna nella tradizione lirica rinascimentale ed epico- cavalleresca: esempi nel Petrarca, si trovano in *RVF* 263, 10 « […]*perle e robini* e oro,»; in Ariosto, *Orlando Furioso* VII 13, 3-4 « quivi due filze son di *perle* elette / che chiude ed apre un bello e dolce labbro», così come nell'*Ercole* di Giraldi, I, 60 1-2 «Paion le labbra due *rubini* accesi, / et sembran *perle* elette i bianchi denti,»; mentre due versi dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso riassumono molte delle caratteristiche esaminate sin qui in LXX 49, 5-6; 8 «Le guancie sue parean *bianchi* ligustri / da *porpora* depinti e in parte tocchi /[…]*rubin* le labbra e *bianche perle* i denti».

Riferendoci alla produzione «*eterea*», utile alla ricostruzione della fase aurorale dello stile tassiano, descrizioni simili sono facilmente riscontrabili:

---

[187] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo,* cit., pag.302
[188] Riferito al volto di Lavinia: «Così come candidi gigli rosseggiano / mischiati a molte rose»
[189] Sempre nella stessa opera, anche in X 95,6

2[190]

Su *l'ampia fronte* il *crespo oro lucente*
sparso ondeggiava, e de' *begli occhi* il raggio
al terreno adducea fiorito maggio
e luglio ai cori oltre misura ardente.
Nel *bianco seno* Amor vezzosamente
scherzava, e non ardia di fargli oltraggio;
e l'aura del parlar cortese e saggio
fra le *rose* spirar s'udia sovente.
[…]

5 [191]

Ninfa, onde lieto è di *Diana il choro*
fiori coglier vid'io su questa riva;
ma non tanti la man cogliea di loro,
quanti fra l'herbe il bianco piè n'apriva.
Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro
ond'Amor *mille e mille lacci* ordiva
e l'aura del parlar dolce ristoro
era dal foco che dagli occhi usciva.
Fermò la Brenta per mirarla il vago
piede, e le feo del suo cristallo istesso
specchio a' *bei lumi* et le *treccie bionde*.
[…]

Oltre agli evidenti richiami alla tipologia di bellezza descritta in Clarice, di particolare interesse nel secondo esempio è la presenza sia del mito di Diana, sia la similitudine tra la dea e la donna amata, particolarmente impressi nell'immaginario poetico del giovane Tasso, il quale se ne serve, nel *Rinaldo,* non solo per la descrizione di Clarice, con evidenti rimandi intertestuali a Virgilio e Petrarca, in I, 54-56, ma anche nel passo introduttivo al personaggio di Floriana in IX, 3 dove si raggiungerà, nella proposizione della similitudine donna-dea, una complessità non altrimenti ricercata successivamente; oltre al caso appena citato della produzione eterea, il paragone seguiterà a comparire anche nella produzione successiva, seppur con funzione esornativa, ad esempio in *Rime* 276,1 e 277, dove emergeranno descrizioni della bellezza femminile attingenti al bagaglio retorico più consolidato della tradizione lirica volgare, come nel seguente esempio

[190] I testi citati delle Rime eteree seguiranno il testo e l'ordine presente in *T. Tasso Rime eteree A cura di Rossano Pestarino*, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, 2013

[191] Di questo testo si fornisce la prima redazione, in cui al v.1 si conserva il riferimento alla dea Diana; la seconda redazione del sonetto, attestata già nella *Parte seconda* della stampa 11, passata poi nel codice Chigiano, al v.1 sopprime il riferimento al mito di Diana: Ninfa, onde lieto è di Diana il choro › Colei che sovra ogni altra amo et onoro; per la storia editoriale delle Rime eteree si rimanda a Cfr. *T. Tasso Rime eteree A cura di Rossano Pestarino,* cit., pp-19-24

17

Loda la bellezza della sua donna e
particolarmente quella della bocca

Bella è la donna mia se del *bel crine*
l'oro al vento ondeggiar avvien ch'io miri
bella se volger gli occhi in vaghi giri
o le *rose* fiorir tra neve e brine:
[…]
Ma quella ch'apre un dolce labbro e serra
porta de' *bei rubini* sì dolcemente
è beltà sovra ogn'altra altera ed alma:
[…]

Le chiome auree o sparse al vento, così come gli sguardi dolci, saranno protagonisti assoluti delle descrizioni liriche femminili nella *Gerusalemme liberata*: basti qui citare l'esempio dell'apparizione di Clorinda nel mezzo del campo di battaglia in III, 21, 7-8 «e *le chiome dorate al vento sparse* / giovane donna in mezzo 'l campo apparse.», seguito da 22, 1-2 «Lampeggiàr gli *occhi* e folgoràr gli *sguardi* / *dolci* ne l'ira; or che sarian nel riso?»; oppure in I, 48, 3, sempre Clorinda, viene definita «donna altera» e nel corso del poema sarà sempre connotata dal portamento fiero ed eretto, primo attributo rilevato di Clarice; si osservi anche la descrizione dell'apparizione di Armida in campo cristiano, della quale si dice, in IV 29, 3-4 «*d'auro ha la chioma*, ed or dal bianco velo / *traluce* involta, or discoperta appare», per poi proseguire in 30, 31:

30
Fa *nove crespe l'aura al crin disciolto*,
che natura per sé *increspa in onde;*
[…]
Dolce *color di rose* in quel bel volto
Fra l'*avorio* si sparge e si confonde,
ma ne la *bocca,* onde esce aura amorosa,
sola *rosseggia* e semplice *rosa*.
31
Mostra *il bel petto* le sue *nevi* ignude
onde il foco d'Amor si nutre e desta.

Mentre a proposito della finzione del pianto, Tasso scrive in IV 75, 1,3 «Le *guancie* asperse di que' vivi umori/ […] / parean *vermigli* insieme e *bianchi fiori*»; naturalmente il contesto epico, così come la maturità del bagaglio sintattico e retorico-stilistico del poeta, sono ormai lontani dal *Rinaldo,* eppure le immagini impiegate nella loro descrizione sono ascrivibili, come l'analisi relativa alle eroine della *Liberata* dimostrerà, al medesimo versante lirico petrarchesco.

Tornando al *Rinaldo*, un tratto derivato dalla tradizione stilnovista e reinterpretato nella lirica cinquecentesca, è la capacità del volto della donna amata di dispensare doni salutiferi; nel caso specifico di I 55, 5-6 la grazia che discende dalla fronte di Clarice, è in grado di cangiare le sorti di chiunque incontri il suo sembiante, trasformando un animo triste in lieto; il secondo attributo 'salutifero' della donna, sarà dispensato in IV 12, 1-2 in cui viene detto «[…] il caro e fiammeggiante viso / di dolce ardor ch'al ciel gli animi tira», in cui si riprende la tematica dantesca e petrarchesca dell'amore come tramite che innalza a Dio; il Tasso, come suggerisce Navone[192], potrebbe declinare tale *topos* in funzione meramente 'ornamentale'; oppure, considerando il contesto del successivo cedimento di Rinaldo deciso a forzare il possesso di Clarice, quel medesimo sintagma potrebbe essere interpretabile con una sotterranea sensualità, ove il contemplante viene condotto verso un paradiso «terreno ed erotizzato», come lo sviluppo della vicenda confermerebbe.

Fonti certe per la costruzione dell'ottava 56, giocata sul mito della teofania di Diana, contemplata accidentalmente al bagno da Atteone e per tale infrazione condannato ad essere trasformato in cervo e dilaniato dai cani della dea, potevano essere principalmente due: le *Metamorfosi* di Ovidio III, 138- 252; ma soprattutto il madrigale 52 del Petrarca in *RVF Non al suo amante più Dïana piacque*, con il quale il Tasso sembra rivaleggiare nello sfiorare corde lirico-elegiache; l'ottava è interamente costruita sulla ripresa della similitudine dell'innamorato paragonato ad Atteone che contemplò Diana nuda per pura casualità, superandone lo stupore.

Il Tasso riprende le rime *piacque: acque* del Petrarca, però rovesciate *acque: piacque*; infine, si riprende la costruzione sintattica, obbediente alla struttura tipica della similitudine di uguaglianza negata, costruita su di una proposizione negativa da cui dipende la comparativa, anche se il Tasso eleva il *pathos* della similitudine rivolgendosi direttamente alla dea:

Non al suo amante più Dïana *piacque*
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le *gelide acque,*
RVF 52, 1-3

Di particolare interesse per la questione filologica, l'ottava 55, vv.1-6 presenta due lezioni differenti tra S_1 ed S_2; il rifacimento di questi versi in S_2, che coinvolgono il primo distico dell'ottava, rovesciandone il senso, esplicitano la sensualità della trasparenza del vestito, altrimenti negata in S_1; inoltre, il Tasso adopera un verbo, «*traluce*» che immediatamente rimanda all'apparizione di Armida in campo cristiano nella *Gerusalemme liberata* di cui si è detto poc'anzi: la chioma dorata *traluce* or velata or disvelata dal velo, secondo l'arte della seduttrice, la quale mostra oculatamente le proprie bellezze, nel tentativo di sottrarre, come si analizzerà nella sezione dedicata, più paladini cristiani possibili per bloccare l'impresa di Goffredo; si registra un leggero cambiamento anche nei poteri salutiferi di Clarice in veste di donna stilnovista, ora dispensatrice di oblio degli affanni che travagliano l'animo, così ristorato; in S_2, I,55, 1-6 si legge:

La gamba e 'l piede, il cui candor *traluce*
fuor per seta vermiglia a l'altrui vista
degli occhi poi la dolce e pura luce,
e la guancia di gigli e di rose mista,
e la fronte d'avorio, *ond'uom s'induce*

[192] Si rimanda a T. Tasso *Rinaldo* Edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 387-388

ad obliar ciò che più l'alma attrista.

L'innamoramento di Rinaldo, secondo la ben nota tradizione codificata dal trattato *De amore* di Andrea Cappellano e raccolto dall'esperienza stilnovista, procede quindi dalla vista e si insidia nel cuore, come la *gradatio* del verbo *mirare* suggerisce, ricreando una sorta di *coblas capfindas* (*mira* / *rimira*) tra le ottave 54, 1 e 55, 8 con ripresa in *variatio* dello stesso campo semantico tramite il poliptoto *vede* / *vedendo* in 54, 3 e 56, 7, a suggello dell'incedere trionfante di Amore; il tema della contemplazione della bella immagine, di cui la vista si nutre fino all'insorgere della passione amorosa, sarà ripresa dal Tasso nell'episodio dell'innamoramento di Tancredi per Clorinda, nella *Gerusalemme liberata* I, 48 5-6 «Egli *mirolla*, ed *ammirò* la bella / sembianza, e d'essa si compiacque e n'arse»; divenuto immediatamente prigioniero di Amore, la cui esca diviene l'immagine della donna, così come suo nutrimento sarà il nitido ricordo del bel sembiante serbato nel cuore, Tancredi corromperà la purezza del suo ethos di crociato, arrivando a disprezzare la vita, fino alla ricomparsa della donna; analogamente nel *Rinaldo*, I 57, Amore prende dominio del cuore tiranneggiando su qualsiasi altro pensiero, divenendo Signore indiscusso e aprendosi la via tramite la vista:

La vaga e cara imago, in cui risplende
de la beltà del ciel raggio amoroso,
dolcemente per gli occhi al cor discende
con grata forza ed impeto nascoso.

Si riprende dunque la topica stilnovista, di cui esempi simili affiorano già nel Poliziano, *Stanze* I 38, 7-8 «parli che dal bel viso e da' begli occhi / una nuova dolcezza al cor gli fiocchi», anche se il modello più vicino per questo passo sembra essere l'interpretazione del tema fornito da Bernardo Tasso in *Amadigi* I 56 1-4 «Così or co i lumi, or co la mente fiso / l'amoroso fanciul pien di disio / stava nel bel seren del *vago* viso, / raggio gentil *de la beltà* di Dio»; la tematica amorosa, da questa prima indagine focalizzata sulla descrizione della donna e sulle dinamiche dell'innamoramento, fa dunque ampio ricorso alla tradizione lirica aulica di ascendenza stilnovista e petrarchesca, sia a livello tematico, sia a livello lessico-stilistico; mentre dal punto di vista dell'andamento dell'ottava si nota una struttura lineare, in cui ad un unità metrica corrisponde generalmente un'unità sintattica, spesso scandita da simmetrie interne e dall'impiego di costruzioni bimembri e trimembri; si ravvisa infine una nota predilizione del Tasso per le figure etimologiche, quali le dittologie sinonimiche o i poliptoti; queste caratteristiche sono distintive di tutto il poema giovanile, ben lontano dalle inarcature e spezzature versali che frangono l'ottava nella *Liberata*.

3.1.1 «O donna o dea»: la «divinizzazione» della bellezza femminile

«V'apporti il ciel salute e pace
Sempre, qual che siate, o donna o dea»
Rinaldo I 58, 5-6

Il primo dialogo tra Rinaldo e Clarice è una combinazione di fonti appartenenti a generi differenti e offre un altro esempio di difficile equilibrio che il Tasso cerca di raggiungere tra codici differenti, epico, lirico e cavalleresco:

58

Ma come quel che pronto era ed audace
e Fortuna nel crin prender sapea,
e tanto più quant'era più vivace
quel dolce ardor che l'alma gli accendea,
disse: «V'apporti il ciel salute e pace
sempre, qual che vi siate*, o donna, o dea;*
e come vi fe' già leggiadra e *bella,*
così beata or vi faccia ogni *stella.*

59

E s'a la grazia, a la beltà del viso
pari felicità dal ciel v'è data,
ardisco dir che non è paradiso
alma di voi più lieta e più beata:
chè tai son quelle in voi, ch'egli m'è aviso
ch'angiola siete di là su mandata:
onde per me felice io mi terrei
di spender, voi *servendo*, i giorni miei.

60

Ma dapoi che mostrarvi il ciel cortese
ha per sì raro dono a me voluto,
facciamisi or per voi chiaro e palese
quel che sin qui nascosto ei m'ha tenuto:
ch'avendo l'altre qualitati intese,
come quelle apparenti ho già veduto,
rimarrà sol che con onor divini
voi mia dea riverisca, a voi m'inchini.

Nell'ottava 58, le prime parole che Rinaldo, reso ardito dall'avvampare del sentimento amoroso, rivolge a Clarice riconducono, come accennavamo, ad un intreccio di fonti epiche e cavalleresche: l'adagio antecedente al dialogo, l'invito a cogliere l'occasione afferrando la «Fortuna nel crin» è sicuramente un topos cavalleresco, canonizzato tra i primi da Matteo Maria Boiardo nel suo *Innamoramento de Orlando* II, VIII 35-63 - IX 1-19, e ricorrente in tanti esperimenti di poema 'regolare' cronologicamente affini al *Rinaldo*, tra cui il *Girone il Cortese* di Alamanni, VI 90, 3-4, e l'*Ercole* di Giraldi, IV 1; l'adagio tornerà nell'esortazione finale pronunciata da Malagigi, che circolarmente chiuderà la vicenda, rivolta ai due amanti invitati ad afferrare la Fortuna per i capelli, spronandoli a celebrare giuste nozze, cogliendo così l'occasione propizia.

Le prime parole che il cavaliere rivolge alla donna rappresentano «una stratificazione di modelli compresenti all'autore»[193] : dalla tradizione epica omerica, a quella epica virgiliana, fino ai poemi epici 'regolari' con possibile ripresa del Giraldi e dell'archetipo sottostante tutto l'episodio, le *Stanze* del Poliziano; si osservi il saluto di Ulisse a Nausicaa in *Odissea*, VI, 149 e ss. «A te mi inginocchio, regina. Una *dea* o *una donna* tu sei mortale?»; oppure quello che Enea rivolge a Didone in *Eneide*, I, 327-29 «[…] quam te memorem, virgo? namque haut tibi tibi votus / mortalis nec vox hominem sonat; o dea certe /an Phoebi soror? an nympharum sanguinis una?»; questa tradizione viene raccolta da Giraldi nell'*Ercole*, IX, 74,3 «o *donna* o *dea* che tu ti sia […]; ma ancora una volta sembra essere il Poliziano il modello a cui il Tasso guarda, con ripresa della medesima rima baciata *stella : bella* rovesciata *bella : stella;* si osservi *Stanze* I,49,

49

O qual che tu sia, vergin sovrana,
o ninfa *o dea*, ma dea m'assembri certo;
se dea, forse se' tu la mia Diana;
se pur *mortal*, chi tu sia fammi certo,
chè tua sembianza è fuor di guisa umana;
né so già io qual sia tanto mio merto,
qual dal cel grazia, qual sì amica *stella,*
ch'io degno sia veder cosa sì *bella*

Stanze I,49

Le ottave seguenti, 59 e 60, presentano una topica della tradizione cavalleresca, in cui la donna dal sembiante angelico riceve la profferta dei servigi amorosi e cavallereschi del paladino, designata dal termini tecnico «*servendo*» 59, 8, mentre la richiesta di 60, 3-4 di rivelare le qualità, le doti interiori, dopo aver contemplato la bellezza fisica, richiama le parole che Eustazio rivolge ad Armida nella *Liberata*, IV, 35 quando, ormai accesosi d'amore per lei dopo averne ammirato le bellezze, chiede conferma circa la sua rettitudine, paragonandola prima ad una dea:

«Donna, se pur tal nome a te conviensi,
ché non somigli tu cosa terrena,
né v'è figlia d'Adamo in cui dispensi
cotanto il Ciel di sua luce serena
che da te si ricerca? ed onde viensi?
qual tua ventura o nostra or qui ti mena?
Fa' che sappia chi sei, fa ch'io non erri
ne l'onorarti; e s'è ragion, m'atterri».

Nelle ottave 61 - 62, Tasso rafforza il motivo della descrizione della vergine cacciatrice, presentando Clarice con il volto sparso di pudico rossore, come «del Sol l'alma sorella / quando vento minaccia [..][194]», ancora seguace di Diana e chiusa

[193] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo*, cit., pag.191
[194] *Rinaldo*, I, 61, 3-4; il particolare del vento che minaccia rimanda a Virgilio, *Georgiche*, I 430-31 «at si [luna] virgineum suffuderit ore ruborem, / ventus erit: vento sempre rubet aurea Phoebe»

verso l'amore; mentre la risposta di Clarice, modellata sulle parole di Simonetta del Poliziano nelle *Stanze*, informano Rinaldo circa la sua condizione mortale e la sua posizione sociale:

62

«*Non son qual* mi formate, o cavaliero,
né va 'l mio merto al parlar vostro eguale;
ma di Carlo soggiaccio al magno impero,
come ancor voi da Dio fatta mortale;
ben è 'l fratello mio prode guerriero,
e di sangue chiarissimo e reale:
ei che Guascogna, ond'è signor, governa,
or segue Carlo a fiera guerra esterna.

63

Ed io che al *giogo maritale* unita
non sono e seguir Cinzia ancor mi lice,
in un castel vicin tranquilla vita
ne meno, e meco mia genitrice
e compagnia, qual bramar so, gradita;
resta or che 'l nome dica: egli è Clarice.

Nelle *Stanze* di Poliziano, I, 51, Simonetta risponde con parole simili, informando Iulo di non essere una dea, di essere maritata, del luogo in cui vive e in cui è nata, e rivelando il suo nome soltanto nell'ottava successiva[195]:

51

«Io *non son qual* tua mente invano auguria,
non d'altar degna, non di pura vittima;
ma là sovra Arno innella vostra Etruria
sto *soggiogata* alla teda legittima;
mia natal patria è nella aspra Liguria,
[…]

Stanze I, 51

La professione di modestia, così come la rivelazione delle proprie origini e condizioni di Simonetta, vengono riprese dal Tasso, con possibile rovesciamento della tessera lessicale «soggiogata» di Poliziano per trasformarla in «giogo» maritale, a chiosa della diversa condizione di Clarice rispetto alla protagonista delle *Stanze*, ancora ignara agli affanni d'amore e non coniugata, ancora dedita alla caccia come le vergini seguaci della dea Diana.

[195] Poliziano, *Stanze*, I, 52, 6 «qui lieta mi dimoro Simonetta»

Mentre l'ottava 63 ai versi 3-4 presenta una variante in S_2, per Bozzetti è ascrivibile agli interventi probabilmente d'autore, in quanto «eleva sensibilmente il livello stilistico del dettato, intensificando inoltre l'enjambements tra i due endecasillabi[196]», sostituendo la paronomasia di S_1 *meno / meco* con la figura etimologica *vita / vivo:*

[…]
in un castel vicin tranquilla *vita*
vivo, e meco ne sta mia genitrice
[…]

Il codice amoroso viene connesso a quello epico dal Tasso nel momento in cui Clarice umilia Rinaldo, riconoscendo l'oscurità del suo nome rispetto a quello illustre e risonante dei famigliari, specie del cugino Orlando; secondo il modello della tradizione epica classica, Rinaldo si presenta con una genealogia rispettabile, risalente a Costantino I il Grande, fino ad arrivare al padre, il paladino Aimone di Chiaramonte; riportiamo le ottave 65-66-67, emblematiche del riaccendersi della vergogna e dell'umiliazione, acuita dalle mutate circostanze:

65
«Chi de' vostri avi invitti e del gran padre
non ha sentito l'onorato grido,
s'è testimon de l'opre lor leggiadre
ogni remota piaggia ed ogni lido?
E chi d'Orlando, a le cristiane squadre
prima difesa contra il Mauro infido?
Ma di voi null'ancor la fama aporta».
Così a lui la donzella accorta.
66
E con que' detti gli *trafisse il core*,
e 'l colmò di dolore e di vergogna,
onde in sé stesso d'ira e di furore
acceso, morte e più null'altro agogna.
Tratte dal petto alfin tai voci fuore,
rispose a quella tacita rampogna:
«Affermo anch'io che molto Orlando vaglia,
e che raro è colui che se gli aguaglia:
67
Ma 'l suo valor però non tanto parmi
ch'io col vostro favor punto temessi
seco venir al paragon de l'armi,
senza che biasmo a riportar n'avessi;
e se occasion tal vorrà mai darmi

[196] C. Bozzetti, *Testo e tradizione del Rinaldo* in Studi Tassiani, Anno XI, N. XI, 1961

il ciel, voi ne vedrete i segni espressi».

[…]

Secondo Forti siamo in presenza di uno dei momenti in cui il «manierismo romanzesco» mostra maggior debolezza, dove la penna traballa nella tensione verso lo «stile grandioso»; rispetto all'ottava 66 scrive:

«Siamo ancora ben lontani dalla sovrabbondanza verbale che il Tasso saprà volgere ad accarezzamento melodico del sentimento, dissolvendo quasi il valore semantico dei termini nell'onda musicale del verso. Qui la parola è ancora segno preciso, grafia: nessuna meraviglia dunque che il Tassino ripresenti i cuori trafitti che Bernardo prediligeva»[197].

Certamente l'immagine del cuore trafitto non è originale, ma riporta in primo piano il motivo epico, e in senso lato, tutto il tentativo di compromesso tra epos e romanzo: le parole della donzella risvegliano lo spettro dell'invidia verso l'illustre cugino, motivo per cui, all'inizio del canto I, si era allontanato dall'albergo materno, vergognandosi di stare ancora «involto in molli e delicati panni, / quasi vil donna che 'l cor d'ozio ha vago[198]» , dove l'immagine effemminata rimandava inevitabilmente allo schema della degradazione dell'eroe, il cui modello di probabile ispirazione per il Tasso era rappresentato dall'*Achilleide* di Stazio, in cui Achille, in abiti femminili, viene nascosto dalla madre Teti per sfuggire al suo destino fatalmente legato alla guerra di Troia presso la corte del re Sciro, dove si innamorerà, emancipandosi prima sessualmente rispetto a Rinaldo, della figlia Deidamia[199], a cui verrà sottratto dall'arrivo di Ulisse; la vergogna, primo stimolo a sopportare le fatiche di Marte, ora trafigge e ferisce, perché amplificata dalle parole della donna amata, trasformandosi così in ira, confermando «un nodo indissolubile anche a livello metanarrativo di materia, struttura e linguaggio, tra epos e amore (ancora dunque il poema del compromesso che il Tasso ha in mente),[200]confermato dalle parole di Rinaldo: col favore di Clarice, non avrebbe timore di sfidare Orlando, arrivando a dichiararsi di egual valore, vale a dire epos e romanzo non devono necessariamente essere in contrasto, ma cercare un compromesso, sotto gli auspici concilianti di Amore, rappresentato proprio da Clarice.

3.1.2 «Dal valor nasce in lei maraviglia»: l'innamoramento di Clarice

«e mentre ammira e loda 'l cavaliero,

pian piano a nuovo amore apre 'l sentiero.»

Rinaldo I 81, 7-8

A riprova di quanto affermato sin qui, seguirà la prima giostra cavalleresca, su proposta della donzella, il cui invito viene tramato dal Tasso con continui richiami al confronto a distanza con il valore di Orlando e della sua nobile casata, appellandosi continuamente alla fama; qui Rinaldo farà strage dei propri nemici, compiendo l'impresa che via via acquisisce sempre più un sapore epico, perché spinto da una motivazione migliore dello sdegno e dell'ira: l'amore verso la donna. Si osservi quindi l'invito a giostrare:

---

[197] Cfr. F. Forti, *L'opera prima del Tasso*, cit., pag.95
[198] Rinaldo, I, 13, 6-7
[199] L'episodio verrà amplificato nel parallelo Rinaldo Florindo
[200] Cfr. M. Comelli, *'Poetica e allegoria nel Rinaldo*, cit., pag.192

69

Ella, veduto i suoi, tosto rivolse
sorridendo a Rinaldo il vago aspetto
e gli disse: «Baron, s'il ciel raccolse
tanto ardire e valor nel vostro petto
ch'ad *Orlando*, in cui porre il tutto volse
che se ricchiede a *cavalier perfetto*
ne gite par nel gran mistier di Marte
mostrate qui vostra possanza in parte.

70

Ché *se d'Orlando* voi *non men valete*,
questo de' miei guerrieri ardito stuolo
giostrando superar ancor potrete,
benché contra lor tutti andiate or solo.
Io dirò poi che tal ne l'arme sete
che *mostrate d'Amon esser figliuolo*,
e che voi con la spada e con la lancia
alzate al par di lui l'onor di Francia».

Nella giostra, inoltre, si insidia un altro tipico motivo amoroso legato al genere romanzesco, quello di amore inscindibile dalla gelosia: il primo a rispondere all'invito di Rinaldo, spinto a provare il valore dello stuolo di cavalieri di Clarice, è il «fiero e superbo» Alcasto, re di Tessaglia; presentato con moduli epici, anch'egli è in realtà innamorato della donna, spronato quindi a sfidare «il buon figliuol d'Amone», proprio per la medesima «bella cagione»[201], cioè Amore stesso; l'amore per Clarice diviene quindi legittimo motivo di battaglia e di valido conseguimento di onore in essa; e specularmente all'innamoramento di Rinaldo alla vista della leggiadra cacciatrice, Clarice, osservando il valore del giovane cavaliere sul campo di battaglia, inizia a provare un sentimento sconosciuto, descritto efficacemente nell'ottava 81, particolarmente riuscita dal punto di vista dell'«energia»:

81

Clarice con immote ciglia
mira 'l valor del nobil giovinetto:
dal valor nasce in lei maraviglia,
e da la maraviglia indi il diletto;
poscia il diletto che in mirarlo piglia,
le accende il cor di dolce ardente affetto;
e mentre ammira e loda 'l cavaliero,
pian piano a nuovo amore s'apre 'l sentiero.

[201] Così Rinaldo in I 72, 7 definisce l'amore come motivazione della sua decisione di combattere

Il modello più prossimo per la costruzione di questa ottava sembra essere, ancora una volta, Bernardo Tasso in *Amadigi*, LXXV, 41 -65 e LXXVII 54-67 dove viene proposta la medesima situazione, del resto tipica del romanzo cavalleresco, nell'episodio dell'innamoramento di Drusilla per Agramoro, innescato proprio dalla vista del cavaliere che combatte contro lo stuolo dei suoi guerrieri; il modello paterno sarà di ispirazione anche per la descrizione dell'innamoramento di Floriana, che sente crescere in sé i germi della passione proprio contemplando le prodezze di Rinaldo mentre giostra con i suoi guerrieri insieme a Florindo, ammirandone bellezza e valore; l'efficace *energia* della descrizione si condensa nella pregnante delicatezza dell'espressione «immote ciglia» che dipinge a contrasto la fissità dello sguardo, l'immobilità esteriore di Clarice, rispetto ai moti interiori di un cuore agitato dalla nascente passione, descritta e amplificata dalla dittologia aggettivale «*dolce ardente* affetto», sintagma che incrocia il *Floridante* paterno, XVII, 59 3 dove si legge «quell'*ardente* e amoroso *affetto*».

Secondo Morace[202], il passo conterrebbe chiara eco di un passo teorico relativo al diletto e al maraviglioso contenuto ne *I Romanzi* del Pigna, dove si legge:

«Ma il narrare un fatto occorso perché studio e pensamento con seco porta, fa che comparazioni e aggrandimenti usar si possano senza alcun vizio, il che per avere del nuovo fa maraviglia: e dietro alla maraviglia il desiderio ne segue: il quale perché è un antecedente dell'amore, per conseguenza fa nascere il diletto. Sì che quasi sempre narreremo acciocché maggiormente dilettiamo e acciocché più stiamo in sul meraviglioso: essendo che l'Epico a questa ammirazione per cosa principale, onde agli altri sovrastia.[203]»

Inoltre il motivo della *theichosckopia*, ovvero della contemplazione del combattimento dall'alto, è motivo di antichissima tradizione, a partire da Omero, *Iliade*, III, 191-319, in cui Elena di Sparta indica a re Priamo, dall'alto delle mura di Troia, i nomi dei guerrieri greci; Tasso ne farà un capolavoro, operando una raffinata sovrapposizione dei piani narrativi, nella *Gerusalemme liberata*, III, 12 e ss., in cui Erminia indica al re saraceno Aladino il nome dei guerrieri cristiani, riconoscendo fra essi l'amato Tancredi, il quale però, nel campo di battaglia, resta stordito dall'apparizione della donna amata, Clorinda, disvelata dall'elmo slacciato.

L'ottava 81 riprende la progressione dell'innamoramento di Rinaldo, questa volta applicato alla donna, richiamando la ben nota topica lirica-elegiaca: Clarice dapprima inizia a contemplare il cavaliere, con ripresa del verbo «mirare» (mira / mirarlo vv.2-5), se ne stupisce e se ne compiace, come evidenzia l'anadiplosi ai vv.3-5 che arricchisce e rimarca la crescita del «diletto»; dal compiacimento iniziale prende ad ardere la passione, come la dittologia sinonimica aggettivale «dolce- ardente» suggerisce; infine, il verbo «mira» ricorda il *mira* / *rimira* di I 54, 1 – 55, 8 relativo all'innamoramento di Rinaldo, e il *mirolla* / *ammira* dell'innamoramento di Tancredi nella *Gerusalemme Liberata* I, 47, 5-6 anche se qui, rispetto al poema sacro, l'ottava, seppur con andamento tipicamente narrativo, sembra descriverci in fermo immagine il nascere della passione della donna, attraverso la progressione «nasce», «indi», «poscia», «pianpiano»; nulla a che vedere, seppur il verbo «mira» lo legittima, con la pregnanza sintattica e stilistica della *Liberata* dove, come abbiamo già citato, Tancredi alla vista di Clorinda «Egli *mirolla*, ed *ammirò* la bella / sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse»: pochi versi densi, con inarcatura sintattica, franti da punteggiatura ed enjambements e tuttavia capaci di condensare la forza inesorabile dell'innamoramento.

Ritornando al *Rinaldo*, per questa ottava Daniele ha parlato di uno di quei passaggi «di deduzione logico narrativa, non esenti da complicazione concettuale […] e di una consequenzialità un pochino ricercata e artefatta, in cui il pensiero è

[202] R. Morace, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo», Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2102, pag.280
[203] G. B. Pigna. *I Romanzi*, pag.

sviluppato «a cannocchiale[204]»; mentre Comelli, al contrario, rileva in questa ottava la presenza di quei moti dell'animo, dei meccanismi psicologici, che saranno portati a profondità d'indagine, specie sugli aspetti più tormentati e sofferti, nel poema sacro; inoltre assegna a questo passo uno statuto «ibrido»,

«poiché istituisce una relazione metanarrativa tra il processo di innamoramento e la funzione di variazione e diletto della materia amorosa nel poema epico; nel primo dei *Discorsi* Torquato descrive in modo simile la funzione del diletto nell'eroico e precisa anzi che, diversamente dal tragico, il fine del poema eroico è proprio la «meraviglia» che viene destata dal valore e unisce giovamento e diletto. Sul piano intratestuale Tasso pone nuovamente al centro della narrazione la poesia e ci presenta l'amore nella duplice funzione di giovare e dilettare, connesso con la «meraviglia», e dunque strettamente legato all'eroico[205]».

Dichiarata conclusa la giostra con evidente vittoria di Rinaldo e calata ormai la sera, Clarice si avvia verso il suo castello insieme al cavaliere, il quale, secondo la ripresa del registro lirico amoroso tipico del Petrarca, rivolge «parol d'amore e tacite preghiere» alla sua amata, decisa però, con studiato artificio, a mostrarsi ritrosa e distante, nel tentativo di dissimulare i segni della neonata passione, inducendo Rinaldo dapprima a disperare, nel sospetto che lo scarso valore e il poco prestigio siano i veri motivi scatenanti dell'allontanamento della donna, risolvendosi infine a sperare di poter tornare da lei una volta raggiunto lo status di paladino necessario per sposarla; in questa vicenda, sul piano allegorico, agisce la dicotomia verità/artificio tipica della cultura del tempo, in cui, alla motivazione autentica della gelosia provata nei confronti del cugino Orlando, si sovrappone quella artificiosa, derivata da un'erronea interpretazione dei sentimenti della donna, nascosti dalla dissimulazione adottata da quest'ultima e perciò fraintesi; si rilancia così l'azione di Rinaldo, altrimenti già in fase di forte stasi, se non addirittura da ritenersi conclusa.

Proprio l'atteggiamento di artificiosa ritrosia della donna, causa di disperazione nell'innamorato, provoca, sul piano narrativo, un'infrazione al principio aristotelico di impersonalità dell'Io poeta, con il rimprovero del Tasso verso i propri protagonisti, svolto in prima persona, con toni molto simili a quelli dei prologhi moraleggianti tanto criticati nell'Ariosto; l'eccezione, però, sembra qui essere autorizzata dalla continua contaminazione tra i generi e dalla collocazione decisamente avanzata di questa istanza moraleggiante, nell'ottava 90, praticamente in chiusa del Canto I:

90

Lassa! Non sa che l'amorosa face,
se vien celata, più ferve e s'avanza,
sì come fuoco suol chiuso in fornace,
ch'arde più molto ed ha maggior possanza.
Pur il guerrier, che ciò ch'ascoso giace
sotto sdegnosa e rigida sembianza
scorger non puote, e crede al finto volto,
si trova in mille acerbe pene involto.

91

Deh! Quante donne son ch'aspro rigore
mostran nel volto ed indurato sdegno,

[204] Cfr. A. Danieli, Considerazioni sul Rinaldo, cit., pag.81.
[205] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo*, cit., pag.195

c'hanno poi molle e delicato il core,
de gli strali d'amor continuo segno:
incauto è quel che ciò ch'appar di fuore
tien del chiuso voler per certo pegno,
ch'un'arte è questa per far scempi e prede
d'uom che drieto a chi fugga affretti il piede.

In I, 90 Tasso costruisce il suo rimprovero partendo dalla descrizione dell'atteggiamento assunto da Clarice, condotta secondo il *topos* lirico della donna medusea che all'apparenza non ricambia il sentimento, nascondendo il proprio affetto e mostrandosi indifferente, ottenendo l'effetto di legare ancora di più l'innamorato a sé; per rendere il concetto dell'arte dissimulatoria della donna, viene impiegata la similitudine del fuoco che tanto più lo si rinchiude, tanto più arde, ricavata dal calco di due versi delle *Metamorfosi* di Ovidio, IV, 64 «quoque magis tegitur, tectus magis aestut ignis»; l'immagine del fuoco che chiuso in una fornace si rafforza è di derivazione lirica, ma piuttosto diffusa anche nella tradizione romanzesco-cavalleresca e negli esperimenti di poema 'regolare': la si ritrova, per esempio, nel *Girone il Cortese* di Alamanni XIV, 40, 1-2 «Or esso [il cavaliere Febo innamorato], dentro al qual si accresce il *foco* / come per la secca esca in fornace»[206]; la similitudine rafforza il concetto della crescita di amore, che tanto più viene celato dalla dama, tanto più brucia nell'innamorato il quale, vedendolo sottratto alla sua vista, ne ricava dapprima una profonda pena e in seguito uno stimolo pungente a seguire maggiormente l'amata.

Tasso, con acerba intonazione «passionata»[207] nella narrazione, parteggia per gli innamorati ingannati e gettati nello sconforto grazie a questa pratica della ritrosia, applicata dalle donne nell'innamoramento; ed è in questo preciso punto che, con molta naturalezza, si inserisce la propria chiosa morale, in I, 91, dove svolge un rimprovero di carattere gnomico riguardo la falsa indifferenza delle donne, dedite a tale espediente soltanto per prendere «al laccio» gli incauti amanti, biasimati soltanto per rincorrere l'amata che fugge; Forti ha stabilito una connessione tra questa istanza moraleggiante del Tasso e due ottave dell'*Amadigi* del padre Bernardo, in cui ci si scaglia contro le donne simulatrici, moralmente biasimabili, anche se Clarice, nel *Rinaldo,* nasconde soltanto esteriormente il proprio sentimento, conservando così la propria integrità morale, simulando più per convenienza sociale che per disonestà; si legge in *Amadigi*, XXXVII, 2-3, in riferimento al potere di un arco magico, disvelatore di artifici femminili e capace di mostrare il reale sentimento delle donne, definite «false traditrici», ai loro ignari amanti, impedendo loro così di simulare indifferenza verso di loro:

Quante son Donne, che con finto viso
mostrano al folle, e misero amadore
ch'Amor fra lor comparte il pianto, e'il riso;
e d'un medesmo stral lor punge il core,
che'l nodo non fu mai rotto, o reciso
con cui gli strinse il lor comun signore:
che mostrerian al paragon di fuori
d'haver mille speranze, e mill'amori.

[206] Altra ripresa di questa immagine si osserva in Rinaldo, X, 42,4-6: «sì come fiamma suol chiusa in fornace, / che, mentre esalar cerca e violente / scorre, il luogo di lei non è capace:»
[207] La definizione di «narratore passionato», si deve a G. Getto

Ne gioveria con arte, o con inganno
rivolger gli occhi in sì pietosi giri,
com'hor le false traditrici fanno
ne trarre il dì dal cor mille sospiri;
ne con tanti pungenti hami, ch'elle hanno
ne le parole ascose, i bei desiri
nostri trarrian de le speranze, a l'esca
ond'è, che spesso viver ne rincresca.
Amadigi, XXXVIII,2-3

Il rimprovero ai personaggi viene condotto con intervento autoriale, con quella stessa modalità tipica dei proemi morali dell'Ariosto, condannati dagli aristotelici; ma l'intervento morale per Tasso è sicuramente l'eccezione e non la norma, come avviene invece nel *Furioso*, e trova possibile giustificazione all'interno della varietà di generi che si succedono nel poema: nel caso in esame il rimprovero ricorre sotto il dominio del registro lirico e non epico, ed è ricondotto dalla circoscritta situazione narrata ad una più universale, di interesse generico.

Il Canto I si chiude con il proposito di Rinaldo di acquisire fama e prestigio sufficienti a rendersi degno della donna; Clarice viene quindi ad assumere, insieme alla tematica amorosa che incarna, un ruolo fondamentale nelle dinamiche del poema del Tasso, specchio a sua volta di tutte le riflessioni esperite nei poemi 'regolari' che lo avevano preceduto, in cui l'amore romanzesco, all'interno del codice epico, viene ora inteso come sprone alla virtù del cavaliere, impattando così i meccanismi di azione e diventandone causa, rimodellando il classico binomio armi-amori[208] della tradizione quattro-cinquecentesca; e da questo momento in avanti, le imprese affrontate da Rinaldo avranno un unico obiettivo: ottenere lo status sociale necessario per poter sposare l'amata:

92
[…]
ma *speme* ha pur *di farsi ancor famoso*,
sì che *da lei* ne *deggia esser pregiato*.
Così *ad un nobil core amor sovente*
è qual lo *sprone* ad un destrier corrente.
93
Giunto intanto al castel, congiedo prese
l'acceso cavalier da la donzella,
ch'a restar seco l'invitò cortese,
raddolcendo lo sguardo e la favella.

[208] Ampia casistica di come cambia il rapporto tra la tematica amorosa e la tematica bellica si trova in G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus, Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica,* Roma, Bulzoni, 1982, in particolare capitolo I, «L'arme e gli amori» Incroci di tipologie e di funzioni nella tradizione «moderna».

Ei, che prima ha disposto illustri imprese
condur alfin per farsi grato a quella,
a i dolci umani inviti il cor non piega,
e ciò che brama a se medesmo niega.

3.1.3 L'elegia degli amanti: il «doppio monologo» di Rinaldo e Clarice

Insatabil è vie più che banderuola
E ben par che d'amor seguace ei sia
Rinaldo II 2, 5-6
«Qual dolce mal d'alta amarezza pieno,
dilettando, ti fa mesta e 'nfelice?»
Rinaldo II 9, 5-6

Il Canto II propone in apertura il motivo della partenza, caratteristico del poema in posizione incipitaria in luogo delle istanze morali di ascendenza ariostesca, e presenta il duplice lamento di Rinaldo e Clarice, dove «il lettore è condotto *in medias res* (senza che gli sia fornito un riassunto dei fatti precedenti) di un racconto in cui si osserva come il protagonista, Rinaldo, è un eroe "indeciso a tutto", sommerso dai dubbi come i tormentati eroi della *Liberata* [209]»; il duplice lamento degli innamorati, collocato in posizione proemiale di canto, non è un'eccezione nel poema, se si considera che ben sei canti su dodici iniziano con un lamento: il lamento di Rinaldo all'inizio di I, 16-27; il duplice lamento di Rinaldo e Florindo in V, 4-10 e 16-19; il compianto di Ugone sul corpo del figlio in VII, 5-11; la disperazione di Floriana in X, 1-35 e infine il lamento della gelosia di Clarice in XI, 1-20; più che al dialogo, Tasso assegna al monologo, spesso di intonazione elegiaca, lo sviluppo della mimesi, che risulta così estremamente episodica oltre che drammatizzata[210]: nelle vicende di Clarice e di Floriana, Tasso inizia a disegnare quelle «geometrie petrarchesche[211]» sottese alle vicende delle eroine della *Gerusalemme liberata*, Erminia, Armida e Clorinda, così come nei lamenti elegiaci di Rinaldo e Florindo, inizia ad immaginare le parabole di Rinaldo e Tancredi nel poema sacro.

Il dissidio su cui si era chiuso il canto I torna amplificato in questo incipit, dove il poeta inscena una psicomachia tra amore e onore che si agitano nella dimensione interiore del turbato cavaliere, ardente d'amore per Clarice, ma deciso ad acquisire l'onore e il prestigio appropriati alla dama; di nuovo l'onore, tipico del codice cavalleresco, necessita dell'amore per divenire valore e ragion di onore stesso, unica via d'accesso alla donna amata, nella solita alternanza dei codici, epico e romanzesco, che il Tasso continuamente attua, trasformando in virtù il desiderio.

---

[209] Cfr. G. Bettin, *La liquidazione dell'Ariosto*, cit., pag. 300
[210] Come vedremo, la mimesi è ampiamente ricercata anche attraverso l'uso di digressioni e di narratori eterodiegetici di secondo grado, che introducono narrazioni in analessi o prolessi, oppure attraverso l'utilizzo di agnizioni e moralità; tutte queste tecniche garantiscono lo sviluppo della favola senza l'intervento diretto dell'Io poeta.
[211] Si riprende qui il titolo di un fortunato saggio di C. Scarpati, *Geometrie petrarchesche nella Gerusalemme liberata,* Aevum,Anno 67, Fas. 3, settembre dicembre 1993

1

Parte Rinaldo, e nel *partir si sente*
dal petto acceso ancor *partirsi il core:*
null'è ch'allegri la dolgliosa mente,
nulla che *l'alma* oppressa alzi e ristore;
vorrebbe esser rimaso, e già si pente
d'aver lasciato il suo gradito amore,
la bella donna di cui fatto è *servo,*
di liber ch'era più ch'in selva cervo.

2

Sei volte e sette a dietro il corsier *volve*
e per tornare verso il suo ben s'invia
poscia tutto al contrario si *risolve*
ed oltre segue la primiera via.
Instabil è vie più ch'al vento polve,
e ben par che d'amor seguace ei sia;
fa diversi pensier, e in un non ferma,
pur breve spazio l'egra mente inferma.

3

Alfin con l'aspre cure e co' sospiri
accompagna il parlar tremante e basso,
e dice: «Ove, o disio d'onor, mi tiri
per forza, ahi folle! a periglioso passo?
Come vuoi tu ch'ad alte imprese aspiri
s'io sono privo del cor, s'adietro il lasso?
Più che la forza in guerra il cor bisogna:
senz'esso andrò dunque a mercar vergogna?

4

Deh, perché, lasso! a quel parlar cortese,
a quelle dolci ed amorose note
non rimas'io con lei, di cui s'accese
l'alma, e senza cui pace aver non puote?
Chi, se non tu, crudel, ciò mi contese?
Tu le preghiere sue festi gir vuote
e me l'invito a ricusar sforzasti
misero! e *lunge dal mio ben tirasti*».

5

Qui tace e china a terra i lumi e ‘l volto
poi così ancora il suo parlar ripiglia:
«Ahi! quanto è quel desir fallace e stolto
che tornar a Clarice or mi consiglia
e ‘n quanti errori il mio discorso involto,
lasso! poi ch’al suo peggio ognor s’appiglia!
Anzi donna si chiara e sì gentile
apparire non deve uomo oscuro e vile.

6

Né fec’io già mai cosa onde sia degno
del suo cospetto, e ciò negar non vale;
e già n’ho visto più d'un chiaro segno
ch’ella prudente ancora mi stima tale,
ch’a le parole mie colma di sdegno
risposta diede al mio vil merto eguale;
e se poi mi invito, ve la sospinse
sua cortesia, che la viltà mia vinse.

7

Né stato il mio restar le saria caro,
né bramare degg’io quel ch’a lei non piace;
quando sarò ne l’arme illustre chiaro
non mi si disdirà l'essere audace;
e ‘l volto, ove a sprezzare tutt'altro imparo
che m’arde il cor d’inestinguibil face
a ciò mi porgerà forza ed ardire
e darà piume e vanni al mio desire.

8

E benché priv’or sia del core il petto,
l'alma imago in sua vece entro rinchiude,
che potrà più che ‘l core in ogni effetto
rendermi ardito, e in me destar vertude».
Clarice intanto d’amoroso affetto
non meno aviene ancor ch’agghiacci e sude
e non meno di lui si duole e lagna
ma ‘l bel viso di più piangendo bagna.

Lo status di eroe dubitativo e indeciso è esplicitato nelle prime ottave del canto II costruite dal Tasso, a livello linguistico-formale[212], in aperta continuità con l'*Amadigi* paterno, data l'evidente appropriazione, al limite del plagio poetico, di parte del materiale lessicale di Bernardo: l'incipit riprende infatti *Amadigi* III, 24 1-4, i cui versi sono inseriti in un contesto narrativo simile a quello di *Rinaldo*, II 1, dove troviamo Amadigi in partenza dall'amata Oriana:

Parte il misero amante e nel *partire*
fuggire si sente fuor del petto *il core*
e *l'alma,* che non sa, ne vorria gire
lunge dagli occhi del suo dolce amore.

Oltre al contesto narrativo, Tasso riprende il poliptoto *parte/ partire* trasformandolo nel costrutto trimembre *parte/ partir/partirsi*, con cui enfatizza la separazione dolorosa ma necessaria dalla donna amata; il motivo paterno, intriso di liricità, non viene soltanto accolto nel poema giovanile, ma anche in territorio strettamente lirico; se ne trova infatti alcuna reminiscenza in alcune delle *Rime*, fra cui il madrigaletto 152:

152

Dimanda a la signora Laura perché ne la sua partita
chiama il suo corpo ove è il suo cuore.

Voi mi chiedeste il *core*
e *partendo* il portaste,
né 'l vostro in quella vece a me lasciaste.
S'odio pur e dispregio
egli ritrova in voi,
deh, non rimanga in parte ove v'annoi;
ma, s'amor forse e pregio
onde nasce l'oblio
che non chiamate il corpo ov'è 'l cor mio?

Oltre all'incipit, anche la chiusa della prima ottava deriva da una ripresa paterna, *Amadigi* XCVI, 20 7-8 «d'essergli fatto tributario e *servo* / *di liber che era più che 'n selva cervo*», di cui si cita il verso 8, con ripresa della stessa similitudine trasposta però in ambito amoroso, sulla scorta di un'immagine concettualmemte ricavata da Petrarca, *Triumphus Cupidinis* IV, 1-6, dove il cervo, metafora dell'amante, si sottomette ad Amore, con tradizionale significato di schiavitù amorosa:

Poscia che mia fortuna in forza altrui
m'ebbe sospinto, e tutti incisi i nervi
i libertate ov'alcun tempo fui,

[212] Cfr. A. Daniele *Considerazioni sul «Rinaldo»*, cit., pp., 34-33

io, ch'era più salvatico che i cervi,
ratto domesticato fui con tutti
i miei infelici e miseri conservi;
[…]

Bernardo aveva utilizzato la similitudine del cervo per descrivere la perduta condizione di libertà, calandola in un contesto politico, riferendola al fastidio provato del re d'Irlanda nei confronti di Lisuarte, del quale era divenuto tributario; Torquato, come già accennato, la inserisce nel contesto amoroso, dove la libertà viene persa a vantaggio della «bella donna», di cui diviene servo, sulla scorta della suggestione lirica petrarchesca.

L'ottava successiva presenta una pregnante similitudine che connota la condizione di instabilità di Rinaldo, indeciso e tormentato: «instabil è vie più ch'al vento polve»; secondo Navone potrebbe esserci un'eco dei *Cinque canti* dell'Ariosto, nello specifico il canto III, dove si legge di un re Carlo tormentato interiormente, indeciso sul da farsi nei confronti della ribellione di Rinaldo; si osservi dai *Cinque canti* III, 1-6:

Come si arrota e non ritrova loco
né in ciel né in terra *un'agitata polve*
come nel vase acqua che bolle al foco,
di qua di là, di su di giù si *volve*:
così il pensier gira di Carlo, e poco
in questa parte o in quella si *risolve*.

Sicuramente suggestiva è la medesima serie di rimanti, *polve: volve: risolve*, ripresa dal Tasso nell'ordine *volve: risolve: polve;* così come il richiamo al pensiero che non trova una risoluzione, ovviamente calato in un differente contesto narrativo: l'animo agitato, spazzato come la polvere dal vento, identifica Rinaldo come servo d'amore, incapace di ragionare lucidamente, idea rafforzata dalla dittologia sinonimica aggettivale *egra / afflitta*, attribuita alla mente, esplicativa della sintomatologia della malattia amorosa.

Nelle ottave successive, più precisamente da II, 3-8, Tasso lascia la parola diretta al suo protagonista attraverso l'animazione di una psicomachia tutta giocata sul piano dell'interiorità, nella quale si contrappongono Amore e Onore; tale espediente si ritroverà nel grande coro dell'Atto I dell'*Aminta*[213], nonché nella *Gerusalemme Liberata* VI, 71-78[214]; i riferimenti presenti sono sempre da una parte quello paterno, dall'altra si intensifica qui la presenza del Petrarca, non solo come probabile modello sotteso per questo tipo di rappresentazione dialogica in *RVF*, 264, ma soprattutto come punto d'arrivo di tutta la tradizione lirica volgare d'amore da lui rappresentata, le cui tessere lessicali codificano la «longue d'amour» tipica dell'innamorato sofferente.

Tasso ritrae Rinaldo proprio con le tipiche caratteristiche esteriori dell'innamorato codificate dal Petrarca, a partire dai «lumi e 'l volto» chinati a terra, fino al «parlar tremante e basso», accompagnato dai «sospiri» e dalle «aspre cure»; nel lamento, espresso in discorso diretto in II, 3, 3-4, si scorge un'eco del lamento di Mirinda costretta a sfidare a duello l'amato Alidoro a causa del codice d'onore cavalleresco in *Amadigi*, XXXII, 16, 1-2 «"Lassa", dicendo, ove di vano onore

[213] Onore viene qui invocato come la forza contrapposta ad amore, causa primaria della distruzione di quest'ultimo secondo natura.
[214] Ad essere combattuta tra amore ed onore in questo caso sarà Erminia; in pena per le sorti di Tancredi ferito, desiderosa di curarlo, è inizialmente trattenuta nel suo proposito da questioni legate all'onore; ma prevalendo la passione amorosa, romperà gli indugi decidendo di uscire dalle mura di Gerusalemme, travestendosi con l'armatura sottratta a Clorinda.

/ torta legge m'adduci […]»; mentre ai vv. 6-7 troviamo la rima equivoca interna *cor: cor* che designa l'opposizione tra amore e armi: al v. 6 cor designa concretamente il cuore e in senso metaforico Clarice, appena lasciata mentre al v. 7 designa la virtù astratta del coraggio, dell'ardire, necessario al perfetto guerriero.

In II, 4 troviamo un'apostrofe diretta, introdotta dal «*tu allocutivo*», rivolta ad Onore, additato come il responsabile dell'avvenuta separazione dalla donna amata, condotta con modalità che ricordano le apostrofi rivolte al medesimo soggetto nel grande coro dell'*Aminta* Atto I, vv. 695-718 «*Tu* prima*, Onor, velasti* / […] /*tu* a' begli occhi *insegnasti* / […] / *tu raccogliesti* in rete / […] / *tu* i dolci atti lascivi / *festi* ritrosi e schivi […] / opra è tua sola, *o Onore*, / […] /. *Ma tu*, d'Amore e di Natura donno, / *tu* domator de' Regi / […] / *Vattene e turba* il sonno / […]; l'ottava successiva è interamente intessuta di tessere liriche e tematiche petrarchesche, sia per il motivo del *desir fallace*, riscontrabile ad esempio in *RVF*, 290, 5-6 «O speranza, o *desir* sempre *fallace* / e degli amanti più ben per un cento!», sia per l'uso del vocabolo *errori* e del verbo *involto*, con probabile allusione a *RVF*, 89, 14 dove si legge «de l'*errore*, ov'io stesso m'era *involto*».

Il tema dominante del *discidium* tra Amore e Onore, tipico del genere epico-cavalleresco, è evocato dal Tasso tramite il modello di riferimento per la costruzione di tutto il passo di apertura del canto II, la canzone 264 dei *RVF* di Petrarca: in *Rinaldo* II 5, 6 leggiamo infatti «lasso! poi ch'*al suo peggio* ognor *s'appiglia*», chiaro rimando al v. 136 di 264 «e veggio 'l meglio, e *al peggior m'appiglio*»; la stessa sovrapposizione, ancora più spinta, si trova in Boiardo, *Innamoramento de Orlando* I, 31, 7-8 in cui Orlando, di fronte alla nascita della passione verso Angelica, conclude la sua riflessione pronunciando queste parole a suggello del *discidium* tra Onore e Amore «Né mi giova saper, né altrui consiglio, / ch'io *vedo il meglio ed al peggior mi appiglio*.»; mentre l'opposizione tra la nobiltà di stirpe e d'animo della dama, definita dalla dittologia sinonimica aggettivale *chiara e gentile* e la viltà d'animo del cavaliere, definita dalla dittologia sinonimica aggettivale, antitetica rispetto alla precedente, *oscuro e vile*, richiama le stesse dittologie aggettivali contenute nelle parole di Amadigi riferite all'amata Oriana in Bernardo Tasso, *Amadigi* II, 62, 7-8 «ma col suo favor *alto e gentile* / che può far *chiaro* ogn'uomo *oscuro e vile*».

In II, 6 si rafforza l'antitesi tra la nobiltà d'animo della donna e la viltà dell'innamorato, rilanciando e amplificando il distico finale di II, 5 attraverso il chiasmo del verso 8 «*sua cortesia*, che la *viltà mia* vinse», e dal poliptoto *vil* / *viltà* ai vv. 6-8 con ripresa fonica vocalica di *i* in *in*v*i*tò / *vi*nse; mentre le due ottave seguenti vedono Rinaldo risolversi nel diventare, secondo efficace dittologia sinonimica, «illustre e chiaro»[215] nelle imprese d'armi, traendo la forza e il coraggio necessari dall'immagine del volto della donna, definita in II, 8, 2 «alma imago», ovvero immagine vitale e pulsante sostitutiva del cuore, dispensatrice di virtù; è evidente che Tasso impiega un lessico tipicamente lirico per descrivere l'operazione squisitamente lirica compiuta dal suo protagonista, ovvero la proiezione dell'immagine del volto di Clarice, trasformata in simulacro, nel profondo del proprio cuore e capace, tanto quanto la donna reale, di elevarne la virtù eroica; potremmo osservare una comunanza situazionale con Francardo, il quale oltrepassa il limite tra realtà e finzione, innamorandosi del simulacro di Clarice, costruito per sua volontà, dopo averne ammirato le bellezze nel Tempio della Beltà; Rinaldo, seppur cadrà nella tentazione di abbandonarsi all'amore verso la statua che reca il falso sembiante di Clarice, si atterrà sempre al rispetto dei confini tra i due ambiti, senza cadere nell'idolatria.

É evidente come il Tasso qui attinga ad un registro tipicamente lirico, a lui congeniale, con ripresa di Bernardo Tasso lirico, *Rime* V, XLV 12-13 per l'espressione« *d'inestinguibil face»*: « […] il vostro onore / splenderà chiara, *inestinguibile face*»; questo sintagma, variato in *(d)'inestinguibil fiamma* o (*d)'inestinguibil foco* è ricorrente nel Tasso lirico, di cui, per

[215] T. Tasso, Rinaldo, II, 7, 3

citare un esempio, si ha traccia in *Rime*, 206, 11 «che *inestinguibil fiamma* in me s'accese», mentre la stessa espressione tornerà nel contesto epico della *Gerusalemme conquistata* XVIII 119, 1 «E 'l circondò *d'inestinguibil face*».

In II, 8 la struttura si presenta perfettamente bipartita, simmetricamente scandita dalla conclusione della psicomachia di Rinaldo (1-4) e dall'introduzione del monologo di Clarice (5-8), prima infrazione narrativa all'unità d'azione «largamente intesa», garantita cioè dalla presenza di un personaggio agente nella varietà delle azioni; in questo passo specifico, Rinaldo è soltanto fortemente evocato dall'amore nascente provato dalla donna nei suoi confronti, piuttosto che dalla diretta presenza dell'eroe; le immagini a cui Tasso ricorre, dialogano con il repertorio retorico codificato da Petrarca nei *Rerum vulgarium fragmenta*, del quale si riprende la sintomatologia amorosa: la donna soffre esattamente come Rinaldo, lontana nel suo castello e inizia a sentire gli effetti paradossali e ossimorici d'amore, espressi dall'immagine del v. 6 «ch'*agghiacci e sude*» che ritroviamo in *RVF*, sia in 152, 11 «che 'n punto *arde, agghiaccia,* arrossa e 'nbianca», sia in 178, 2 «assecura e spaventa, *arde e agghiaccia*,»[216]; l'immagine passa poi nella lirica amorosa cinquecentesca, per esempio in Pietro Bembo, *Rime* V, XLV, 12-13 :« […] et ben tal ella / nel cor mi siede, che n'*agghiaccia e suda»;* la suggestione petrarchesca e l'intonazione elegiaca continuano nelle ottave successive dedicate al monologo (II, 9-11):

9

Bagna il viso di pianto, allarga il freno
a i sospiri, a i lamenti, e così dice:
«Qual or *si nuovo e si mortal veleno*
t'attosca il petto, o *misera* Clarice?
Qual *dolce mal d'alta amarezza pieno*
dilettando, ti fa *mesta e 'nfelice*?
Donde 'l *desire* in te*, donde* l'*ardore*,
donde la *speme* ancora nasce e '*l dolore*?

10

Già ben m'accorgo apertamente, ahi lassa!
or che l'accorger più nulla mi giova,
ch'Amor, che l'alme più superbe abbassa
or in me fa così spietata prova,
e ch'egli è quel che sì feroce passa
dentro al mio cor come in sua stanza nuova,
e ch'egli è quel che in lui *desire e speme*
ed *ardor ed affanno* aviva insieme.

11

Ma s'egli è quel ch'in un lieta e dolente
mi fa, quando giamai meco contese?
Quando, meschina ancor, così repente
o per forza o operare arte egli mi prese?

[216] Petrarca desume quest'immagine probabilmente dalla tradizione stilnovista precedente, dato che si trovano sue tracce sia nel 'padre' dello Stilnovismo Guido Guinizzelli, ma anche in autori come Cino da Pistoia.

Come a schermirmi allor non fui possente

ed a fuggir l'ascose insidie tese?

Come, nol sapendo, io vinta restai,

come a lui volontaria io mi donai?

II, 9 presenta Clarice vittima degli effetti d'amore, nel bel mezzo della battaglia dei sospiri e di lacrime, ben attestata, come si è visto nello speculare caso di Rinaldo, nella casistica amorosa dell'amante sofferente magnificata dal Petrarca nel *Canzoniere*; sarebbe riduttivo cercare di trovare esempi per ogni tessera lessicale impiegata, talmente evidente è l'ascendenza dei *RVF* in queste ottave; è invece interessante notare il dispiego di espedienti retorici da parte dell'autore per elevare il monologo della sua protagonista alla densità drammatica di un recitativo tragico: nel passo specifico, oltre al lessico amoroso specifico che impiega vocaboli quali «pianto», «sospiri», «lamenti», «veleno» riferito ad amore, «misera» attributo di Clarice, espressioni come «dolce mal d'alta amarezza pieno», si nota l'utilizzo dell'inarcatura del verso garantita dall'impiego dell'enjambements ai vv. 1,2 e 3,4 per descrivere il procedere del travaglio amoroso e del veleno d'amore; così come dall'anafora ai vv. 3,5 *Qual / Qual*, vengono introdotte le due interrogative retoriche, simmetricamente disposte, nelle quali si descrivono gli effetti ossimorici, piacevoli e amari di amore; il distico conclusivo, nuovamente con anafora insistita di «donde», introduce una climax ascendente coincidente con l'espansione degli effetti della passione, che provoca innanzitutto il «desire», in seguito l'«ardore», da cui nasce la «speme» e infine «'l dolore». Sono presenti le consuete partiture binarie, al v.2 «a i sospiri, a i lamenti», v.3 «sì nuovo e sì mortal veleno», v.5 «dolce mal d'alta amarezza pieno», v.6 la dittologia sinonimica aggettivale «mesta e 'nfelice».

Gli effetti d'amore enunciati in I, 9 vengono ripresi nel distico conclusivo di I, 10 tramite le coppie sostantivali: «desire e speme» e «ardor e affanno», disposte in una struttura sintattica fortemente asindetica; continua il dispiego di figure retoriche, con il poliptoto *accorgo/ accorger* dei vv.1-2, rafforzativo della certezza della donna di essere ormai innamorata, così come le anafore di «or» ai vv. 2-4, del sintagma «e ch'egli è quel che», con riferimento al soggetto Amore, esplicitato ai vv. 5-6 dall'anafora «ch'Amor» del v. 3, tutte riferite alla forza esercitata da Amore e alla sua capacità di tiranneggiare un cuore.

In I, 11 si riprende, con la stessa insistenza, l'impiego dell'anafora dell'avverbio «Come» ai vv. 5, 7, 8 introduttivo delle interrogative retoriche che ragionano sulle modalità d'azione di amore, i cui noti effetti vengono ribaditi al v.1 dalla coppia aggettivale ossimorica «lieta e dolente»; Clarice si stupisce di come il tiranno si insinui e colpisca, con arte nascosta, e di come una volta riconosciuto, in seguito al dispiegamento dei propri effetti, sia ormai troppo tardi; un possibile ipotesto per la costruzione di questa ottava, potrebbe essere Ovidio, *Amores*, I, 2 , 5-10 dove il poeta, dopo una notte insonne, si pone lo stesso quesito, risolvendosi a cedere all'amore:

[…]

Nam, puto, sentirem, siquo temptarer amore.

an subit et tecta callidus arte nocet?

sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae,

et possessa ferus pectora versa Amor.

Cedimus, an subitum luctando accendimus ignes?

cedamus! leve fit, quod bene fertur, onus.

[…]

Così come, specialmente per i vv.2-8, altro possibile ipotesto potrebbe essere in Dolce, *Sacripante*, VII, 12, 1-2 dove si legge «Tra me stessa i' non so come né quando / sia così entrato nel mio petto Amore».

3.1.4 La gelosia di Rinaldo e la «dilettosa froda»: il «simulacro» di Clarice

Desira e spera e 'n dubbioso pave,
da varii affetti afflitto e conturbato
Rinaldo III 53, 5-6

Dal pilastro la statua svelle e piglia
Ed a lei mille baci ardenti porge,
spinto dal vano error che lo consiglia.
Rinaldo VIII 74, 2-4

Conclusosi il momento lirico elegiaco del doppio monologo dei due protagonisti, il Canto II, 12-46 non segue più ragionamenti d'amore ma imprese d'armi, fino all'irrompere di Ransaldo, che porta con sé uno scudo effigiato delle insegne di Marte sconfitto da Amore, così descritto[217]:

48
Dipinto questi porta in aureo scudo
con l'ali al fianco il *faretrato* arciero,
le belle membra pargolette ignudo,
bendato gli occhi e di sembiante altero,
sotto i cui piedi giace avinto il crudo
Marte. […]

Rinaldo, compiuta la prima impresa d'armi con la conquista del cavallo Baiardo, fallita ad Isoliero e ad un cavaliere inglese, giunti entrambi nella selva delle Ardenne per tentare la medesima fatica, ritenendo lo scudo più appropriato alla sua condizione di innamorato, per la quale ha ormai sottomesso le armi ad Amore e a Clarice, decide di sfidare Ransaldo, riuscendo così ad ottenere lo scudo; l'episodio si pone quindi in diretta subordinazione con l'amore rappresentato da Clarice, che torna così nelle ottave 47-55 protagonista della narrazione; il canto III si apre con il motivo della partenza di Rinaldo ed Isoliero in cerca di «venture», e vede in scena il classico topos cavalleresco dello scontro con un cavaliere

[217] La descrizione dello scudo combina varie tessere lessicali, provenienti dalla tradizione classica, in particolare da Ovidio *Amores*, II, 5, 1 di cui si riprende l'aggettivo « […] *pharetrate* Cupido» riferito alla tradizionale iconografia del dio fanciullo alato e con la faretra; l'aggettivo ricorre anche in Petrarca *RVF*, 151, 9 « Cieco non già, ma *pharetrato* il veggo», così come in Poliziano, *Stanze,* I 120,8 « […] *faretrato* augello»; inoltre l'immagine di Marte sottomesso da Amore riprende l'immagine effigiata sullo scudo di Alidoro in *Amadigi* XCIV 48, 5-8: « e ne lo scudo, con la faccia acerba, / dal *pargoletto dio* legato e vinto / con un'aurea catena e con grand'arte, / anzi al suo carro il furibondo *Marte*»

sconosciuto; il cavalliere «della sirena» scambia infatti Rinaldo, in virtù dello scudo che porta, per Ransaldo, lo sfida e resta sconfitto (1-14).

Chiaramente la situazione rappresentata gode di nutrita tradizione, a partire dal ciclo arturiano, dove si trova qualcosa di simile nella *Tavola ritonda* dove si narra dell'episodio dello scontro tra Tristano e Lancillotto, il quale, indossando le insegne di Breus, che ha sfidato e ucciso, viene erroneamente scambiato per la sua vittima*;* sembra però che al Tasso interessi poco il motivo dello scontro tra cavallieri e concentri la sua attenzione nell'instillare i primi morsi della gelosia nel suo protagonista, allo scopo di suscitarne l'ira; inoltre, ancora una volta, il motivo amoroso diviene «fil rouge» con cui tessere unitariamente i vari episodi, dal momento che si apre, proprio a seguito di questo duello, la prima narrazione di secondo grado del poema[218], tipologia di racconto frequente nei romanzi cavallereschi, che permette di ampliare il ventaglio delle tematiche e dei registri narrativi.

Questo passo, secondo Comelli[219], sembra porsi in aperto dialogo, dal punto di vista strutturale, con l'*Orlando furioso* di Ariosto, dal momento che la digressione del cavaliere «della sirena», iniziata su richiesta di un Rinaldo desideroso di conoscere l'andamento del conflitto, liquida in due sole ottave (III, 24-25) la situazione del fronte, paventando l'imminente sconfitta dei saraceni ed esaltando il valore del giovane Orlando, rilanciando così l'originaria invidia nei confronti del cugino, e concede molto più spazio alla tematica amorosa, narrando di come Francardo, re d'Armenia e cugino di Mambrino, si sia acceso d'amore per Clarice, scordandosi dell'amata Clarinea, dopo averne ammirato l'immagine in India presso il Tempio della Beltà e di come abbia deciso di inviare proprio lui, in qualità di ambasciatore, per chiedere la sua mano (III, 26-49); così facendo, Tasso sembra assegnare al cavaliere lo stesso ruolo narrativo rivestito nel Furioso dal pastore che disvela ad Orlando gli amori di Angelica e Medoro, provocandone la follia[220]; analogamente qui, Rinaldo, riconoscendo in Francardo un rivale in amore a lui superiore per prestigio nella pretesa della mano di Clarice, si accende di gelosia e d'ira, seppur non impazzisce.

La digressione riprende alcuni motivi tradizionali del romanzo cavalleresco, come il pegno formulato all'amata dal cavaliere di vagabondare per l'Asia sfidando chiunque si rifiuti di ammettere la superiorità della bellezza dell'amata, in questo caso di Clarinea; senza dubbio il precedente più prossimo e ben presente al Tasso si ritrova nell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, LVII, 26, ma episodi simili sono frequenti anche nei volgarizzamenti dei romanzi del ciclo di *Amadigi* come *Amadis di Grecia*, oppure *Lisuarte di Grecia*; più interessante perché legato tanto alla tradizione narrativa cavalleresca quanto alla tradizione lirica, di cui Tasso dimostra, come già analizzato, disinvolta padronanza, è il motivo dell'amore che nasce dalla vista: giunto in India, Francardo ode la fama del Tempio della Beltà e decide di visitarlo, deciso a distruggerlo qualora non vi fosse contenuto il ritratto della sua dama; il Tempio è una delle poche concessioni al meraviglioso cavalleresco che il Tasso riserva al suo poema, ed è presentato come opera di incanti del mago Anacro «il miglior de la su' etate»,[221]ornato all'interno dai ritratti delle più belle donne del tempo passato, presente e futuro, ciascuno dotato di incisione recante il luogo d'origine, il nome, la stirpe, e il loro tempo; la struttura del Tempio, così come il tema dell'innamoramento verso un simulacro, richiama l'ipotesto dell'*Amadigi* paterno, dove in LXXVIII, 44-52 Lucilla chiede alla maga Lucina di edificare un tempio, costruito poi dal mago Zoroastro[222] sul cui altare viene posta, per essere

[218] Se ne contano altre cinque, di cui tre strettamente legate alla tematica amorosa: oltre alla digressione del cavaliere «della sirena», seguiranno il racconto di Florindo in V, 23-57, il racconto del vedovo di Clizia in VII, 25-47, quello della prima impresa ai danni di Ginamo svolto da Rinaldo in IX, 33-54, il racconto dell'agnizione di Florindo in XI, 86-95 e il breve racconto di Euridice circa le origini dell'Albergo della Cortesia in VII, 74-86
[219] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo*, cit., pag. 146
[220] La sequenza del sospetto di Orlando riguardo agli amori di Angelica e Medoro, la conferma ricevuta dal pastore e la conseguente pazzia sono spezzati su due canti e il suo nucleo centrale si può isolare in XXIII, 100-136; XIV, 1-14
[221] T. Tasso, *Rinaldo*, III, 33, 5
[222] Ripreso proprio in III, 33, 8 dal Tasso

adorata, l'immagine dell'amato Alidoro e lo stesso Alidoro, in III, 31-33, bacia l'immagine di una donna effigiata su uno scudo, della quale si innamora senza conoscerla; così come Floridante, sempre in *Amadigi* XI, 74, bacia l'immagine della donna amata riflessa in uno specchio magico.

Vedendo il ritratto di Clarice, una donna bellissima, viva e in età da matrimonio, Francardo non solo si scorda di Clarinea, ma si accende di speranza e quindi di amore; è importante notare che Tasso non fornisce una motivazione certa per la nascita dell'amore del pagano, è il cavaliere «della sirena», in qualità di narratore intradiegetico, che adduce possibili motivazioni: la fatalità, la speranza concreta di sposare Clarice oppure la superiore bellezza della fanciulla rispetto a quella di Clarinea; considerando il ruolo giocato dalla speranza e il realismo di fondo a cui Tasso mai rinuncia, è però assai probabile la seconda ipotesi.

L'innamoramento non si accende quindi per la donna reale, ma per la sua proiezione in un simulacro, ragion per cui Francardo dapprima inizia a progettarne il furto, senza successo e in seguito decide di far ritrarre[223] la donna fedelmente «in carta, in tela, in bronzo, in marmo e 'n legno»[224], creando nuovi simulacri con cui ingannarsi, alterando il confine tra realtà e finzione[225]:

42

Con quei cari ritratti egli a sé stesso
fece a sé stesso *dilettosa froda*;
alfine il crudo Amor non gli ha concesso
che di sì *dolci inganni* egli si goda,
ma gli ha fero desio fitto ed impresso
nel petto, che più sempre arde ed annoda,
desio di non fruire il *falso* e l'*ombra,*
ma '*l vivo* e 'l *vero* che gli inganni *sgombra*.

In questa ottava, dove prevale il registro lirico, l'attenzione non può che appuntarsi sulla rima conclusiva *ombra: sgombra*, attorno alla quale si coagula il passaggio dalla «dilettosa froda», ormai insufficiente, al tentativo di chiedere la donna reale in moglie; la rima richiama inoltre l'ipotesto di Petrarca *RVF*, 264, 70-72 «ond'io, perché pavento / adunar sempre quel ch'un'ora *sgombre* / vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'*ombre*», canzone già sottesa al duplice lamento d'amore di Rinaldo e Clarice nell'incipit del Canto II; la percezione alterata del binomio arte/ natura è richiamata dalle dittologie sinonimiche, disposte in aperta antitesi nel distico finale, *falso / ombra* e '*l vivo e 'l vero*.

La vicenda dell'innamoramento di Francardo la possiamo intendere speculare a quella di Rinaldo: il pagano, dopo aver affrontato le sue imprese, per dimostrare la superiorità della sua donna, si lascia trafiggere il cuore dalla bellezza di un artificio, l'effigie di Clarice; la speranza di poter conquistare la donna, lo porta a superare la dimensione artificiosa dell'amore, ai limiti dell'idolatria, e ad inviare il suo paladino a chiedere la mano della donna a Carlo, prospettando un'alleanza politico-militare in luogo di una impossibile conversione di fede, non ammettendo il Tasso nel suo poema sconfinamenti fra i due schieramenti cristiani e musulmani.

[223] Anche questo motivo ha sicuramento tradizione sia nei cicli arturiani, sia nella tradizione romanzesca cavalleresca.
[224] T, Tasso, Rinaldo, III, 41, 4
[225] La situazione potrebbe richiamare l'ipotesto ovidiano delle *Metamorfosi*, X,243-97 dove viene riproposto il celebre mito del Pigmalione

Nel conflitto tra arte e natura, l'arte viene ricondotta a stimolo della natura e del vero, e nella materia amorosa, dopo aver offerto un ingannevole diletto imitando la natura stessa, ovvero la donna reale, si rivela insufficiente in sé; differente il caso di Rinaldo, il quale non sarà tuttavia immune da un simile pericolo, quando nel canto VIII, in compagnia di Florindo, sorprenderà Francardo intento a tributare un rito pagano ad una statua di Clarice; in VIII, 51 Tasso ci descrive il riconoscimento dell'effige della donna amata, secondo il lessico e le metafore tipiche della lirica amorosa, sempre richiamate da Clarice:

51

Conosce gli occhi onde aventogli Amore
il primo stral ch'ancor gli punge il petto
ed onde mosse insieme il dolce ardore
ch'ognor l'infiamma d'amoroso affetto
conosce i crin co' quai gli avinse il core
sì ch'anco egli è tra sì bei nodi stretto,
la chiara fronte e l'aria del bel viso,
la bocca *e'l dolce lampeggiar del riso*.

Tasso descrive il simulacro di Clarice richiamando molti elementi della descrizione della sua prima apparizione, avvalendosi della tradizionale metafora lirica de «il primo stral» ad indicare il primo sguardo della donna, di ascendenza petrarchesca, ad esempio in *RVF,* 86, 1-2 «Io avrò sempre in odio la finestra / onde Amor m'aventò già mille strali», mentre il sintagma «'l dolce lampeggiar del riso» ha precedenti in Dante *Purgatorio*, XXI, 114 «un *lampeggiar di riso* dimostrommi[226]», così come in Petrarca, sia in *RVF* 292, 6 «e 'l *lampeggiar de* l'angelico *riso*», sia nel *Triumphus Mortis* II, 86 «ch'io vidi *lampeggiar* quel dolce *riso*» e infine nelle *Stanze* di Poliziano, I, 50, 2 «che *lampeggiò d'un* si dolce e vago *riso*».

Rifiutando Rinaldo sia di adorare il simulacro di Clarice, sia di giurare che il pagano sia il solo degno di amare la donna, si giunge allo scontro, in cui Francardo resta sconfitto e ucciso insieme a Chiarello; entrato in possesso della statua, ecco che il giovane corre lo stesso pericolo di restare sopraffatto dalla meraviglia dell'artificio, salvo poi pentirsi avendo, conosciuto fino ad allora soltanto la vera Clarice, a differenza di Francardo che ne ha contemplato soltanto le effigie:

74

Come Rinaldo voto il campo scorge
dal pilastro la statua svelle e piglia
ed a lei mille baci ardenti porge,
spinto dal *vano error* che lo consiglia.
Del *dilettoso inganno* ei non s'accorge,
perché la miri con immote ciglia,
ché *vivo* crede *e vero* il *falso* e l'*ombra*

[226] Il soggetto in questo caso è Virgilio e non la donna amata.

Oh *dolce froda* che gli amanti ingombra!

75

Se n'avede alfin poi, né già gli è grato

di conoscer il vero, anzi se 'n duole.

[…]

Rinaldo si lascia trasportare dall'afflato passionale inconsapevole di trovarsi al cospetto di un simulacro, scambiando artificio per realtà; non è casuale che il Tasso qui riprenda tessere lessicali già impiegate in III, 42 come la parola rima *ombra*, e le coppie chiastiche *vivo / vero* e *falso e ombra*, così come le espressioni «dilettoso inganno», «dolce froda», veri e propri connettivi intratestuali tra il *vano error* di Rinaldo e quello di Francardo.

Tasso sceglie un tema di ampia tradizione, incrociando il motivo di derivazione romanzesca dell'innamoramento per un simulacro a quello umanistico dell'Ercole al bivio tra piacere e virtù, frequente dall'Ariosto in poi; il percorso della realizzazione dell'eroe procede però in una dimensione fortemente ancorata alla realtà, priva di facili lusinghe nascondenti deformità e orrori che lo conducano al vizio, così come la virtù non è raggiunta esclusivamente con l'abnegazione e il sacrificio, ma attraverso il perfetto equilibrio ottenuto dal compromesso fra forze antitetiche quali arte e natura, armi e amori; come già si accennava, l'arte da sola non può esistere senza richiamare la natura a cui si ispira, pena l'errore come la vicenda di Francardo dimostra; perché i simulacri, per quanto perfetti, non potranno mai sostituirsi al vero; le due parabole, seppur abbiano innegabili punti di contatto, mostrano esiti differenti nel momento in cui Rinaldo comprende il «vano error» e torna a inseguire la donna reale, mentre Francardo seguita ad adorare e ad ingannarsi con l'idolo.

La digressione del cavaliere «della sirena» termina con il divampare dell'ira e della gelosia in Rinaldo, che permette al Tasso di alternare il codice cavalleresco e il codice lirico, sempre in tensione dialettica tra loro, dal momento che, nella descrizione della prima reazione del protagonista e nella risposta furente rivolta al cavaliere, contenuta in III, 50-51, viene delineato il tipico topos romanzesco cinquecentesco inerente al tema della supremazia dei cristiani, estesa ai loro eserciti e ai cavalieri, rispetto ai saraceni, ritenuti sempre inferiori in quanto rozzi, volgari, inesperti nell'uso delle armi; in questa dicotomia, espressa sul piano narrativo, si disvela una motivazione più schiettamente ideologica, in cui ad opporsi, più che cristiani e musulmani, sono l'antichità, la classicità pagana e la modernità cristiana; afferma Rinaldo, con manifesto disprezzo, in III 50, 5-8 «[…]«Ahi, quanto insano / e cieco il tuo signore ha l'intelletto, / se pur si crede con sua spada e lancia / porre in spavento i cavalieri di Francia.»; per poi definire nell'ottava seguente, 51, 1-4 i guerrieri musulmani «[…] genti indotte, / vili e poco atte al bel mestier di Marte, / che fian le corna a sua soperbia rotte / e l'alto orgoglio suo domo in parte;».

Dopo questo sfogo ideologico, in III 52, 5-8, si torna a focalizzare l'attenzione sullo scacco subito da Rinaldo: la similitudine, introdotta dalla ripresa anaforica del sintagma « di cheto foco», che paragona il fuoco che usciva dal petto al fuoco dei taciti sospiri travagliati dalla gelosia, segna infatti il ritorno del registro lirico amoroso:

52

Tacito vanne, e l'aria intorno accende

di cheto foco che del petto uscia,

di cheto foco ne' sospiri accolto

che muti uscian dal cor tra pene involto.

E se in III 53 si ritrova tutta la sintomatologia amorosa codificata dalla tradizione lirica, dove l'innamorato «desira e spera», benché tormentato da mille pensieri e dubbi, riconducibili alla gelosia che straziano il cuore «arso e piagato», all'interno della tipica cornice della «battaglia dei pensieri» provocata da Amore codificata dal Petrarca, la cui prima conseguenza diretta consiste proprio nell'alternanza di speranza e desiderio[227]; la ripresa del tema operata dal Tasso è efficacemente ritratta dall' immagine della «banderuola» in balìa dei venti in tempesta, in lotta tra loro, senza che nessuno di essi prevalga definitivamente, paragonata a Rinaldo intento a rigirare la mente turbata tra stati d'animo contrastanti in III, 54

Non quando avien che ne l'aereo regno
aspro furore i venti a pugna tiri,
e 'n dubbio stato a l'inimico sdegno
or l'uno ceda, or l'altro, e si ritiri,
gira intorno sì spesso il mobil segno
che da'alto mostra a noi qual aura spiri
come a diversi affetti egli sovente
raggira e piega l'agitata mente.

L'immagine ha un preciso ipotesto nella *Tebaide* di Stazio, VIII, 423-427, riferita però al furore della battaglia che confonde le schiere opposte, senza che nessuna riesca a prevalere; Tasso decontestualizza l'immagine e la piega al codice lirico-amoroso, con una riuscita similitudine che delinea la battaglia di pensieri di Rinaldo; il canto III si chiude con un'originale motivo di ascendenza arturiana, riconducibile al ciclo bretone, completamente assente nella tradizione canterina di Rinaldo; si recupera, in aperto contrasto rispetto all'Ariosto, il tema delle statue duellanti, animate per magia, in cui risiede una prova di valore per l'aspirante eroe, piuttosto diffuso nella tradizione romanzesca: Rinaldo e Isoliero si imbattono infatti in due sculture bronzee, opera del mago Merlino, custodi delle armi appartenute ai celebri cavalieri che raffigurano, Tristano e Lancillotto, in attesa di eredi degni del loro valore a cui cederle; Isoliero, non degno di sfilare la lancia di Tristano, viene respinto dal petrone, ma Rinaldo, riconosciuto come pari, vede la statua del celebre paladino nonché sfortunato innamorato, inchinarsi e consentirgli di sfilare la lancia (III, 56-65) ; il Tasso integra così una nuova prova di valore assente alla tradizione precedente sul personaggio, percorrendo una tematica al di fuori del modello ariostesco.

3.1.5 Il «trionfo d'Amore»: Rinaldo e il «ratto di Proserpina»

Pose su questa orribile quadriga
l'incognito guerrier la donzelletta
pallida e tramortita, e poscia auriga
egli medesmo fu de la carretta
Rinaldo IV 59, 1-4

[227] Ad esempio in Petrarca, *RVF*, *181*, 14

Clarice ritorna attivamente sulla scena nel canto IV, dove troviamo il cosiddetto *Trionfo d'Amore*, in cui Rinaldo ed Isoliero si imbattono casualmente nel passaggio della barca di Galerana, moglie di Carlo, lungo la Senna, circondata dalle sue dame, tra cui la bella Clarice; l'episodio deve essere relazionato con il turbamento degli equilibri, nell'amore tra i due protagonisti, provocato dalla narrazione del cavaliere «della sirena» del canto precedente: consapevole di avere ora un valente rivale in amore, con un prestigio sociale a lui superiore, Rinaldo tenterà qui di rapire la fanciulla, portando la narrazione ad un primo e possibile scioglimento, sventato soltanto dall'irrompere di un magismo provvidenziale, perpetrato dal mago Malagigi il quale, in veste di cavaliere infernale, salva la fanciulla, sottraendola con la sua quadriga.

L'ipotesto principale per la costruzione del passaggio della nave reale, sembra ancora una volta essere l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, dove ricco di descrizioni di navi pregiatissime animate dai cori di bellissime fanciulle, come in VI, 16-29 in cui si trova la descrizione delle due navi della fata Urganda e in C 56-73 dove viene descritto il corteo, la nave della maga Argea e un fastoso carro che da essa scende; l'idea del Tasso di proporre nel corteo di Galerana la presenza di una nave e di un carro potrebbe essere derivato dalla contaminazione dell'ipotesto paterno con una suggestione petrarchesca contenuta in *RVF*, 225, dove si legge di dodici donne o stelle circondanti il sole, cioè la donna amata, emblema qui a trionfo poetico dal nome latino Laurea:

Dodici donne onestamente lasse,
anzi dodici stelle, e 'n mezzo un sole,
vidi in una barchetta allegre e sole,
qual non so s'altra onda mai solcasse.
[…]
Poi le vidi in un carro triunfale,
Laurëa mia con i suoi santi atti schifi
sedersi in parte, e cantar dolcemente.
[…]

Come ha notato Morace[228], la descrizione rielaborata dal Tasso presenta una struttura narrativa molto simile a quella di due passi di Bernardo Tasso, rispettivamente in *Amadigi* XXIII, 67-79 e in *Floridante* V 36-48: si assiste infatti ad una progressiva messa a fuoco del lontano, dell'indistinto, in questo caso le acque del fiume della Senna, per avvicinarsi sempre più al particolare ben distinto; quindi, dalle acque, si passa alla terra e quindi al carro, al centro del quale sta assisa nella sua regale maestà e bellezza Galerana; ma soprattutto riappare di nuovo Clarice, anticipata dalla reazione di Rinaldo, immobile e pietrificato, ardente d'amore, che la preannuncia

1
[…]
barca venir con lieta aura seconda
Solcando il molle e liquido sentiero,

[228]Cfr. R. Morace, *Dall'Amadigi al Rinaldo*, cit., pag.299

di fiori e frondi e d'aurei panni ornata,
e la vela d'argento al ciel spiegata.

2

Quivi vaghe donzelle a i dolci accenti
con mastra e dotta man rendon concorde
il chiaro suon de' musici stromenti,
toccando a tempo le sonore corde.
Molce l'alta armonia gli irati venti,
e 'l lor corso raffrena a l'acque sorde,
e tragge fuor da le stagnanti linfe
guizzanti pesci e lascivette ninfe.

3

Vien dirimpetto al bel legno reale,
per l'onde no, ma per l'erbose rive,
con strana pompa un carro triomfale,
portando un coro di terrestri dive.
[…]

5

Diece gran cervi c'han candido il netto
pelo e dipinte le ramose corna,
cui 'l collo cerchio d'or lucido e schietto
e freno d'auro ancor la bocca adorna,
scorti da donne avvezze al degno effetto,
tirano il carro dov'Amor soggiorna;
e vanno intorno a quel cento guerrieri
d'alti cavalli e di ricche arme alteri.

Il coro delle fanciulle aggraziate che accompagnano dalla nave, con i loro dolci canti e melodie, il fastoso carro, richiama il mito di Orfeo, il cui canto aveva il potere di conquistare ed ammansire perfino le belve più feroci; similmente, queste leggiadre dame sono in grado di compiere effetti prodigiosi, quali placare i venti di tempesta, invertire il corso dei fiumi e trarre fuori dalle acque pesci e ninfe; è qui interessante il riscontro tematico, nella fase aurorale della produzione del Tasso, dal momento che qualcosa di simile si legge nelle *Rime eteree*, nello specifico nel dittico costituito dai testi 10-11, dedicati al viaggio fluviale di Lucrezia Bendidio a Venezia, dove il poeta narra dei «mirabilia» dispensati dalla sua donna, che con la sua bellezza fa innamorare il mare e le sue divinità, nonché i pesci; si confronti il testo 11, secondo elemento del dittico, con *Rinaldo* IV, 2:

11

Mentre la sua donna dimorava in Venetia scrisse questo sonetto,
narrando poeticamente gli effetti ch'ella operava in mare

I freddi e muti pesci avezzi homai
Ad arder sono et a parlar d'amore,
E tu Nettuno, e tu Anfitrite hor sai
Come rara bellezza allacci un core,
Da che 'n voi lieto spiega i dolci rai
Il sol che fu di queste sponde honore,
Il chiaro sol cui più devete assai
Ch'a l'altro uscito del sen vostro fuore.
Ché quegli ingrato, a cui non ben soviene
Com'è da voi cortesemente accolto,
V'invola il meglio, e lascia il salso e 'l greve,
Ma questi con le luci alme e serene
V'affina e purga e rende il dolce e 'l lieve,
E molto più vi dà che non v'è tolto.

In IV 5, 1 ricompare anche il motivo della candida cerva[229], anche se in questo caso le dieci cerve preannunciano il passaggio del corteo reale trainando il carro sul quale stanno fanciulle di rara leggiadria, le «dive terrestri», che accompagnano la maestà di Galerana, nel cui splendore convergono, trascendendosi, le singole bellezze, come chiarisce la doppia similitudine di IV, 7 che paragona la regina dapprima alla luna splendente, circondata dalle stelle nelle terse notti estive, e successivamente a Teti, madre di Achille, mentre danza circondata dalle sue ninfe:

6

Sorge in mezzo del carro un'alta sede
fra molte altre più basse e meno ornate:
ivi *dama real* posar si vede
piena di riverenza e *maestade*
che nel pensoso e grave aspetto eccede
le più vezzose in grazia ed in beltade
le fan poscia sedendo un cerchio altero
donzelle vaghe oltre ogni uman pensiero.

7

Tal nel seren d'estiva notte suole,
per le strade del cielo aperte e belle,
su 'l carro gir *la suora del Sole*,
tal *Tetide* menar dolci carole
con le sue ninfe leggiadrette e snelle,
tirata da' delfini per l'ampio mare
quando son l'onde più tranquille e chiare.

[229] Già in I, 52, 2

IV 6 dialoga con *Floridante* II 7, 1-5 e *Amadigi* VIII, 34, 1-5, in cui si legge della prima visione di Floridante dell'amata, ma ancora di più con *Floridante* 12 e *Amadigi* 39 per la descrizione di Filidora, avvicinata dal cavaliere:

Piena di maestà la fronte e 'l viso
gli si fe' incontra la *donna reale*,
dal cui rispetto il giovane conquiso
né di parlar, né di scusarsi or vale.

Si sceglie ora di riportare IV 9, nell'intento di proseguire l'esplorazione delle affinità tematiche e stilistiche inerenti alla lirica amorosa del Tasso nella sua fase giovanile, stabilendo un confronto con il sonetto 10, la prima metà del dittico del viaggio fluviale di Lucrezia di cui già accennato; comune ai due testi è l'immagine ossimorica dell'acqua fredda del fiume, non immune al fuoco emanato d'Amore, la cui forza non può essere respinta, per descrivere gli effetti dispensati dalla bellezza di Galerana, molto simili a quelli provocati da Lucrezia sulle gelide acque; così come accomuna i due testi l'apostrofe diretta alla divinità fluviale e l'ipotesto ovidiano di *Amores* III 6, 26 «[…]et gelidis incaluisse vadis»,verso suggestivo che Tasso potrebbe aver rielaborato poiché riferito al dio del fiume Inaco innamorato della ninfa Melie e dunque tematicamente affine:

9

Tu, del vicino fiume umido dio,
sentisti ancora l'amoroso foco
che dagli occhi lucenti ardenti uscio,
e 'l tuo freddo liquore a quel fu poco
ché l'alto ardor sotto l'ondoso rio
s'andò sempre avanzando a poco a poco,
come infocato acciar che più s'accende
se l'acqua a stille in lui gocciando discende[230].

10

Scrisse questo sonetto nella partenza d'una persona amata la quale di Ferrara se n'era ita in Venezia, esortando poeticamente il Po a voler ricuperare ciò che dal mare gli era stato involato.

Re de gli altri, superbo altero fiume,
Che qualor esci del tuo regno e vaghi
Atterri ciò ch'opporsi a te presume
E l'ime valli e l'alte piagge allaghi,
Vedi che i dei marini, il lor costume
Serbando, i dei sempre di preda vaghi,
Rapito han lei ch'era tua gloria e lume,
Quasi il tributo usato or non gli appaghi.
Deh tuoi seguaci omai contra 'l tiranno
Adria solleva, e pria ch'ad altro aspiri
Racquista il sol che 'n queste sponde nacque.
Osa pur, ché mill'occhi a te daranno
Mille fiumi in soccorso, e de' sospiri

[230] Una similitudine afferente a quest'immagine si ritroverà in XI 17, 5-6

Il foco al mar torrà la forza e l'acque.

Tornando al poema, come già notato, la seconda apparizione di Clarice è anticipata dal Tasso dalla reazione di Rinaldo, descritto in preda all'«amoroso caldo»[231], completamente paralizzato, immobile eccetto il cuore palpitante, con ripresa di un'immagine consacrata dalla tradizione lirica, già esportata in ambito cavalleresco da Alamanni in *Girone il Cortese*, V, 22 5-7 «Ai due rivali *in petto non può stare / più fermo il cor*, che gir vorria d'un salto / a presentarse ai due begli occhi […]»; si consideri:

10

Ma del fervente ed amoroso caldo
provò la forza e 'l sùbito furore
via più che ciascun altro il buon Rinaldo,
già prima servo del tiranno Amore.
Sta tutto immoto, *e sol non puogli saldo*,
restar nel petto il palpitante core,
che de la donna sua volar nel seno
vorrebbe o pur nel volto almo e sereno.

11

Sedeva con l'illustre alta mogliera
del re de' Franchi, Galerana detta,
in quella degna ed onorata schiera,
la donzella da lui tanto diletta,
ch'a diporto se 'n gìa per la riviera,
ch'i risguardanti a sé leggiadra alletta;
ond'egli, quella a l'improviso scorta,
nova fiamma sentio ne l'alma sorta.

12

E mentre il caro e fiammeggiante viso
di dolce ardor ch'al ciel gli animi tira,
con le ciglia e con gli occhi immoto e fiso
e co' pronti desir guardando ammira,
ed a diversi affetti entro conquiso,
or quinci or quindi il pensier vago gira,
quel *gli sovvien che di Clarice udito*
pur dinanzi avea dal cavalier ferito.

[231] Già in I. 1, 4

La seconda apparizione di Clarice è completamente subordinata alla psicologia e al sentimento di Rinaldo, di fronte ai quali perde importanza anche l'elemento visivo; di Clarice viene soltanto riferito di come sedesse al fianco di Galerana e di come attirasse su di sé gli sguardi dei presenti; potremmo quasi affermare che la presenza della donna amplifichi gli effetti dell'ira e della gelosia provocati da quanto appreso dal cavaliere «della sirena»: infatti troviamo Rinaldo immobile, col cuore palpitante, in contemplazione dell'immagine della donzella che riaccende il fuoco d'amore. Subito viene percosso dai dubbi, dai pensieri contrastanti, che avevano tormentato la sua mente come una «banderuola» in balìa dei venti di tempesta in III 54, tanto che, secondo il collaudato topos lirico della gelosia, inizia a serpeggiare in lui il dubbio, il sospetto, che Clarice possa effettivamente tradirlo, ricordando la vicenda di Francardo; Tasso, per questa breve seconda descrizione di Clarice, riprende pochi tratti già introdotti nella sua prima presentazione, tra cui la leggiadria e gli effetti stilnovistici di ascendenza dantesca e petrarchesca, dove la donna, con il suo amore, diviene tramite che conduce al «ben far» e capace di aprire la via verso Dio, anche se l'investimento «stilnovistico» è qui meramente manieristico e ornamentale[232].

Il turbamento di Rinaldo sfocia nella seconda psicomachia, in cui la gelosia fa maturare un proposito di morte, ben espressa in IV 15 in cui si esprime il paradosso degli amanti, giocata sull'ossimoro della vita che in realtà è morte per gli stessi, riprendendo un consolidato topos della lirica amorosa[233]:

15

Morir conviemmi, ché la *morte* è vita
a chi vivendo *muor* ne gli aspri affanni,
e se la doglia in ciò non dammi aita,
la doglia nata da gravosi danni,
quello farà la mia gravosa mano ardita
ch'avrian girando ancor poi fatto gli anni.
Morir conviemmi, e con la vita insieme
Troncar di miei martiri fertil seme».

In questa ottava Rinaldo contempla concretamente, per poi pentirsene subito, l'idea di darsi la morte; Tasso suggerisce questo pensiero crescente attraverso figure retoriche di iterazione, come l'anafora del sintagma «Morir conviemmi» ai vv. 1, 7 e il poliptoto con figura etimologica *morir / morte / muor* ai vv. 1-2 che amplificano, riprendendolo, il «moia» dell'ultimo verso dell'ottava precedente[234], collegando tematicamente le due strofe; l'area della sofferenza amorosa è continuamente richiamata dall'anafora sostantivale «doglia» ai vv. 3-4, ma tutta l'ottava è tramata da un lessico lirico legato alla sofferenza amorosa, ben attestato dalle espressioni sinonimiche «aspri affanni» al v.2, «gravosi danni» al v. 4, «miei martiri» al v.8; il proposito suicida viene subito abbandonato da Rinaldo, che si pente e matura un'altra via per estirpare le sue sofferenze: uccidere il rivale e prendersi Clarice, pensando di poter celebrare con lei nozze regolari, proposito subitaneamente tradito non appena si ritroverà solo con la bella fanciulla; ragiona il paladino:

[232] Le qualità stilnovistiche di Clarice si ritrovavano già nella prima apparizione in I 55, 5-6
[233] Cfr. A. Danieli*, Considerazioni sul «Rinaldo»,* cit., pag. 43
[234] T. Tasso, *Rinaldo*, IV 14, 8 «[…] o quando almen serà che io moia?»

16

Poi si ripente e dice: «Io dunque deggio
morir, s'altro rimedio ha il mio tormento?
Come, come meschino erro e vaneggio,
come ho de la ragione il lume spento?
Che mi può de la morte avenir peggio
s'ella *non* sol *mi farà contento*,
ma tutta mi torrà quella speranza
che di fruire il mio bel sol m'avanza?

17

Se non m'ha la Fortuna imperio o *regno*
o gemme ed or con larga man donato
onde ad alcun parrò di quella *indegno*,
sendo sì diseguale il nostro stato,
tolto non m'ha che con valore e ingegno
venir non possa al fin tanto bramato
dunque colui ch'è di mio mal radice
mora, ma pria divenga mia Clarice.

18

Come, ucciso il pagan, presa costei
Avrò, chi serà mai che divieti
Che seco i santi e liciti imenei
Non celebri co' modi or consueti,
e nel suo casto seno i desir mei
felice non appaghie non acqueti?
[…]

A livello tematico, in questo passo Tasso dialoga con il *Furioso* di Ariosto XLIV, 48-56 in cui Ruggiero è in preda alla disperazione per la scoperta che l'amata Bradamante è stata promessa in moglie ad un altro uomo, socialmente rilevato, Leone; anch'egli si lamenta, al pari di Rinaldo, della sua sventurata posizione sociale, inferiore a quella del rivale e piuttosto che vedere l'amata in sposa ad un altro uomo, contempla per un momento l'idea di togliersi la vita[235], per poi pentirsene e risolversi ad uccidere il rivale[236], proprio come Rinaldo; Navone rileva, a sostegno dell'ipotesi del probabile ipotesto ariostesco, per la costruzione di queste ottave, la presenza di tracce probanti in *Rinaldo* IV, 16, 6-8, rielaborazione diretta di Ariosto, *Orlando furioso*, XLIV, 54, 7-8 «questo *non mi farà* però *contento* / anzi in tutto sarà contra al mio intento»; altro dialogo ravvicinato sarebbe tra *Rinaldo*, IV 17, 1-4 e Ariosto, *Orlando furioso*, XLIV 48, 5-8 «Seco di sua Fortuna si lamenta / la qual fruir tanto suo ben gli vieta / poi che ricchezze non gli ha date e *regni*, / di che è stata sì larga

[235] Ariosto, *Orlando furioso*, XLIV 55, 8
[236] Ibidem, XLIV, 56, 1-4

a mille *indegni*»; la rima *regni: indegni* viene ripresa, con impercettibile *variatio*, nella rima, ai vv. 1 e 3, *regno: indegno,* proprio nel momento in cui il paladino si sta lamentando contro la sua condizione sociale, ostacolo al coronamento dell'amore per Clarice.

Infiammato dai suoi nuovi propositi, Rinaldo e Isoliero attaccano lo stuolo di cavalieri a protezione del corteo di Galerana, che si conclude con la vittoria di Rinaldo e la fuga degli ultimi cavalieri rimasti (IV 19 - 40); infine Rinaldo, che con la sua ferocia ha terrorizzato il corteo di fanciulle, si avvicina, con detti e modi cortesi, per chiedere la mano di Clarice alla regina di Francia, che però rifiuta di concedergliela, scatenando il rapimento:

42

Alta reina, a lo cui scettro altero
lieto soggiace il gallo almo paese,
quanto mi duol che, dov'è 'l mio pensiero
e le mie voglie ad onorarti intese,
ora mi sforzi Amor con duro impero
ch'io villan mi ti mostri e discortese,
de l'alte dame ch'or se 'n vanno teco
una menando in altra parte meco.

43

Ma quel che *sottosopra* ha spesso *volto*
l'alme più saggie e le più ferme menti,
il mio *voler e disvoler* m'ha *tolto,*
né convien già ch'a lui d'oppormi tenti:
questo iscusi appo te l'error mio stolto,
ch'è lieve error tra l'amorose genti,
ch'io poscia ognor per discolparmi in parte
serò pronto a servirti in ogne parte.

44

Così disse egli, e poi dal carro tolse
Clarice che, sorgiunta a l'improviso,
restò *stupida e immota*, e le s'accolse
il sangue al cor, lasciando smorto il viso.
Ben la reina a questo oppor si volse,
ma vano alfin riuscille ogni su' aviso
ch'a lasciar la donzella ei non piegosse,
benchè pregato e minacciato fosse.

Le motivazioni addotte da Rinaldo sono tipici motivi della lirica d'amore: Amore è dominus indiscusso dell'innamorato, privato della capacità di discernimento, e obbligato quindi a compiere azioni contravvenenti il codice cortese; rivelatrice in questo senso è IV 43, 3 contenente il sintagma contraddistinto dalla celebre paronomasia «il mio *voler* e *disvole*r m'ha

tolto», chiaramente ripreso da Petrarca *RVF* 119, 42 «altro *volere* o *disvoler* m'è *tolto*», di cui Tasso sfrutta anche la rima *tolto: volto*[237] ai vv. 1,3 *volto: tolto;* mentre i vv. 1-2 sono in dialogo con Ariosto, *Orlando furioso*, XXIV 39, 1-2 «Amore *ha volto sottosopra spesso* / senno più saldo che non ha costui», con ripresa anche tematica inerente alla potenza di Amore di offuscare anche le menti più sagge, variazione della paronomasia *voler: disvoler* del v.3; lo stato d'animo di Clarice, espresso dalla dittologia sinonimica *stupida e immota* di 44, 3, traspare sul volto esangue e impaurito, di cui Tasso fornisce una descrizione nell'ottava successiva, IV 45, riprendendo la consolidata metafora «dei gigli e delle rose» già protagonista della prima apparizione della donna in I 55, 4, applicata però ad un contesto mesto e triste, dove la donna tiene lo sguardo basso mentre irriga il volto di lacrime; il differente stato d'animo è ben sottolineato dall'enjambements, figura cardine della *gravitas*, ai vv. 5-6, nettamente inarcati, e dall'anafora della tessera lessicale «gli occhi» ai vv. 6-7 che amplifica la tristezza della donna:

45

[…]

Umida *i gigli* e *le vermiglie rose*

del volto, e *gli occhi* bei conversa al piano,

gli occhi onde *in perle accolto* il pianto uscia,

la giovinetta il cavalier seguia.

Stilisticamente, si può osservare in questo passo, una caratteristica tipica della sintassi del *Rinaldo*, cioè l'uso degli accusativi alla greca[238] di cui abbiamo tre esempi ai vv.5-6: i gigli, le vermiglie rose e gli occhi; l'espressione del pianto raccolto in guisa di perle vanta altre due occorrenze nel poema, sebbene non attribuibili a Clarice: in XII 34, 6 «che sparge i fiori e '*n perle accolto* il gielo», riferito all'Aurora effigiata sullo scudo d'Aldriso; e in XII 88, 2 «Cinzia versando *in perle accolto* il gielo», in occasione delle nozze conclusive del poema.

Possibile ipotesto per questa descrizione è sempre l'*Amadig*i di Bernardo, dove in XXXIV 16, 1-3 si narra dell'apparizione in sogno di Clarice a Briolangia: «Ella col capo chino e vergognosa, / *umida* i lucidi occhi e i bianchi *gigli*, / pinta nel viso di colore di *rosa*»

Scorgendo lo sconforto e lo sdegno della donna, Rinaldo la conforta, spiegando le sue motivazioni oneste e razionali, rassicurandola nel non voler usarle violenza, ribadendo piuttosto di averla salvata dal malintenzionato pagano Francardo; rivelandosi poi nel nome e nell'aspetto, riesce nell'intento di placare la tramortita fanciulla, rassicurata nel riconoscere in lui l'amato; Tasso utilizza in IV 50, una similitudine di maniera per esprimere il rasserenamento dell'animo della donna, già presente nella tradizione lirica greco-latina, con gli *Idilli* di Teocrito, XXII 19,20 e i *Carmina* di Orazio, I 12, 25-31, ma anche nella tradizione dei cosiddetti esperimenti di poemi 'regolari', in particolare nel Trissino, *L'Italia liberata dai Goti* XIX 314-21; si legga:

[237] Petrarca, *RVF,* 119, 44, «rispose, e con un volto»

[238] Per rilevamenti più accurati circa i latinismi penetrati nel lessico e ripresi nella struttura sintattica del Rinaldo, si rimanda a Cfr. A. Daniele, *Considerazioni sul «Rinaldo»*, cit., pp., 42-43

50

Come allor che tra nubi i rai lucenti
mostran di Leda i figli, amiche stelle,
si quetan l'onde irate e violenti
e le dinanzi crucciose atre procelle,
così al vago apparir de gli occhi ardenti,
ond'usciro d'Amor vive facelle,
il mar del duolo e i venti del timore
si tranquillar nel tempestoso core.

La similitudine riprende il mito dei Dioscuri spartani, in cui si narra di Castore e Polluce, fratelli di Elena di Sparta e figli di Leda e di Zeus, simbolo dell'amore fraterno, i quali, secondo una versione del mito che Tasso qui accoglie, una volta assunti in cielo, divennero le stelle della costellazione dei Gemelli; il mito vuole che proteggano i naviganti dai pericoli insidiosi della navigazione, specie dalle tempeste; il Tasso trasporta il mito dal contesto nautico al campo degli stati d'animo, paragonando il placarsi dei venti e delle tempeste all'apparire della costellazione, al placarsi di un cuore tempestoso, agitato dai moti dell'anima, da una tempesta da intendersi metaforicamente; Clarice, ora tranquilla, inizia a guardare il suo amato con casti sguardi, sortendo l'effetto di portare Rinaldo a sconfessare i suoi onesti propositi:

51

La giovinetta il su' amador *rimira*
soavemente e con pudico affetto,
ed egli in lei gli *occhi bramosi gira*
or nel bel volto, or ne l'eburneo petto,
e fatto audace e baldanzoso, aspira
di pervenire a l'ultimo diletto;
né meraviglia è s'ei, per gli anni *caldo,*
nel suo casto pensier non riman saldo.

Di nuovo, l'amore procede per sguardi: al v. 1 *rimira* richiama il primo incontro, I 54, 1 ; I 55, 8; I 81, 2-7; il procedere del desiderio di Rinaldo è reso da uno scivolare di sguardi, dal bel volto della donna, fino al candido seno, reso con efficacia al v. 4[239] dalla struttura perfettamente simmetrica, con ripresa anaforica dell'avverbio «*or*» che scandisce l'appuntarsi degli «occhi bramosi» dal viso al petto; il v. 7 riprende quanto dichiarato nell'incipit I 1-2, insistendo sulla giovane età del protagonista che patì i primi ardori, mentre l'«amoroso *caldo*» di I 1, 4 è esplicitamente richiamato dal sintagma «per gli anni *caldo*»; il dialogo tra le due ottave configura immediatamente quanto segue come errore nel cammino di formazione del perfetto cavaliere, ragion per cui interviene sulla scena, sotto mentite spoglie, Malagigi, in uno dei passi più riusciti del poema, sia per la costruzione narrativa, carica di suspence (soltanto in V 67, 5-8 il lettore scoprirà l'identità del misterioso cavaliere) sia per la descrizione della quadriga infernale, con cui il mago

[239] I vv.3-4 presentano dei legami con Ariosto, *Rime,* cap. VIII 43-45: «Quanto più giova in sì suave effetto / pascer la vista or de li occhi divini, / *or* de la fronte, *or* de *l'eburneo petto*»

provvidenzialmente preserva la castità di Clarice, restituendola ai genitori e la moralità di Rinaldo, secondo una delle più frequentate topiche romanzesche, imbevuta di meraviglioso (52-60); mentre Rinaldo cerca un luogo appartato dove sfogare la sua passione, ecco comparire un cavaliere armato di uno scudo sul quale campeggia un drago maculato immerso in un lago di sangue, che gli intima di liberare la fanciulla; lo scontro tra i due volge a favore di Malagigi, che scaglia un incantesimo su Baiardo, tale per cui il paladino resta gravato dal peso del cavallo, mentre:

[…]
lo stranier con la lancia il terren fiede,
ed ecco che quel s'apre e si disserra,
sì che fino al suo fondo in giù si vede.
Con spaventoso suon s'apre la terra,
ch'al forte incanto natura cede,
e fuor (novo miracolo tremendo)
n'esce tosto, sbalzando, un carro orrendo.
58
Tirano il carro *quattro* alti destrieri
tinti la bocca di *sanguigna spuma*,
più de la notte istessa oscura e neri,
cui da le nari il foco accolto fuma,
cui similmente i torvi occhi severi
di furor fiamma orribilmente alluma
che col rauco annitrir, col fero suono
de' piedi, imitan la saetta e 'l tuono.
59
Pose su questa *orribile quadriga*
l'incognito guerrier la donzelletta
pallida e tramortita, e poscia auriga
egli medesmo fu de la *carretta.*
[…]

Sicuramente il Tasso costruisce questo episodio attingendo dalla tradizione romanzesca e dalla tradizione classica; in particolare, l'apparizione infernale di Malagigi è tratta da una fonte ben precisa, il *De raptu Proserpine* di Claudiano, accolto però con la mediazione dell'*Amadigi* paterno, del quale eredita la stessa mancata fusione con gli altri modelli impiegati nel passo; il tema del cavaliere accecato dalla passione, intento ad escogitare come e dove compiere l'atto sessuale, è elemento tipicamente romanzesco e si trova ad esempio nell'*Orlando furioso* di Ariosto nell'episodio del cedimento di Ruggiero di fronte alla bellezza di Angelica, oppure in *Girone il Cortese* dell'Alamanni, V 55-ss in quello del cedimento di Girone per la moglie dell'amico Danaino, la dama di Maloalto; eppure qui il Tasso alterna al codice romanzesco e al registro lirico- amoroso spunti tipicamente epici, con i quali costruisce il provvidenziale intervento di Malagigi.

Secondo Navone potrebbe esserci un'ispirazione, per la tessitura dell'intero episodio, proveniente dal poemetto *Rinaldo appassionato* di Baldovinetti, dove si trova un passo somigliante, in cui Malagigi sottrae una fanciulla maganzese, Leonìda, sempre a Rinaldo che l'ha rapita per amore, facendogli credere che a rapirla sia stato un cavaliere dall'aspetto orrendo.

A spiccare, come già accennato, nella costruzione del passo, sono però gli ipotesti classici: il *De raptu Proserpinae,* di Claudiano (II, 151 ss.) e le *Metamorfosi* di Ovidio (V, 346 e ss.), incentrati sul mito del rapimento di Proserpina ad opera di Ade, dio degli Inferi, il quale rapì la fanciulla in qualità di auriga della quadriga infernale, con la quale sprofondarono nella terra.

Tasso sembra recuperare l'ipotesto di Claudiano per la costruzione della descrizione dell'uscita del «carro orrendo» dalla terra[240], per poi avvalersi della mediazione del solito *Amadigi,* per modellare la descrizione dei cavalli infernali, riuscito esempio di «energia» e di «manierismo» dispiegato dal giovane autore, che nelle ottave in questione lascia intravedere squarci di quello stile «magnifico e sublime» che diverrà la norma nella *Liberata*, ma che all'altezza del *Rinaldo* stenta ad affrancarsi: ad esempio in IV 57, 7 si trova una parentetica di ascendenza virgiliana fortemente elativa in termini di patetismo, in cui la voce del narratore interviene con un breve commento riepilogativo[241], così come in IV 58 l'intera ottava sembra procedere per inarcature e spezzature del verso; ma in IV 59, si registra un'incertezza stilistica, data dalla coesistenza dell'aulicissimo latinismo «orribile quadriga» del v.1 con il ben più umile e dimesso «carretta» del v. 4.

Tornando alla mediazione svolta dal modello paterno nei confronti del *De raptu Proserpine*, Bernardo aveva a sua volta impiegato il testo di Claudiano per la descrizione di una pittura che orna il tempio del giardino di Dragontina, raffigurante proprio il ratto di Proserpina in *Amadigi*, XXV 50, 1-7[242] e 51, 1-2, di cui alcuni elementi passano proprio nel *Rinaldo*: per esempio in IV 58, 2 Tasso scrive «tinti la bocca di *sanguigna spuma*», riprendendo la descrizione della pittura paterna «Bagnate avean le redini di sangue / e 'l duro fren d'una *schiuma sanguigna*»[243], accogliendo la ripresa di una specifica tessera lessicale del *De raptu Proserpine* di Claudiano, II 202 «*sanguigna frena calent* […]» operata da Bernardo; ma lo stesso ipotesto claudicano è ripreso da Bernardo in *Amadigi*, LXXXVIII 25-29 dove presenta la descrizione del carro volante che rapisce Agramoro, trainato da «*quattro* draconi spaventosi e fieri / che spiravano fuor fiamma e veleno / […] / col verde dorso lor di foschi e neri / segni tutto macchiato e quasi pieno[244]», che Torquato sicuramente aveva presente nel dipingere i suoi orribili quattro destrieri neri dalle narici fumanti e dagli occhi di fuoco presentati in IV 58.

Il canto si chiude con la rabbia e la disperazione di Rinaldo, impotente di fronte a quello che ritiene essere un pericoloso ratto e non un salvataggio dell'amata, «che se ne va qual *timidetta damma* / ch'aggia il *lupo crudel* pur mo' rapita»[245] ; qui il Tasso recupera una similitudine tipica del romanzo cavalleresco impiegata nella medesima situazione, il rapimento della fanciulla dove l'immagine del lupo sottolinea la forza schiacciante del rapitore sull'impotente rapita, spesso assimilata alle immagini di animali dalla forte valenza sacrificale quali la pecora o l'agnello: vi sono esempi, per citarne alcuni, nell'Ariosto, *Orlando furioso*, XI 20, 1-2 «e se l'arreca in spalla, e via la porta, / come *lupo* talor piccolo *agnello*», oppure in Dolce, *Sacripante*, V 55, 3-4 «e via ne la portò per tal maniera / che *pargoletta agnella* il *lupo* porta»; ma a Torquato preme sottolineare, assimilando Clarice ad una «damma», cioè ad una daina, il sentimento di terrore profondo

[240] In IV 57
[241] Una simile modalità viene adottata anche nella *Gerusalemme Liberata*, IV II, nella scena del «concilio infernale», dove tornerà l'ipotesto del *De raptu Proserpine* di Claudiano per la descrizione di Plutone.
[242]«Si vede vicino aprir la terra / […] / l'orrendo dio che che 'l grande abisso serra, / col carro suo da due destrier tirato, / che […] / […] foco spargeano in ogni lato / dal naso ardente //
[243]B. Tasso, *Amadigi*, XXV 51, 1-2
[244] Nello specifico in 26,1-2 e 5-6
[245] T. Tasso, *Rinaldo*, IV 60, 3-4

provato dalla fanciulla, dimostrando attenzione verso la psicologia interna dei suoi personaggi, verso i tumulti dell'animo che li agitano nel profondo; inoltre la paronomasia «*damma / dramma*» in IV 60 3-5, sottolinea gli stati d'animo simultanei degli innamorati: il terrore della donna e la disperazione totale dovuta all'assoluta impotenza di riprendere l'amata del cavaliere; e mentre Clarice scompare, Rinaldo resta fremente di rabbia e «morde *ambo le labbia*[246]».

3.1.6 La riscrittura di un mito: Procri, Clizia e la «gelosia» di Clarice

Fa ch'a l'inferno almen vada sicura
che dopo ch'io sarò fredda e di ghiaccio,
Ermilla, empia cagion di mia sventura,
non fia teco congiunta al laccio sacro
Rinaldo VII 39, 1-4

Ma. Trattasi in disparte, alto sospira
Clarice, e gelosia sol n'è cagione
Rinaldo XI 1, 1-2

Clarice ricompare concretamente sulla scena all'inizio del canto XI, portando con sé l'ultima prova da superare per il cavaliere: la gelosia provata dalla donna stessa che condurrà Rinaldo all'uccisione di Anselmo, per la cui espiazione occorrerà la penitenza nella Valle del Dolore e la risalita del Colle della Speranza[247]; questo motivo è preannunciato dall'epillio contenuto nel canto VII, in cui Tasso presenta una personale rilettura del mito di Cefalo e Procri[248], riprendendolo da Ovidio, *Metamorfosi* VII 661-865[249]; nella digressione, svolta dal vedevo di Clizia, ormai ferito a morte dopo aver sfidato Rinaldo il quale, ritrovatosi nell'orrida selva insieme a Florindo, aveva rifiutato di bere l'acqua stagnante del rivo che scorreva vicino al sepolcro di una bellissima donna, trafitta al cuore da una freccia, emanante un fascino languido perfino nella morte, il lettore scopre l'identità della donna, di nome Clizia, moglie del cavaliere e morta per mano dello stesso a causa di uno sciagurato equivoco riconducibile alla «peste crudel» della gelosia.

La critica ha riconosciuto in questo racconto l'archetipo del celebre episodio del duello tra Tancredi e Clorinda nella *Gerusalemme liberata*, dove l'ignaro cavaliere, sfida la donna amata a duello e la uccide; la disperazione totalizzante del vedevo e la bellezza languida e sensuale di Clizia nel sepolcro, sembrano anticipare la riappropriazione della propria femminilità, nel momento della morte, da parte di Clorinda e la prostrazione dell'innamorato che ne è stato causa involontariamente; si confronti la descrizione di Clizia nel sepolcro e nell'istante della morte, con la descrizione della

[246] Ibidem, IV 60, 8; qui si trova una ripresa dantesca, Dante, *Inferno*, XXXIII 58 «*ambo* le man per lo dolor *mi morsi*»; ma si veda anche Ariosto, *Cinque canti*, III, 32, 7-8 «*morde le labbia*, or l'uno or l'altro; or geme / e più che 'l mar quand'ha tempesta freme»; il gesto tornerà nella *Gerusalemme liberata*, IV, I, 6 «*ambo le labbra* per il furor si morse»
[247] L'espiazione di Rinaldo è narrata nel canto XI del poema, dove le ottave 38-67 narrano la partenza dal palazzo di Carlo, i nove giorni di erranza che lo conducono alla Valle del Dolore e la rinascita della speranza attraverso la risalita del colle verde dove incontra la dama di verde vestita.
[248] L'interesse per questo mito è testimoniato dalla sua presenza nell'elenco appuntato sul foglio di guardia dell'edizione postillata dal Tasso della *Poetica* di Aristotele, tradotta e commentata dal Vettori
[249] Ovidio fornisce una versione del mito anche in *Ars amatoria* III, 683-746

morente Clorinda, così come il riconoscimento della donna amata da parte degli innamorati che involontariamente ne causano la morte:

18

Ella era morta, e così morta ancora
arder parea d'amor la terra e 'l cielo,
e dal bel petto, per la spalla fuora,
gli uscia pungente e sanguinoso telo;
sembrava il volto suo neve, ch'allora
scuota Giunon da l'agghiacciato velo;
gli occhi avea chiusi, e benché chiusi, in loro
si scopriva d'Amor tutto il tesoro.

69

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
come a' gigli sarian miste viole,
e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
sembra per la pietate il cielo e'l sole;
e la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliero in vece di parole
gli dà pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna, e par che dorma.

34

[…]
Là donde uscito è il suon corro veloce,
e *veggio* (*ahi*, *vista* amara a l'alma ancora!)
la bella donna mia che debil langue,
versando con la vita il sangue.

67

[…]
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. *Ahi vista*! ahi conoscenza!

39

[…] E qui, *stendendo il braccio*,
mi cinse il collo e chiuse i vaghi rai,
per non gli aprir dapoi, lasso! giamai.

Il tema della gelosia, introdotto dalla storia di Clizia, domina la seconda esade del poema e sempre si lega a fallaci interpretazioni della realtà; il calco del mito di Procri e Cefalo è quindi funzionale all'introduzione di una tematica particolarmente sentita dal Tasso, sia in ambito epico che lirico, forse perché particolarmente connesso alle dinamiche cortigiane in cui si trovò ad operare; come nel mito narrato da Ovidio, la diegesi viene svolta dall'innamorato, sebbene l'equivoco scatenante si carichi di valenze più concrete, come sempre avviene nel Rinaldo, data l'immersione nel contesto mondano della caccia, dove il marito di Clizia incontra una presenza femminile reale; quindi, a differenza di Cefalo il quale, durante il riposo dalla caccia, invocava nella selva la refrigerante brezza, ovvero

l'aura, senza correre alcun reale pericolo di imbattersi in una presenza femminile, il vedevo di Clizia incontra realmente una bella ninfa cacciatrice, di nome Ermilla, nel tipico locus amaenus deputato al ristoro, la selva; comune sorte spetta alle innamorate, Procri e Clizia, avvisate dai malintenzionati circa probabili tradimenti, sebbene soltanto Clizia corra un reale pericolo: motivo scatenante della gelosia di Procri è infatti l'invocazione di un'ipotetica donna di nome Aura, additata come possibile amante, nel mito ovidiano, mentre per Clizia, nel poema tassiano, l'incidenza del tradimento si fa più prossima a causa degli incontri reali del marito con una bella donna; la differenza, come notato, risiede nella

concreta esistenza dell'altra donna nel *Rinaldo*, acuita dall'ambiguità in cui Tasso immerge la vicenda: in VII, 30, 7-8 il cavaliere dice a proposito della ninfa «Ella è di bella membra e di bel viso / viso crudel, sì sua beltà mi ha ucciso»; dalla lettura di questi versi, potrebbe a prima vista sembrare che Ermilla corrisponda al classico prototipo femminile della donna petrosa, tipica seguace di Diana, riluttante quindi all'amore, capace però di conquistare il cuore dell'uomo con la sua bellezza; lo sviluppo della storia, induce invece a propendere per un'interpretazione letterale di questi versi: essendo causa della morte della moglie, la ninfa è quindi causa diretta anche di quella del marito.

Accomuna di nuovo le due donne la risolutezza nell'indagare la presunta infedeltà degli innamorati, nascondendosi nel bosco: Cefalo, captando i gemiti di disperazione emessi da Procri nel sentire l'invocazione all'aura, la scambia per un'animale, la ferisce con un giavellotto e la uccide; Tasso arma il suo cavaliere di una freccia, con la quale colpisce a morte la moglie, scambiata per un animale, avendo sentito il fruscio da lei emesso; inoltre, l'istante del riconoscimento viene dilatato dal Tasso rispetto all'ipotesto, accrescendolo in termini di pateticità, sollecitando la vista e non l'udito[250] come in Ovidio, creando così un precedente per il riconoscimento, puramente visivo, di Clorinda da parte di Tancredi, la cui vicenda sottende il mito di Cefalo e Procri; si dispiegano così, nell'ottava 34, espedienti retorici elativi del pathos, quali la figura etimologica del poliptoto *veggio / vista*, che modula il passaggio dalla percezione al drammatico riconoscimento, accresciuto dall'attributo *amara* riferito a vista; il lamento del cavaliere è suggerito, oltre che dalle iterate interiezioni, anche dalla dilatazione fonosimbolica dell'endecasillabo attraverso la ricerca insistita della vocale *a;* anche il dialogo tra i due innamorati viene espanso rispetto alle limitate battute di Procri, al fine di amplificarne le potenzialità in senso drammatico, introducendo un'importante differenza specie nella richiesta di Clizia di non sposare Ermilla, rispetto alle preghiere di Procri; ma soprattutto Tasso torna a sfumare ambiguamente i contorni della sua vicenda, negando alla moglie morente la conoscenza della verità, dal momento che, soltanto mentre l'anima abbandona il corpo, Clizia potrebbe aver ascoltato il compianto del marito, nel quale chiaramente viene detto: «deh *ch'una sol falsissima credenza* / hor mi porge cagion d'eterne doglie»; mentre Procri muore nell'assoluta certezza dell'innocenza del marito.

L'episodio svolge una funzione narrativa precisa: preannuncia infatti la gelosia di Clarice, di nuovo generata da un fraintendimento della realtà, nell'ambito di una vicenda che sembra modellata dal Tasso sull'episodio dell'ingiustificata gelosia nutrita da Oriana nei confronti di Amadigi, narrata da Bernardo Tasso nel suo poema, l' *Amadigi*[251]: scampato alla tempesta alla fine del canto X,[252] Rinaldo recupera il cavallo Baiardo, la spada Fusberta e il ritratto di Clarice sottratto a Francardo; rimasto privo di scudo, raccoglie quello del cavaliere che ha appena abbattuto, effigiato con l'immagine di una donzella, una figura umana e non un emblema mitologico come frequentemente accade nei poemi cavallereschi, sebbene, come nota Navone[253], negli stessi sono frequenti simili raffigurazioni artistiche, iconiche del rapporto natura-finzione, artificio-realtà, nel quale l'artefatto pittorico o scultoreo eguaglia la realtà; Tasso ci descrive in questi termini lo scudo, fornendo una prolessi nella narrazione inerente alla successiva gelosia dell'amata:

77

Sì vivo in quello il finto al ver somiglia
benché di spirto sian le membra casse,
ch'altri mirando in lei si meraviglia
ch'ella non parli, più che se parlasse.

[250] Nel mito ovidiano, Cefalo riconosce immediatamente Procri dai lamenti da lei emessi a seguito della ferita riportata.
[251] L'episodio si trova in *Amadigi* XXXVI 3-22 e XLI, 4-28
[252] Più precisamente queste vicende sono narrate in *Rinaldo* X 75-77
[253] Si rimanda a Cfr. T. Tasso, *Rinaldo*, Edizione commentata a cura di Matteo Navone, cit., pp. 474-475

Allor il vago scudo il guerrier piglia,
e meglio era per lui che no 'l pigliasse,
ch'ove solo lo tolse a sua difesa,
gli fe' poi, lasso! al cor mortale offesa.

Raccolto lo scudo, Rinaldo viene sfidato da Grifone di Pontieri, della casa di Maganza, il quale dopo aver corteggiato infruttuosamente Alda, sorella di Oliviero e fidanzata di Orlando, decide di servire Clarice, di cui ora si professa innamorato; ignorando tutto ciò, Rinaldo raccoglie la sua sfida, la quale si concreta nel sostenere la superiorità della bellezza della sua amata, cioè Clarice, la cui identità viene ignorata dal paladino; dopo la sconfitta di Grifone, sarà proprio Clarice a sentirsi oltraggiata e ferita, perché scorge nelle effigie dello scudo un'ipotetica nuova donna al cui servizio si troverebbe ora il suo amato.

E mentre il Canto X si chiude con le dame che si accalcano intorno al vincitore, in apertura del Canto XI troviamo Clarice intenta a ragionare tra sé, in disparte, all'interno di un nuovo monologo interiore, luogo deputato al dibattersi delle inquietudini dei protagonisti:

2
«Non ti basta, crudel», dice in sé stessa,
«romper la fede e far torto al mi' amore,
se non mi scopri la cagione espressa
del tuo grave fallir, del mio dolore?
Poiché viva non puoi, mi mostri impressa
la donna, oimè! che ti possiede il core;
ed onde io più mi doglia, ahi! perché questo?
a la mia gloria sei con l'arme infesto.
3
Lassa! *qual sotto i fior l'angue è celato*,
tal sotto cortesia, sotto bellezza,
s'asconde in te perfido cor spietato,
che l'altrui fede e 'l puro amor disprezza.
Fuggite, donne, oimè! fuggite il grato
sembiante e 'l guardo umil pien di dolcezza,
che promettendo vita altrui dan morte,
e son d'un fido cor malfide scorte.
4
Ma, stolta! a che *sospiro*? a che mi *doglio,*
se 'l più *dolermi* e '*l sospirar* non vale?
S'egli è *perfido e lieve*, io come soglio
ancor dunque serò *fida e leale*?

Ahi! non fia ver, ch'a lui scoprir mi voglio
ne la costanza e ne la *fede* uguale».
Così detto tra sé, prese consiglio
di mostrare a Rinaldo irato il ciglio.

Se XI 2 svolge il tradizionale motivo elegiaco, in cui Clarice sfoga tutto il suo disappunto per il presunto oltraggio subito, l'ottava seguente sviluppa il motivo delle insidie di amore nascoste dalle seducenti apparenze, attraverso la similitudine del serpente ben nascosto tra i fiori, dove più facilmente si cade nel pericolo delle sue spire, paragonato alla maschera di bellezza e di virtù dietro alla quale si cela un cuore spietato; l'immagine ha tradizione nella lirica volgare[254], soprattutto nel Petrarca, sia nei *RVF* 99, 6 «che 'l *serpente tra ' fiori e l'erba giace*»; sia nel *Triumphus cupidinis*, III, 157 «So *come sta tra' fiori ascoso l'angue*»; la tradizione del Petrarca viene con grande probabilità raccolta dal Poliziano delle *Stanze*, modello più prossimo al Tasso, nelle quali la similitudine viene riproposta in I 15[255]:

Giovane donna sembra veramente
quasi sotto un bel mare acuto scoglio,
o ver *tra' fiori un giovincel serpenteo scoglio*.
Ah quanto è fra' più miseri dolente
chi può soffrir di donna il fero orgoglio!
Ché quanto ha il volto più di beltà pieno,
più cela inganni nel fallace seno.
Stanze, I,15

Sempre in XI 3 si segnala l'interessante invito, rivolto alle donne da Clarice, nel diffidare dal «grato sembiante» pieno di umiltà e di dolcezza degli innamorati, perché dietro all'apparenza della loro cortesia e bellezza si nasconde in realtà l'inganno e l'insidia; Tasso sembra qui rovesciare il monito rivolto agli incauti amanti contro gli artifici delle loro amate, avvezze a mostrare fallace sembiante in I 90-91; il poliptoto al v. 8 *fido / fide* crea un bisticcio semantico che sottolinea l'apparenza ingannevole in grado di fuorviare un cuore leale, chiudendo sentenziosamente il monito di Clarice; l'ottava successiva, XI 4, si presenta giocata sulle figure etimologiche predilette dal Tasso: i poliptoti verbali *doglio / dolermi* e *sospiro / sospirar* dei vv. 1-2 e la dittologia sinonimica aggettivale *perfido / lieve*, attribuita a Rinaldo, posta a contrasto con il binomio *fida e leale*, riferito a Clarice; l'artificio retorico concorre a rimarcare la presa di posizione della donna, decisa a non mostrarsi più innamorata.

Dopo la ben nota invettiva contro la «peste» della gelosia, dove il Tasso fa sentire la propria voce, in una delle poche infrazioni al principio di impersonalità dell'autore, abbiamo la reazione di Rinaldo il quale, accorgendosi subito «dell'ira nella faccia irata» e del silenzio dell'amata e mosso dall'audacia del suo sentimento, decide di mostrare gli «interni affetti» aprendosi con la donna, salvo venir da lei bruscamente interrotto con aspre parole, rivelatrici del fraintendimento di Clarice della realtà:

[254] La similitudine ha un precedente nella lirica classica, in Virgilio, *Bucoliche*, III, 93 «[…] latet anguis in herba».
[255] Questa ottava è parte della rampogna che Iulo, non ancora soggiogato da Amore, rivolge agli infelici innamorati che inseguono le proprie amate in *Stanze* 13-21

13

[…]

«Diavi nel vostro mal, diavi soccorso

chi vi diè contra me forza ed ardire,

il cui volto non sol nel cor portate,

ma fuor ne l'arme impresso ancor mostrate».

Dunque l'accusa si rende nota: Rinaldo porta nel cuore il sembiante della donna effigiata sullo scudo, creduto reale; la verità getta Rinaldo nello sconforto, tanto che per narrare la sua profonda pena in termini veritieri, il narratore chiama in suo soccorso il «fero Amor», dal momento che la materia è troppo impegnativa per la sua Musa, tanto da essere definita, nei suoi riguardi, un «disegual soggetto»; Rinaldo, dal canto suo, capisce l'equivoco del duello con Grifone e dello scudo e vorrebbe spiegarsi con Clarice, la quale però, decisa secondo artificio a non cedere nel proposito di ritrosia, si rivolge a Orlando, già oggetto delle invidie e delle gelosie dell'innamorato, sottraendosi a lui:

16

Ma Clarice, al suo dir la via troncando,

lo schernì, lasso! con *astuzia ed arte*,

ch'a sé chiamò cortesemente Orlando,

il qual da tutti gli altri iva in disparte,

ed a lui di parlar materia dando,

al figliolo d'Amon la tolse in parte;

[…]

Come ha giustamente notato Comelli,

«Rinaldo vorrebbe dunque compiere quell'operazione di totale coincidenza fra «cuore» e «sembiante» che Tancredi, nella *Liberata*, rivelerà sempre disattesa dalle convenzioni sociali; anche se questa volta l'operazione è impedita dall'arte, dalla dissimulazione di Clarice, che si mette a parlare con Orlando, il rivale per eccellenza, al contempo stimolo all'eroicità e ostacolo alla verità: la verità dovrà nuovamente emergere attraverso l'azione romanzesca, vale a dire il mischiato al finto»[256].

L'errore di Clarice, votatasi nel Canto XI ad una strenua quanto piuttosto immotivata gelosia, persiste infatti nell'episodio dei festeggiamenti al palazzo di Carlo, gremito per l'occasione di dame e cavalieri; Rinaldo, per sconfiggere i veleni della gelosia della dama, medita di avvalersi dell'aiuto di Alda, «ch'apriva […] e serrava l'empio cuor di Clarice a suo diletto» e decide di invitarla a danzare; nel medesimo istante, però, la bella dama riceve l'invito alle danze di Anselmo, anticamente innamorato di lei; nessuno dei due cavalieri intende indietreggiare nel proprio proposito e si giunge quindi allo scontro, inasprito dall'insulto pronunciato da Anselmo «vil bastardo», con riferimento alla ben nota calunnia di Ginamo di Baiona; un furibondo Rinaldo uccide così il rivale e viene punito da Carlo con l'esilio.

[256] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso,* cit., pag. 381

L'episodio dell'uccisione di Anselmo viene ripreso dal Tasso dalla tradizione canterina di Rinaldo[257], dove la lite scoppia sempre nel palazzo di Carlo, ma si origina da una disputa molto più banale: irritato dalle ripetute vittorie di Rinaldo al gioco degli scacchi, il maganzese Bertolagi[258] insulta e minaccia il paladino, che lo uccide spaccandogli la scacchiera in testa; è chiaro che la tradizione canterina-popolare insiste sull'indole rissosa del personaggio, mentre il Tasso inserisce l'episodio all'interno di una dinamica sentimentale, legata alla gelosia: infatti, Clarice di nuovo fraintende la verità dei fatti, arrivando ad ammettere un attaccamento dell'amato nei confronti di Alda, dal momento che Rinaldo giunge all'uccisione di Anselmo, piuttosto che cedergli il turno di danza; respinge così il messo incaricato di consegnare la lettera scritta dal paladino prima di lasciare Parigi, che finisce stracciata, e rinnova la sua collera per quanto osservato:

40

Tra sé dicea: «Deh, come ascondi il vero
con umil voce a dimandar mercede!
Ahi crudo, ahi disleale, ahi lusinghiero,
dunque ciò merta la mia pura fede?
dunque così si inganna un cor sincero?
Ben stolta ed infelice è chi ti crede
ma chi non crederebbe a que' sospiri
ed a quel volger gli occhi in dolci giri?

41

"Amo" tu dici a me con l'occhio "ed ardo",
con l'occhio che è in amar mal fido duce.
Misera! io 'l credo, ma 'l soave sguardo
d'Alda la bella ad arder ti conduce.
Deh! Benché spesso al discoprir sia tardo
fuor l'affetto de l'alma alfin *traluce*;
e s'a guardi, al parlar non ben risponde,
più chiaro appar, quanto alfin più s'asconde».

L'errore di Clarice è proprio quello di credere che il sembiante coincida con la verità nel complicato scenario dei sentimenti, quando lei stessa in prima persona ricorre ad artifici dissimulatori per nascondere il suo amore; il verbo chiave del ragionamento è il petrarchesco «*traluce»* di XI 41, 6, adoperato in accezione di trasparire, rendere evidente, di cui si ha un esempio in *RVF*, 72, 6 «Quasi visibilmente il core *traluce*»; il conflitto tra apparenza e verità pervade non solo l'episodio della gelosia di Clarice, dilatabile all'infinito, ma tutto il poema e richiede una conoscenza superiore per essere ricomposto: e se sul piano del racconto, molto spesso, è il meraviglioso ad intervenire, su quello della vita è la poesia stessa, quindi l'arte, a riuscire nell'intento di infondere equilibrio.

[257] L'episodio si trova infatti nei *Cantari di Rinaldo*, nell'*Innamoramento di Rinaldo* e nelle *Storie di Rinaldo*
[258] Bertolagi, sempre della casa di Maganza, prende qui il ruolo di Anselmo nel poema tassesco.

Per uno sguardo più ampio sulla tematica della gelosia, sempre indagata dal Tasso, è utile un riferimento alla produzione lirica, ad esempio nelle *Rime*, 93[259], 95[260], 98[261] e in particolare con il dittico 99-100[262]; ma soprattutto l'autore dedicò il suo dialogo filosofico *Il Forestiero Napolitano overo de la gelosia*[263] all'indagine sulla natura di questo sentimento e sulle sue conseguenze; a dibattere sulla questione, sono qui chiamati il Tasso stesso, celato sotto il sembiante del Forestiero Napoletano, poeta che ha sperimentato su di sé la condizione di geloso, e Camillo Coccapani: inizialmente la gelosia viene equiparata all'emulazione, sebbene una riguardi l'amore e l'altra l'onore; tale equivalenza permette però di considerare la gelosia una virtù, nel suo farsi sprone al migliorarsi; la gelosia viene, successivamente, aristotelicamente concepita come una forma di timore, intesa come attesa di futuro e non come dolore legato alla dimensione del presente, nel quale l'innamorato non teme di perdere la donna amata nel presente, ma di commettere azioni sconvenienti per le quali la perda con giusta causa, innescando così un circolo virtuoso che permette di ascrivere la gelosia nel novero delle virtù positive, in quanto moderatrice degli impulsi.

L'elevazione della gelosia a virtù purificatrice, si completa con argomentazioni di ordine poetico, nelle quali si difende la sua origina divina dal Dio «zelator», ovvero geloso, attestato nelle Sacre Scritture e nei testi patristici, passando poi per citazioni dantesche e petrarchesche; in conclusione, il poeta cantore della gelosia, intesa come virtù creta da Dio, esprime la capacità della poesia di farsi interprete, attraverso l'allegoria stilisticamente ricercata, della verità.

3.1.7 «Fur i lor cuori da gentil laccio stretti»: le nozze tra Rinaldo e Clarice

Già spargeva Imeneo co i vaghi Amori
Fiori e frondinel suol, canti nel cielo,
quando di propria man Venere bella
congiunse in un Rinaldo e la donzella
Rinaldo XII 88, 5-8

Dopo l'espiazione dell'uccisione di Anselmo nella Valle del Dolore e la risalita del Colle della Speranza, il canto XII vede il vero e proprio scioglimento dell'azione, il cui epicentro risiede in un episodio attestato nella tradizione canterina di Rinaldo[264]e ripreso dal Tasso con le consuete modifiche: il rapimento di Clarice perpetrato da Mambrino, cugino di Francardo, giunto in Europa per vendicarne la morte, oltre a quella dei fratelli Chiarello, Brunamonte e Costantino; soltanto per casualità, s'imbatte in Clarice e decide di farne bottino di guerra, rapendola nei territori governati da Ivone, fratello di Clarice, precisamente nell'odierna Bordeaux; Tasso aggiunge a questo primo nucleo due lievi modifiche, inserendo la liberazione di una fanciulla, Auristella, e ambientando il rapimento di Clarice in un prato nei pressi di Parigi.

[259] Nell'esposizione di questo testo si legge «*Dice che disegno e gelosia gli tolgono la vista de la sua donna»*
[260] Nell'esposizione di questo testo si legge «*Si duole di un dono altrui gradito da la sua donna»*
[261] Nell'esposizione di questo testo si legge *«Si duole che la gelosia abbia contaminata la dolcezza e la soavità ch'egli sentiva ne l'amare»*
[262] Nell'esposizione del dittico si legge *«Descrive in sé medesimo la natura e la sollecitudine de' gelosi»*
[263] Secondo Ezio Raimondi la parte più antica del dialogo risalirebbe al 1579, attestata da una prima redazione manoscritta che reca il testo del dialogo *Il Beltramo overo de la cortesia*; i due dialoghi furono stampati nel 1586 nella *Parte Quarta di Rime e prose* del Vasalini; con il *Dialogo de la cortesia* e il *Dialogo de la pietà*, il *Dialogo de la gelosia* va a costituire il trittico dei dialoghi morali.
[264] L'episodio si trova nei *Cantari di Rinaldo* e nelle *Storie di Rinaldo*

La differenza fondamentale rispetto alla tradizione risiede nel fatto che, per quanto presentato come re dell'Asia, assettato di vendetta, anche Mambrino è mosso principalmente dall'amore verso Clarice, riassumendo così su di sé il binomio *armi-amori*, invertendolo; tutto ciò, condurrà ad un duello con Rinaldo, piuttosto che ad un'azione bellica collettiva, il cui esito sarà decisamente non risolutivo e deferito ad altra occasione; l'amore, rappresentato da Clarice nell'episodio specifico, si dimostra così il vero motore dell'azione, nonostante la pretesa epica avanzata dal Tasso nel poema e ricercata, con grande insistenza, proprio prima della descrizione del duello Rinaldo-Mambrino, dove troviamo l'immancabile catalogo delle insegne, di ascendenza cavalleresca[265], preceduto dall'invocazione alla musa e l'indugiare sulle stragi di pagani compiute da Rinaldo e Florindo, talvolta commentate dall'autore; finché si giunge al duello tra i due protagonisti, modellato sull'archetipo epico per eccellenza, lo scontro fra Ettore ed Achille nell'*Iliade*.

All'apice della climax epica, il duello vede, però, la prepotente emersione del magismo, preparata dalla nuova armatura donata a Rinaldo da Malagigi e culminante in quella indossata da Mambrino, protetta da incantamenti, i quali rendono impossibile a Rinaldo spezzarla; ed è proprio nel momento in cui l'eroe matura il proposito di slacciare l'elmo, la cui conquista è l'impresa per eccellenza dell'eroe nella tradizione canterina, che si assiste ad un cambio di prospettiva dal sapore clamoroso: Rinaldo, vedendo moltiplicarsi le schiere dei pagani e temendo per la vita di Clarice, si precipita verso di lei per trarla in salvo, rinunciando all'uccisione del feroce nemico e alla conquista dell'elmo, suo tradizionale attributo; è in questa forma che il Tasso ci presenta l'acquisita virtù della prudenza, nonché la capacità dell'eroe di temprare e moderare le proprie pulsioni:

68
E ben havrebbe il suo desir a riva
guidando, il fier Gigante a morte posto;
ma vide il grosso stuol che ne veniva
a vendicar il suo signor disposto;
onde l'ira tempro, ch'in lui bolliva,
ed a miglior pensier s'apprese tosto,
che nell'immenso ardir che 'n lui regnava,
luogo ogn'hor la prudenza ancor trovava.

Il duello risolutore, come già avvenuto nel caso del cugino Orlando, sembra proprio difettare a Rinaldo, eroe votato all'Amore più che alle armi, il quale rinuncia così alla sconfitta di Mambrino e all'acquisizione dell'elmo e quindi ad un finale epico, per precipitarsi dall'amata con la quale finalmente si riconcilia:

69
Vanne a Clarice, che nel dolce guardo
gli dimostrava quel che 'l cor chiudea
perch'a la voce ed al destrier gagliardo
già prima lui riconosciuto avea;

[265] Il catalogo delle insegne, in ambito cavalleresco, sostituisce il catalogo della geografia degli schieramenti dell'epica classica.

e la si reca in groppa al suo Baiardo,
dicendo: «Non vi spiaccia, alma mia dea,
accettar di colui la pronta aita,
ch'ama più il vostro onor che la sua vita».

Secondo Proto, il deferimento del duello risolutivo sarebbe congruo all'epilogo dell'episodio, così come viene narrato dalla tradizione canterina, dove Rinaldo libera l'amata e i suoi fratelli e intraprende con Carlo una vera e propria azione bellica ai danni di Mambrino, il quale verrà ucciso sul campo di battaglia; ma sembrerebbe più ragionevole l'ipotesi avanzata da Comelli, secondo la quale, il poema del compromesso narrativo, nutrito dalla mediazione dei codici, non riesce a risolversi in direzione epica e torna ad avvalersi dell'apporto del magico e del meraviglioso per garantire una linea unitaria e provvidenziale; non sarà casuale che proprio Malagigi rimandi ad un tempo futuro le azioni belliche, esortando gli innamorati ad afferrare la Fortuna, cogliendo l'attimo propizio per celebrare meritate nozze; le nozze di Rinaldo e Clarice sono certamente anomale, sia per il carattere intimo della cerimonia, sia per l'eccezionalità delle circostanze: i voti vengono pronunciati nel palazzo di Malagigi, in assenza sia di testimoni sia dei genitori degli sposi, e patrocinate da divinità pagane quali Amore e Castità, oppure Diana, Imeneo e Venere.

Dal punto di vista storico, questa pratica dell'assenza di testimoni nelle cerimonie religiose era comunemente accettata e riconosciuta nel contesto pre-tridentino, dal momento che condizioni avverse quali l'incombere o lo svolgimento di conflitti era molto frequente; negli anni della composizione del poema, era argomento molto dibattuto la rivendicazione della validità dei matrimoni contratti liberamente, in assenza di genitori o testimoni, specie da parte dei minorenni, di contro a chi sosteneva che il vincolo nuziale dovesse ritenersi valido solo se contratto alla presenza dell'autorità genitoriale, specie paterna; da un punto di vista più strettamente narrativo, Tasso potrebbe aver scelto di porsi in contrasto con il sontuoso modello delle nozze fra Ruggiero e Bradamante, celebrate a chiusa dell'*Orlando furioso*; sicuramente la chiusa della favola si pone in continuità con l'*Amadigi* paterno, dove in XXX 67-70 Bernardo Tasso presenta il primo rapporto tra Oriana ed Amadigi come un'unione consacrata dal casto e pudico amore reciprocamente provato dai due amanti, svoltasi alla presenza di Amore e Castità personificate; è inoltre qui ravvisabile l'influsso della tradizione letteraria degli epitalami nuziali rinascimentali. Si legge a conclusione della vicenda nel *Rinaldo*:

87
Spinti i fidi amador da questi detti,
e dal desir ch'in lor ne gìa di paro,
venner concordi a' maritali effetti
ch'in presenza d'ognun si celebraro.
Fur i lor cuore da gentil laccio stretti,
ch'Amore e Castità dolce annodaro;
sorrise Giove, e con secondo tuono
veder gran luce, udir fe' lieto suono.
88
Già ne venìa con chiari almi splendori
Cinzia versando in perle accolto il *gielo*,
e senza *ombre* noiose e senza *orrori*

candido distendea la notte il *velo*;
Già spargeva *Imeneo* co i vaghi Amori
fiori e frondi nel suol, canti nel *cielo,*
quando di propria man Venere bella
congiunse in un Rinaldo e la donzella.
89
Or che sì destro il cielo a voi si gira,
godete, poco coppia di felici amanti,
godete il ben che casto Amor v'inspira,
e l'oneste dolcezze e i gaudi santi;
ecco che tace omai la roca lira
che cantò i vostri affanni e i vostri pianti,
e che voi insieme il Desir vostro, ed io
ho qui condutto a fin il canto mio.

Le nozze sono propiziate da divinità pagane, le quali porgono agli sposi le proprie benedizioni e la cui presenza si spiega sulla base dei modelli letterari: sono presenti Amore e Castità, riprese dall'*Amadigi*, ma vediamo anche Cinzia-Diana, Imeneo e Venere, in qualità di protettori della prima notte di nozze; il notturno di XII 88, in particolare, rielabora un passo dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, XXIII 80, 1-6

Signori, io vo' tacer, ché già in un nembo
d'ombre e d*'orror* l'umida *notte* torna
e *Cinzia* vaga del ceruleo lembo
versa rugiada, e da le fredde corna
già negro *velo* il dilettoso grembo
copre per tutto de la terra adorna

con un passo dei *Triumphus mortis* di Petrarca, II 1-6, con consueta contaminazione tra le due fonti:

La *notte* che seguì l'orribil caso
Che spense il sol, anzi 'l ripose in *cielo,*
di ch'io son qui come uom cieco rimaso,
spargea per l'aere il dolce estivo *gielo*
che con la bianca amica di Titone
suol da' sogni confusi torre il *velo*

Tasso riprende dal Petrarca i rimanti *gelo: velo: cielo*, combinandole con tessere lessicali dell'*Amadigi* quali «ombre» «orrori», nonché l'immagine della dea Cinzia intenta a versare rugiada; le due fonti, unita a *Rinaldo* XII 88, saranno rifunzionalizzate nella *Gerusalemme liberata*, per dar vita allo splendido notturno di Erminia in VI 103, 1-4:

Era la *notte*, e 'l suo stellato *velo*
chiaro spiegava e senza nube alcuna,
e già *spargea* rai luminosi e *gelo*
di vive *perle* la sorgente *luna*.

L'immagine di Venere congiungente le mani dei due amanti, potrebbe contenere una reminiscenza dell'*Epitalamio per Palladio e Celerina* di Claudiano, dove si trova la stessa immagine ai vv.129-29 «tum dextram complexa viri dextramque puellae / tradit […]»; così come per la presenza della dea dell'Amore sulla scena, potrebbero aver agito le narrazioni del padre Bernardo relative all'unione di Amadigi e Oriana e di Alidoro e Miranda; la presenza di Imeneo che sparge fiori potrebbe giungere al Tasso attraverso il modello degli epitalami di Catullo, sua fonte prediletta nella produzione lirica di genere, dove la divinità oscilla nei suoi attributi, tra il velo, la ghirlanda[266] e la fiaccola.[267]

L'epitalamio è un genere lirico assai frequentato durante il Cinquecento, legato all'occasione e all'encomio, a cui non si sottrasse nemmeno il Tasso lirico fin dalla produzione eterea; sicuramente celebre tra le *Rime d'occasione e d'encomio* è la canzone 569, *Già il notturno sereno*, scritta in occasione delle nozze tra Alfonso e Marfisa d'Este, celebratesi il 5 giugno 1578, in cui sono presenti alcuni punti di contatto con le immagini presenti nel passo appena analizzato in *Rinaldo*; inoltre la lirica mostra un'inusuale impiego di metafore belliche, dalla particolare violenza lessicale e stilistica, che permettono l'accostamento dell'amplesso nunziale alla «deflorazione» simbolica di Clorinda, a conclusione del celebre combattimento fra la guerriera musulmana e Tancredi nella *Gerusalemme liberata*.[268]

Procedendo con ordine, ritroviamo la presenza delle divinità protettrici delle nozze Venere, convocata qui con ricca perifrasi temporale ai vv.1-3 rilevante la consueta ambientazione notturna, in cui sorge Espero, ovvero il pianeta Venere in prossimità del tramonto, a cui corrisponde la chiusa perfetta del diradare delle tenebre e del sorgere dell'alba[269]; ed Imeneo, ritratto però nella discesa dalle sedi celesti alla terra, segnalata dall'interiezione «*Ecco*», elativa dell'avvenuto spostamento[270]; comune ai due testi, l'immagine della notte che distende il suo velo; si leggano i vv.1-13:

Già il notturno sereno
di vaga luce indora
la stella che d'amor sfavilla e splende,
e rugiadosa il seno,
i crin stillanti a l'ora
spiega *la notte e 'l ricco vel distende.*
Ecco: Imeneo giù scende
Trattando l'aria e i venti
con le dipinte piume,
e, *mentre sparge il lume*

[266] Ad esempio in Carmina 61, 6-7 «*cinge tempora floribus / suave olentis amarace*»
[267] R. Lancellotti *Catullo, i Tasso e la poesia per nozze* in *Prospettive sulle rime di Torquato Tasso* a cura di Andrea Torre, Ancona, Edizioni a. c. di V. Conti, 2025, pag. 150
[268] Cfr. M. C. Cabani, *Immagine e immaginazione nelle 'Rime' del Tasso,* cit., pag. 81
[269] Ai vv.105-107 di 569 si legge *«Ma ecco in Oriente / appare Espero amica /Espero no, ché luce annunzia e porta»*
[270] Ci sono tanti testi nella produzione epitalamica del Tasso che presentano il medesimo andamento, ad esempio *Rime* 1366, la sestina doppia scritta per le nozze di Giulio Cesare Gonzaga e Flaminia Sciarra Colonna, celebrate nel maggio del 1587; ai vv.1-6 si legge «*Espero già risplende, Espero in cielo / alfin sorge aspettato al novo lume: / giovani, ormai sorgete, or viva fiamma / dà bel principio co'notturni raggi / a questa chiara e fortunata notte; vieni, Imene Imeneo, ch'è spento il giorno»*

d'aurata face in mille raggi ardenti,
destro il ciel gli si gira
e gli arrida la terra e l'aura spira.

Venere viene richiamata sottilmente come divinità dell'amore e protettrice delle nozze in quanto definita «*stella che d'amor sfavilla e splende*» illuminando la prima notte nuziale, ai vv.1-3 ; scompare il riferimento a Cinzia-Diana versante rugiada raccolta in perle di *Rinaldo* XII, 1-2 , per lasciare posto ad un'immagine stilisticamente più elaborata e matura, la prosopopea della notte, che dispiega *«'l ricco vel*» e sparge la rugiada che dai capelli le si raccoglie nel petto (vv.4-6)[271], conservando soltanto un parziale riferimento a *Rinaldo,* XII, 88, 4 «*candido distendea la notte il velo*»; Imeneo nel poema spargeva fiori in terra e canti in cielo (XII, 88, 5-6), mentre ora, in principio, discende muovendo l'aria e i venti e spargendo il lume della fiaccola nuziale (vv.7-11), con riferimento a Catullo in cui la divinità portatrice di fiaccole nuziali, come in *Carmi* 61, 14-15 «pineam quate taedam / namque Iunia Manlio»[272], e soltanto dopo l'amplesso versa fiori: «*Versi fiori Imeneo su' membri lassi*» al v. 115; conservato al v.12 il sintagma «*destro il ciel gli si gira*», con leggera *variatio* rispetto a XII, 89, 1«*Or che sì destro il cielo a voi si gira*», ad indicare il cielo favorevole che in 569 arride agli sposi tramite la mediazione di Imeneo, mentre in *Rinaldo* arrideva ai protagonisti subito dopo il congiungimento.

La differenza più vistosa rispetto al *Rinaldo*, preparata da una cornice ricca di *topoi* comuni del genere, come la vite unita all'olmo, e l'edera avvinta al tronco, allusive della fecondazione imminente, risiede nell'invocazione diretta al dio Imeneo quale protettore della prima notte di nozze, che svolge il tema del legittimo godimento nel vincolo nuziale, in cui il Tasso utilizza come ipotesto la produzione epitalamica di Catullo, specie i *Carmi* 61 e 62[273]:

Santo dio, che congiungi
a l'opre de la vita
sotto giogo di fé concordi amanti
che molle pungi, ed ungi
di mel poi la ferita
sì che stilla per gli occhi in dolci pianti
Tu, che d'unir ti vanti
Entro il voler d'un petto
Pensieri casti e lascivi,
e vezzosi atti e schivi
tempri, mirabil fabbro, in un aspetto;
tu dio, tu pungi il core
in cui spuntò le sue quadrella Amore.

In *Rinaldo* XII, 89 il Tasso invitava Clarice e Rinaldo a godere delle *«oneste dolcezze*» e dei «*gaudi santi*» ispirati da «*casto Amor*»; l'invocazione al dio Imeneo chiamata a svolgere il medesimo motivo, l'elogio del godimento legittimo all'interno del matrimonio, appare venata di una più decisa sensualità, con aperti riferimenti all'erotismo dell'amplesso

[271] L'immagine è molto più affine al notturno di Erminia in *G.L.* VI 103. 1-4
[272] Nello stesso testo, anche vv.77-78 «virgo adest. Viden ut faces / splendidas quatiunt comas»; 94-95 «nostra verba. Vide ut faces / aureas quatiunt comas»
[273] Per approfondimenti, si rimanda a: Cfr. R. Lancellotti *Catullo, i Tasso e la poesia per nozze* in *Prospettive sulle rime di Torquato Tasso*

degli sposi, del tutto assente nel poema giovanile, così come sconosciuta è la violenza stilistica con cui viene svolta la metafora bellica, ad indicare l'amplesso, motivo tradizionale nella lirica coeva, ma dagli esiti inusitati: lo sposo, raccomandato ad Imeneo, viene paragonato ad un destriero reso furioso dal desiderio, che attende il segnale di «battaglia»:

[…] destrier feroce
che 'l generoso sdegno
In fumo accolto spiri
e 'l fren morda e s'aggiri
e di canora tromba aspetti il segno,
tal ei par che s'accenda
e 'l dolce invito di battaglia attenda.

Tradizionale la metafora «battaglia-amplesso», eppure inusitata la veemenza con cui viene ritratto il «giovane regale» in preda ai morsi della passione; il sintagma «*destrier feroce*», così come «*in fumo accolto spiri*» ricordano più gli «*alti destrier*» di IV, 58,1 per restare in ambito del poema, «*cui da le nari il foco accolto fuma»* (IV, 58, 4); la fanciulla viene ritratta secondo i tradizionali canoni del genere, a metà tra desiderio e ritrosia, eppure anche questo passo riprende immagini tipiche del codice epico-cavalleresco, quali la cerva, vista come senhal di Clarice in I, 52, 2 o la verginella consacrata da Ariosto in *Orlando furioso* :

ecco, punta è da l'armi
quasi *cervetta* al varco
e tutta arde d'amor la *verginella*,
ma pur talor *rubella*
si mostra nel *sembiante*,
e vaga e ritrosetta
minaccia e 'nsieme alletta,
or di guerriera in atto ed or d'amante;
e 'n un dubbia e confusa,
fra vergogna e desir, brama e ricusa.

Più che con il *Rinaldo*, sono presenti punti di tangenza con la *Liberata*, in particolar modo con il celebre duello tra Tancredi e Clorinda nel canto XII; «*rubella»* è attributo clorindiano, specifico della sua conversione, così come la divaricazione tra l'apparenza del «*sembiante*» bellicoso e la propria sensualità celata è costitutivo del dilemma esistenziale vissuto dalla guerriera pagana; il v. 75 «*minaccia e insieme alletta»* richiama l'atteggiamento sfidante assunto dalla guerriera sul campo di battaglia, mentre l'innamoramento e la fascinazione sono gli effetti subiti dall'amante Tancredi; il v.76 «*or di guerriera in atto ed or d'amante*» rimandano alla visione del personaggio, amante-nemica, nutrita dalla soggettività del crociato; evidentissimo, infine, il richiamo alla «*trafitta vergine*» nell'epilogo del duello, nei versi conclusivi di 569 (90-94):

non cessar finché il sangue
non versa e vinta a te sospira e langue.
Sacra lieto trofeo
del bel crin disciolto
e de le spoglie sue di sangue sparte
[…]

Tornando alla conclusione del *Rinaldo*, Tasso legittima così, nell'epilogo, l'amore reciproco e casto dei suoi protagonisti, un amore sublime e premiato da legittime nozze, in quanto unica opzione ammissibile all'interno di un poema che rifiuta la chiusa epica; l'esortazione di Malagigi potrebbe dunque caricarsi di una valenza metapoetica: i valori della prudenza e della saggezza, nel cogliere il momento propizio, sono ascrivibili all'ethos tipicamente cavalleresco e legittimano l'amore in assenza di guerre, potremmo dire la presenza stessa della materia amorosa in assenza, per così dire, di materia epica; in un poema che rifugge le armi e rifiuta di concludersi, l'epilogo amoroso, inteso in accezione cortese, può essere accettata come conclusione legittima; il *Rinaldo*, esperimento del compromesso, mostra così come l'epos classico sia impossibile nella modernità, così come ormai impossibile, si rivela essere il romanzo, troppo indulgente nell'accettazione della mediocrità del comico e del vano: l'unica soluzione vincente tra Aristotele e Ariosto, inizia ad essere individuata dal Tasso in una moderata mediazione tra le due istanze.

3.2 «Tal forse Endimione a Cinzia parve»: Florindo tra «elegie» e «bucoliche»

ed un vago e bellissimo garzone
vide che sotto un pin steso giacea,
ed era di sua età nella stagione
sacra e dicata alla ciprigna dea
Rinaldo V 12, 1-4

Se la storia d'amore tra Rinaldo e Clarice, come analizzato, può essere assunta come filo conduttore di tutta la favola, vi sono due importanti episodi che meritano un'approfondita analisi, nello specifico la digressione inerente agli amori di Florindo e Olinda, contenuta nel Canto V, in cui anche se la figura femminile resta sullo sfondo, è altrettanto vero che l'inserto si rivela di grande interesse, sia per la minaccia rappresentata nei confronti dell'unità di azione, sia per l'inserzione del codice bucolico-pastorale ed elegiaco che esso legittima all'interno del poema epico, sfruttando l'affinità di condizione tra il pastore e Rinaldo; e gli amori di Rinaldo e Floriana, narrati tra il Canto IX e il Canto X, dove invece la presenza femminile si erge con forza a protagonista, pressoché indiscussa, dell'episodio e in cui la minaccia all'unità d'azione si fa ancora più intensa; inoltre il dialogo esplicito con l'archetipo degli amori tra Enea e Didone narrati nell'*Eneide*, rende questo episodio particolarmente ricco di fascino.

Il canto V ci offre una delle commistioni più originali fra codici e registri differenti attuata dal Tasso, in cui al codice epico, romanzesco e lirico viene incluso quello pastorale, la cui alternanza è legittimata dalla tematica amorosa e, sul piano strettamente legato alla ricerca della mimesi, dal ricorso al principio della peripezia e dell'agnizione; non è una novità assoluta che al mondo epico venga incluso quello pastorale, ma «il colpo di scena che Tasso introduce riguarda

non tanto la scena topica, bensì il personaggio, e sposta il piano di significazione su un'altro livello, alla legittimità del mondo idillico nel poema eroico e al possibile parallelo tra il mondo eroico e quello pastorale[274]».

La sua apertura si pone in calibrata contiguità rispetto alla chiusa del Canto IV, dove la fitta nebbia, incanto di Malagigi, progressivamente si dirada, lasciando Rinaldo solo e disperato, impotente di fronte al rapimento della bella Clarice; se, in V 6, Tasso offre un momento di elegiaca disperazione, in cui il cavaliere «fu per uscir di sé, fu per passarsi / col proprio ferro il tormentato core[275]», contemplando per un attimo l'idea di togliersi la vita, subito provvede al ristabilirsi del suo protagonista, grazie alla speranza, che lo conforta e rinfranca (V 7), fino alla completa presa di consapevolezza del proprio valore, segno del raggiunto primo livello di formazione (V 8); tutto ciò lo porta a seguire con maggior determinazione il suo scopo d'amore e d'armi, immergendosi completamente nella ricerca di Clarice (V, 9), assumendo così su di sé i tipici tratti dell'innamorato liricamente definito: Rinaldo diviene tacito e dimentico del mondo, oltre che del proprio Io, costantemente aggrappato all'immagine della donna, frutto della propria costruzione intellettuale, che viene incessantemente contemplata; torna quindi in V 10 il lessico petrarchesco, in particolare nella dittologia sinonimica aggettivale «*fisso e intento*» del v. 6, che richiama i *RVF* 17, 8 «mentr'io son a mirarvi *intento e fiso*»:

10

Così ne va ne' suoi pensieri involto,
e se tallor riscontra alcun per via,
no'l mira e non gli parla, e quasi tolto
la favella e 'l veder par che gli sia;
ma *fisso e intento* ne l'amato volto,
tutt'altro e insieme se medesmo oblia;
e se pur scorge alcun, a lui novella
richiede sol de la sua donna bella.

Riprese dunque le ricerche di Clarice dopo un momento di profondo scoramento, Rinaldo viene attirato da un lamento di un giovane disperato per il suo amore senza speranza; questa situazione sarebbe topos consolidato nella tradizione cavalleresca[276], dove un personaggio, solitamente un cavaliere, in un luogo appartato, ascolta il lamento amoroso di un altro cavaliere, al termine del quale, gli si avvicina per consolarlo e conoscere la sua storia; ma in questo caso scopriamo subito che lo sfortunato innamorato è un giovane e bellissimo pastore[277], «tal forse Endimione a Cinzia parve»[278], la cui presenza riconduce ad un topos tipico della tradizione pastorale[279] in cui, in una cornice naturale e appartata, un pastore intona un canto elegiaco, malinconico e incentrato sul suo amore infelice; e quando, sorpreso da un altro pastore, non certo da un cavaliere, sopraggiunto ad ascoltarlo, viene incoraggiato a farlo, l'infelice racconta la propria vicenda.

In questo dialogo fra tradizioni differenti, l'umile condizione sociale, ovvero il dato di natura, nega a Florindo la speranza all'amore verso una donna di rango superiore, concessa soltanto al mondo dei nobili cavalieri, sebbene non precluda la

[274] Cfr.M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo*, cit., pag. 203
[275] T. Tasso, Rinaldo, V, VI, 1-2
[276] Ad esempio, in Ariosto, *Orlando furioso*, I, 40 e ss. Angelica ascolta il lamento amoroso di Sacripante; oppure in Boiardo, *L'innamoramento di Orlando*, I, XVI, 60, 5-8, Rinaldo incontra Iroldo piangente; oppure in Alamanni, *Girone il Cortese*, IV, 32 e ss. dove Girone ascolta il lamento di Laco
[277] Il nome, Florindo, verrà svelato da Tasso soltanto in V, 60,1 «Florindo (ch'il pastor tal nome avea)»
[278] T. Tasso, Rinaldo, V, 14, 1
[279] Alcuni esempi si trovano in Sannazzaro, Arcadia, I e Boiardo, Pastorale, III e V

possibilità di porsi come compagno di sofferenze di Rinaldo, fatto inusuale nel codice cavalleresco: considerandolo un servo d'Amore al pari dell'eroe, Tasso nobilita il proprio pastore legittimandone la presenza nel poema e concedendogli così di essere il vero compagno di sventure amorose del cavaliere[280]; naturalmente l'infrazione alla norma, sia rispetto alla tradizione cavalleresca sia rispetto alla tradizione 'regolare', sarà sanata tramite la peripezia e l'agnizione, narrata in digressione da Florindo alla fine del canto XI: il lettore scoprirà di come l'umile pastore musulmano, disperso a seguito della terribile tempesta che sorprende Rinaldo e Florindo stesso alla fine del Canto X, verrà salvato dal naufragio e guarito da un nobile senatore romano, appartenente alla stirpe dei Corneli, venendo da questi riconosciuto, tramite una voglia a forma di fiore, come il proprio figlio perduto anni prima, il cui vero nome è in realtà Lelio, dunque di nobili natali e cristiano; il vero nome di Florindo, letterariamente connotato dal *Laelius De Amicitia* di Cicerone, lo configura ora come l'amico d'elezione.

Sul piano narrativo, la digressione di Florindo è legittimata dalla richiesta di Rinaldo di raccontare la propria vicenda, grazie alla quale il lettore viene a conoscenza della sua vicenda biografica, vero e proprio *aition* del personaggio; anche se, nel progredire del poema, Florindo è sempre protagonista come compagno di Rinaldo stesso, esulando quindi dal contesto circoscritto e compiuto in cui si presenta: la sua vicenda presupporrebbe un finale rispetto alla trama principale, ma in questo caso, personaggio e lettore restano delusi, perché, come vedremo, la conclusione si giocherà interamente sul piano della letterarietà.

Il primo nucleo di questo episodio potrebbe risiedere, secondo la critica, in uno degli appunti del Tasso, scritto sul foglio di guardia di una copia, postillata dall'autore, della *Poetica* di Aristotele, tradotta e commentata dal Vettori, databili intorno al 1561-1562, in cui sono presenti alcune tracce relative a progetti di interesse dell'autore, alcuni dei quali riconducibili proprio al *Rinaldo*; tra questi, sul quattordicesimo appunto, compare una breve narrazione sotto al nome Florendo, che potrebbe rappresentare il primo stadio della digressione che effettivamente viene accolta nel poema in V 23-57, di cui sopravvivono pochi elementi: il nome del pastore e il fatto che sia costretto a lasciare la propria terra e l'amata; mentre cambiano decisamente le circostanze: amato e ricambiato, il pastore sposa l'amata di nascosto, ma dopo aver ucciso un rivale in amore, deve lasciare il paese, mentre l'amata, distrutta dal dolore, beve un filtro magico che la fa apparire morta per tre giorni.

Prima di analizzare la digressione, direttamente subordinata alla tematica d'amore, così come l'episodio dell'Antro di Amore, si osservi brevemente la bellissima descrizione di Florindo offerta dal Tasso, vera e propria *summa* dello stile prezioso e manierato, anche se aurorale, dell'autore, giunto ad una sua prima maturazione, intessuto di simboli e richiami ricavati da tradizioni differenti, dall'epica alla romanzesca, dalla lirica alla bucolico-elegiaca:

12

ed un vago e bellissimo garzone
vide *che sotto un pin steso giacea*,
ed era di sua età nella stagione
sacra e dicata alla ciprigna dea,
quando a sua voglia Amor di noi dispone;
né del fiorir del pelo in lui parea

[280] In effetti di Isoliero, primo compagno di sventure scomparso dopo il duello con il cavaliere infernale-Malagigi alla fine del canto IV, il lettore non saprà più nulla.

pur segno alcun, ma netto e bianco il mento
avea qual terso avorio o puro argento.

13

Involto in pastoral candida pelle,
sparsa di nere macchie, egli stava,
e le chiome qual or lucide e belle
mirto ed alloro in un gli circondava;
i ben formati piè, le gambe snelle
sino al ginocchio ricoperte ornava
di cuoio azuro, e quel con aurei nodi
era da poi legato in mille nodi.

14

Tal forse Endimione a Cinzia parve
qualor dal primo giro ella discese,
di sogni cinta e di notturne larve,
e seco l'ore dolcemente spese;
tal fuor de l'ocean sovente apparve,
d'un candido splendor le gote accese,
la stella cara a l'amorosa diva,
che 'l giorno estinto inanzi tempo aviva.

15

In così dolci modi e sì pietosi
si lamentava il pastorello adorno,
ch'avria commossi ancor gli orsi rabbiosi,
ove affetto gentil non fa soggiorno.
Avea le guancie e gli occhi rugiadosi,
gli occhi ch'apriano quasi un nuovo giorno,
e co' caldi sospir l'aria accendea,
che dal profondo del suo cuor traea.

La descrizione presenta un bellissimo ed efebico pastore nel pieno della giovinezza, stagione della vita consacrata all'amore, richiamato dalla divinità che a lui presiede, Venere, designata dal Tasso tramite l'epiteto «ciprigna dea», dove ciprigna è calco dell'appellativo «Cipride» tipico della tradizione classica[281]; il suo simbolo, la pianta del mirto, è intrecciata all'alloro, pianta tradizionalmente consacrata ad Apollo, in qualità di dio della poesia e protettore degli efebi, in una corona che trattiene i capelli del fanciullo; la prima presentazione di Florindo richiama una compresenza di modelli e registri: il mento ancora glabro, richiama l'archetipo dell'efebo Achille nell'*Achilleide* di Stazio, I 161, 164;

[281] Si trova per esempio in Omero, *Iliade,* V, 330

l'espressione «le guance e gli occhi rugiadosi», cioè bagnati di lacrime, è di sicura tradizione lirica e si ritrova già in Petrarca, *RVF*, 222,14 «e tutti *rugiadosi* gli *occhi* suoi»[282] ; si ritrova anche nel Tasso lirico delle *Rime*, 756, 65 «sol mostri gli *occhi rugiadosi* alquanto»; di ascendenza lirica lo splendore degli occhi talmente ardente da rivaleggiare con il sole, identificabile come attributo specifico della Laura petrarchesca; richiama l'immagine di III 52, 5-6 l'espressione «e co' *caldi sospiri* l'aria accendea», riconducibile alla lirica amorosa del Petrarca, *RVF*, 153,1 «Ite, *caldi sospiri*, al freddo core», ripresa poi nelle *Rime* di Bernardo Tasso, IV, 5, 6 «che con *caldi sospiri* infiammo ognora».

La posizione reclinata sotto ad un pino richiama il celebre Titiro, disteso sotto ad un faggio in Virgilio, *Bucoliche* I, I «[…] patulae recubans sub tegmine fagi», mentre la veste pastorale rimanda alla descrizione di Angelica «avolta in pastorale et umil veste» in Ariosto, *Orlando furioso* XIX 17, 2; dall'analisi di questi primi pochi versi, si evince subito come il Tasso combini manieristicamente elementi differenti, per creare un riuscito e personale esempio di «energia» descrittiva, necessario al diletto, fine indiscusso della lettura

Di notevole caratura la doppia similitudine elativa della bellezza di Florindo: la prima, attingente al mito di Cinzia-Diana innamorata del giovane pastore Endimione, addormentato dalla dea in un sonno eterno in una grotta del monte Latmo, e ivi da lei visitato ogni notte, potrebbe essere derivata dalla tradizione lirica, nello specifico dalle *Rime* del padre Bernardo, dove questo mito torna con una certa frequenza; la seconda, fa invece riferimento alle acque dell'oceano irrorate dall'ultimo chiarore di Lucifero, stella prediletta da Venere, prima che spunti l'alba, ed è immagine di tradizione classica che si ritrova in Virgilio, *Eneide* VIII, 589-91 «qualis ubi *Oceani* perfusus Lucifer *unda*, / *quem Venus ante alios astrorum diligit ignis*, / extulit os sacrum caelo tenebrasque resoluit»; di grande suggestione, nella prima similitudine, l'immagine della dea discesa dal cielo della luna che la identifica, cinta di sogni e «larve», ovvero i fantasmi notturni; nella seconda, particolarmente lirica l'immagine della personificazione della stella, le cui guance sono accese di candida luce sul morire del giorno; infine abbiamo l'assimilazione di Florindo al mito orfico, espressa dall'iperbolica immagine dell'ammansirsi delle feroci fiere, di fronte alla dolcezza del lamento amoroso, di derivazione sia lirica sia romanzesca: oltre all' Ariosto e al Boiardo[283], il precedente più diretto sembra essere ancora una volta l'*Amadigi* paterno, XXXVII, 73, 3-4 «ch'avrebbe un cor di sasso intenerito / e di pietate acceso *orsi* e serpenti[284]», molto simile all'immagine impiegata da Torquato.

3.2.1 La «vaga Olinda» e le sventure amorose di Florindo

«la vaga Olinda, mio gravoso affanno,
ch'ha bellissimo il volto, il cor selvaggio»
Rinaldo V 30, 5-6

Alla descrizione, segue il lamento del pastore che apostrofa direttamente Amore, ricusandolo di agire soltanto per invidia nei riguardi della sua tranquillità e gioia precedenti il suo arrivo, ottenendo così una facile e vile vittoria[285], ponendo i

[282] Ricordiamo l'utilizzo di quest'espressione anche in Bembo, *Rime*, 142, 129, «[…] con gli occhi rugiadosi e molli»
[283] In *Orlando furioso*, I, 40, 3-6 «poi cominciò con suono afflitto e lasso / a lamentarsi sì soavemente, / ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso, / una tigre crudel fatta clemente» e in *Innamoramento di Orlando*, I, XII, 18, 7-8 «e sì dolci parole al dir gli cade, / che avria spezzato un sasso di pietade»; I, XVI, 61, 1-2 «Piangea quel cavalier sì duramente, / che avria fatto un dragon di sé pietoso».
[284] Nell'*Amadigi*, il potere di ammansire le fiere è attribuito al lamento di un innamorato, in questo caso Amadigi, contro il destino avverso.
[285] Per la derisione ironica della vile vittoria di Amore qui ripresa, Tasso attinge al modello di Virgilio, *Eneide*, 93-95, dove Didone deride la facile vittoria di Venere ed Eros.

suoi «strali infesti» in «pastoral rustico petto»[286] , in «ignobil capanna», e in «basso tetto», condannandolo così all'infelicità dal dato di natura (16-17); Tasso lascia intuire soltanto la condizione sociale prestigiosa di Olinda, la dama amata, ma sottolinea efficacemente la mancanza di speranza per questo amore che, seppur irrealizzabile, continua ad aumentare, facendo percepire all'innamorato l'eccezionalità della propria condizione irrimediabile, unico stato che può lamentare, secondo un tipico topos lirico[287]:

18

Tu, perfido signor, tu disleale,
che sotto ombra di ben copri mal vero,
oggetto desti impari e diseguale,
onde a pieno m'affligga, al mio pensiero.
Deh! mie stelle crudeli, or quando tale
scempio fu visto e così strano e fero?
Ché dove in altri amor da speme nasce,
dal non sperar in me s'aviva e pasce.

Il lamento si chiude con un altro motivo di ispirazione lirica, ben radicato a partire dalla tradizione trobadorica, fino alla nostra produzione siciliana e toscana: il confronto tra il regno animale, che gode felicemente dell'amore e l'innamorato, in cui arde un amore senza speranza e quindi infelice; il paragone è sintetizzato dal distico finale, dove troviamo la figura della *correctio*, che isola l'eccezionalità della condizione dell'Io: «*sempr'è speranza*, ov'è d'Amor il foco: / *quella in me no*, ma sì ben questo ha loco». Questo motivo viene ripreso dal Tasso secondo un ipotesto ben preciso, archetipo alla base della costruzione di tutto l'episodio di Florindo ed Olinda: il poemetto pastorale di Boccaccio, il *Ninfale fiesolano*[288], dove, come vedremo, il personaggio di Africo sarà vero modello per il pastore tassiano.

Il racconto di Florindo è la narrazione di secondo grado più ampia di tutto il poema, e pur essendo indipendente rispetto alla vicenda principale, ne risulta strettamente collegata, perché leggibile come un parallelo ed una *amplificatio* della parabola di Rinaldo; la critica ha in più occasioni ricordato come questa digressione anticipi molti spunti narrativi che si ritroveranno nell'*Aminta*, favola pastorale del Tasso, a partire dall'astuzia lasciva dispiegata da Florindo, fino al bacio rubato ad Olinda, preludio del bacio tra Silvia ed Aminta; quello che importa sottolineare, è di nuovo la commistione e l'alternanza di codici, dove l'inserto bucolico pastorale, declinato in toni elegiaci, variano il registro stilistico-narrativo del poema, secondo modalità che il Tasso porterà ai massimi esiti nella *Gerusalemme liberata*, dove l'episodio di Erminia accolta fra i pastori, legittimerà l'inclusione del mondo arcadico nel mondo epico.

Tasso, inoltre, sotto il profilo della costruzione narrativa, mantiene ben salda l'unità d'azione: nel momento in cui Rinaldo sorprende Florindo, ne ascolta il lamento e chiede di raccontare le sue sventure, permette l'innesto, nella fabula principale,

[286]Si è qui sintetizzato il motivo di derivazione classica (ad esempio in Orazio, *Carmina*, II, 10, 9-12) dei temuti strali di Giove che solitamente colpiscono le nobili dimore, generalmente posti sulle sommità delle alture, e non le umili dimore, come quelle dei pastori, collocate sui terreni pianeggianti, trasposto dal Tasso metaforicamente sul piano amoroso: Amore lancia i suoi strali ferendo i cuori nobili, non quelli umili, perché così facendo si otterrebbe una vile vittoria; nel prologo dell*'Aminta*,20-32 e 68-91 Tasso riprenderà il motivo del potere esercitato da Amore sui cuori umili, «rustici» dei pastori, mentre nella *Gerusalemme liberata*, VII, 9, 3-4 tornerà la metafora delle dimore « […] sì come folgore non cade / in *basso pian* ma su l'eccelse cime»

[287] Si ritrova per esempio in Bernardo Tasso, *Rime*, I, 103, 37-38 «né mai visse desio senza speranza / fuori che'n me […]».

[288] In questo caso specifico, il riferimento è a Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, 174

della digressione, al termine della quale si scopre di come Florindo si trovi in Francia perché bisognoso di un aiuto magico, ovvero la profezia della divinità dell'Antro d'Amore, per chiarire il suo cammino ancora incerto: il responso sigla il raggiungimento del connubio gloria militare – amore, percorso che lo porterà ad acquisire quella nobiltà indispensabile per l'elevazione sociale e il coronamento dell'amore; Rinaldo, presa la decisione di seguirlo in questa ventura, e di trasformare Florindo nel vero compagno di elezione, riceverà dall'idolo d'Amore il medesimo responso, evidenziando come l'esperienza d'amore che accomuna il nobile cavaliere e l'umile pastore, trasformano la condizione individuale in condizione esistenziale, motivo che legittima la presenza di Florindo e del codice bucolico, da esso incarnato, nel mondo delle armi.

Nel racconto, Florindo spiega a Rinaldo la causa di tutte le sue sventure, l'amore accesosi per la bella Olinda, fanciulla di sangue reale, e quindi a lui preclusa dalla differenza sociale, conosciuta durante le festività pagane tributate alla dea Venere, nel tempio consacrato alla divinità, la cui forza lo spinge dapprima a mescolarsi nel seguito della nobildonna, in seguito, ad indossare abiti femminili per appagare il suo desiderio, durante una gara di baci riservata alle nobildonne; ma l'eccessivo ardore dei baci insospettiscono la fanciulla che, una volta scoperto l'inganno, scaglia sullo sventurato innamorato una condanna perenne all'esilio; la conseguente disperazione lo spinge sull'orlo del suicidio, finché un fidato amico lo convince a recarsi in Francia per consultare l'Antro di Amore.

Tasso fornisce pochissimi dettagli relativi alla descrizione di Olinda, sufficienti però per ascriverla alla tipologia femminile della ninfa seguace di Diana, restia all'amore e dedita alla caccia, appartenente al genere bucolico pastorale; sebbene anche Clarice, come già analizzato, sia stata presentata sotto questo aspetto, la sua descrizione impiegava maggiormente i più collaudati topoi lirici, generalmente riscontrabili nelle descrizioni delle bellezze femminili cortesi della tradizione romanzesca, mentre la tipologia femminile di Olinda risulta più affine alla psicologia tipica delle ninfe della tradizione bucolico-pastorale, specie a quella della bella ninfa protagonista dell'*Aminta*, Silvia, sprezzante e indifferente nei confronti del proprio innamorato; di lei si legge:

30

[…]

ch'al tempio venne per mio eterno danno

la vaga Olinda il dì primo di maggio:

la vaga Olinda, mio gravoso affanno,

c'ha bellissimo il volto, il cor selvaggio;

Olinda ch'è del nostro re figliuola,

di cui chiaro romor per tutto vola.

Essendo Florindo il narratore, i rimanti *danno: affanno* (dittologia sinonimica nel campo semantico del dolore amoroso), insistono sugli effetti provocati dall'amore, amplificati dalla dittologia sinonimica dei rispettivi attributi *eterno: gravoso*; Olinda viene insistentemente definita dall'aggettivo «vaga» ripreso in anafora, fino al chiasmo del v. 6 che sintetizza la natura della fanciulla, bellissima ma ritrosa.; il «cor selvaggio» è una caratteristica condivisa con la ninfa protagonista dell'*Aminta*, che respinge l'amore vigorosamente, per seguire Diana; nell'Atto Primo, vv.100-107, Silvia così risponde all'amica Dafne, a seguito dell'invito ricevuto a mutar atteggiamento nei confronti di Venere:

Altri segua i diletti de l'amore,
(se pur v'è ne l'amor alcun diletto):
me questa vita giova, e 'l mio trastullo
è la cura dell'arco e degli strali;
seguir le fere fugaci, e le forti
atterrar combattendo; e, se non mancano
saette a la faretra, o fere al bosco,
non tem'io che a me manchino diporti.

Similmente, Florindo dice nei riguardi dell'amata in V 43, 5-6:

43
Perciò ch'Olinda, a chi il paese piacque
Per lo ciel che temprato era e sereno,
per l'amene selvette e limpid'acque
e' bei colli che 'l fan vago ed ameno,
perché di *caccie* (*a cui da ch'ella nacque*
ebbe il cor volto) è copioso e pieno,
[…]

La critica ha riscontrato punti di contatto tra il poema giovanile e l'*Aminta* , anche nell'espressione della nostalgia nei confronti dei tempi passati in cui era possibile, nella stagione della giovinezza consacrata agli amori, vivere una più libera e spensierata comunione tra i sessi, scevra da ogni giudizio; abitudine in seguito corretta dall*'uso*, causa di maggior rigore nei costumi; si trovano qui enunciati in nuce i due principali nuclei tematici del coro dell'Atto I dell'Aminta, in cui, questi ragionamenti torneranno espressi, più compiutamente, nella ben nota rampogna nei confronti di Onore, causa di corruttela del genuino godimento di Amore, tipico della «bella Età dell'Oro» e nel conseguente inno all'appagamento dei sensi, possibile soltanto nei tempi antichi, ormai perduti; nel *Rinaldo* V 29 Florindo ricorda con nostalgia l'abitudine, «nei secoli di maggior libertate», durante la gara di baci celebrata nelle festività del primo maggio, di scambiarsi baci tra fanciulle e fanciulli, senza il timore di una qualsivoglia sconvenienza o giudizio, in seguito ristretta dall'uso ad uno scambio di baci riservato alle fanciulle; e in questo genuino rimpianto, la voce diventa molto più simile a quella della pastorale moderna, rappresentata dal Sannazzaro dell'*Arcadia*[289].

Anche nell'episodio di Florindo e Olinda, l'amore procede per vista, causa scatenante della sintomatologia fisica, dove si riprendono molti dei topoi letterari, nonché alcune tessere lessicali, analizzati in precedenza per l'innamoramento di Rinaldo e Clarice, riconducibili alla tradizione lirica duecentista-stilnovista, canonizzata poi dal Petrarca, a partire dal gelo e dai brividi, fino al pallore dovuto alla vicina perdita dei sensi, per approdare, infine, all'avvampare del fuoco amoroso; ad esempio, in V 31 si legge:

[289] Sannazzaro, *Arcadia*, Ecloga VI, 103-109 «I lieti amanti e le fanciulle tenere / giravan di prato in prato ramentandosi / il foco e l'arco del figliol di Venere. /Non era gelosia, ma sollacciandosi / movean i dolci balli a suon di cetera, e 'n guisa di colombi ognor baciandosi. / Oh pura fede, oh dolce usanza vetera!

Lasso! non prima in lei gli occhi affissai
che *per l'ossa un tremor freddo mi scorse*:
pallido ed agghiacciato io diventai
allora, e fui *de la mia vita in forse*;
quasi in un tratto ancor poi *m'infiamai,*
e contra il *giel l'ardore il cor mi soccorse*
spargendo il volto d'un *color di fuoco,*
né dentro o fuor potea trovar mai luoco.

Il motivo del «gelo d'amore» si ritrova nel sintagma «pallido ed agghiacciato io diventai» del v.3, dove si richiama il sintagma ossimorico «agghiacci e sudi» di II 8, 6 modellato sul già citato lessico amoroso del Petrarca, codificatore della sintomatologia d'amore per eccellenza; riprende la stessa area semantica e il medesimo lessico amoroso il sintagma, al v. 6, «contra il giel l'ardore il cor soccorse», dove l'iperbato permette l'accostamento ossimorico dei sostantivi *giel / l'ardor,* che inizia ad accostare al motivo del gelo quello del fuoco amoroso*;* Tasso rafforza inoltre l'idea lirica del ghiaccio amoroso con il sintagma di derivazione epica del v. 2 «per l'ossa un tremor freddo mi scorse» di ascendenza virgiliana: lo si ritrova, infatti, calato però in contesto bellico, in *Eneide* II 120-121 e XII 447-448 «gelidusque per ima cucurrit / ossa tremor […][290], combinato al motivo della vicina perdita dei sensi, proveniente dal contesto lirico cinquecentesco, in particolare col Poliziano delle *Rime*, CV, 18-20 «I'ero già *della mia vita in forse* madonna in bianca vesta / con un riso amoroso mi *socorse*»,[291] per poi lasciar subentrare la tradizione cavalleresca per la descrizione del subentrare, al ghiaccio, del fuoco come secondo effetto di amore, come testimonia al v. 7 l'espressione «spargendo il volto d'un color di fuoco», ricordo di un passaggio di effetti amorosi già presente in Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII 64, 5-8

Com'un ghiaccio nel petto gli sia messo,
sente dentro aggelarsi, e triema alquanto:
ma tosto il freddo manca, et in quel loco
tutto s'avampa d'amoroso fuoco

Anche l'incertezza e il dubbio, che accompagnano il riconoscimento dell'innamoramento di Florindo espressi in V 32 33, richiamano i timori e il tempo irrimediabilmente tardo, rispetto all'azione fulminea di Amore, con cui Clarice si scopre già innamorata di Rinaldo in II, 10; il tema della presa di coscienza dei propri sentimenti, si esprime attraverso il medesimo lessico lirico amoroso:

32
Non conobbi io l'infirmità mortale
a' segni, oimè! ma *nel bel volto intento*,
misero! dava a l'amoroso male
esca soave e dolce nutrimento.
Ben m'avidi alfin, ma che mi vale,

[290] Anche in VI, 54, 55 «[…]. Gelidus Teucris per dura cucurrit / ossa tremor […]»
[291] Tasso riprende dal Poliziano *Rime*, CV, 18-20 anche la rima *forse: soccorse;* nella *Gerusalemme liberata*, XVI, 63, 3-4 Armida abbandonata utilizza la stessa espressione «[…] ed ha potuto / me qui lasciar de *la mia vita in forse*?

s'ogni rimedio era già tardo e lento,
ed ogni sforzo van, ché 'l crudo Amore
s'era *in tutto di me fatto signore*?
33
Conosceva il mio error, vedeva aperto
quanto a lo stato mio si sconvenisse
in donna di tal sangue e di tal merto
l'insane voglie aver locate e fisse,
[…]

L'unica certezza di Florindo è la conoscenza «del suo error», cioè la sconvenienza di aver riposto il suo amore in una donna di condizione sociale troppo alta per un umile pastore, quindi irraggiungibile dal principio; significativamente gli incipit di V 32 e 33 «Non conobbi io l'infirmità mortale» / «Conosceva il mio error», sintetizzano l'avvenuta presa di coscienza del danno mortale inflitto dal «micidial tiranno»; da notare la metafora del volto della donna che, secondo l'efficace chiasmo, diviene «esca soave e dolce nutrimento», attestato nella tradizione lirica amorosa cinquecentesca, con evidente ripresa, secondo Navone, del sintagma «pria *esca*, or *nutrimento* del mio foco» del *Canzoniere* di Lorenzo de Medici, XII, 4 e delle *Rime* di Colonna, XXIII, 1-2 dove il contatto si fa ancora più stretto: «S'a la mia bella fiamma ardente speme / fu sempre *dolce nudrimento ed esca*»; ma soprattutto questo sintagma incrocia la produzione delle *Rime Eteree*, con il sonetto proemiale, dove si narra la nascita di amore; nella seconda quartina infatti si legge:

E nutrir il mio mal prendea diletto
con *l'esca dolce d'un soave errore*,
sì mi sforzava il lusinghiero Amore
che s'havea ne' begli occhi albergo eletto[292]

Mentre l'immagine di Amore che si fa Signore sull'innamorato, è topos indiscusso della tradizione lirica, dove viene variamente interpretato; un esempio nella lirica petrarchesca si trova in *RVF* 65, 1-4:

Lasso, che mal accorto fui da prima
nel giorno ch'a ferir mi venne Amore,
ch'a passo a passo *è poi fatto signore*
de la mia vita, e posto in su la cima
[…]

[292] Nelle *Rime* questo sonetto diventa il testo 4

3.2.2 Gli «avventurosi inganni»: le astuzie erotiche di Florindo

«ne le sue labra le mie labra impressi,
ch'allor, quasi stupita e sospettosa
ella fissò ne'miei gli occhi suoi stessi»
Rinaldo V 52 4-6

Una volta designata la classica sintomatologia amorosa e stabilita la consapevolezza dell'avvenuto innamoramento, Tasso procede con innesti di vivace originalità, che sconfinano dal classico contesto lirico, seppur tracce riconducibili ad esso sono sempre rilevabili; Florindo racconta infatti di come arse, «di dolce invidia», nel vedere la bella Olinda ricevere baci dalle altre fanciulle durante la ben nota gara, e di come, con l'immaginazione, si prefigurò «grate frodi» per realizzare «l'inganno avventuroso», per poter appagare il suo desiderio, risolvendosi infine di fingere uno svenimento per lasciarsi cadere sul petto dell'amata, proprio sul finire del giorno (V, 41-42).

In queste ottave troviamo tante tessere lessicali riconducibili alla lirica del Petrarca, come la «dolce invidia» di V 36, 5, che ha un preciso contrappunto in Petrarca, *RVF* 205, 10 «tinto di *dolce invidia*», così come nella produzione lirica tassesca, in cui ne esistono vari esempi, tra cui *Rime*, 21, 14 «tal che di *dolce invidia* egli sospira»; così come la metafora del «mio bel sole» in V 38, 1 per indicare la donna, è un motivo diffuso in tutta la tradizione lirica amorosa; in V 41, 1-2 l'arrivo della sera, simboleggiato dal tramonto del sole, annunciatrice del termine delle gare e della scomparsa della luminosità emanata dalla bellezza splendente di Olinda, è espresso secondo il suggestivo parallelismo delle metafore Apollo -Sole -Olinda, in cui l'identificazione della donna amata con il sole è suggellata dalla paronomasia dei rimanti *sparito : spario* «Ma già dal ciel *Apollo* era *sparito*, / onde ancor seco il mio bel *sol spario*».

L'astuzia di lasciarsi cadere in seno ad Olinda, secondo Proto, richiama le *Etiopiche* di Eliodoro, IV, 4 dove si trova un episodio simile, in cui Teagene, fingendosi stremato al termine di una gara di corsa, si lascia cadere sul petto di Cariclea, la donna amata; ma il personaggio con cui Florindo condivide maggior affinità è Africo, protagonista del *Ninfale fiesolano* (199 e ss.), poemetto di Boccaccio, sebbene richiami con l'efebo Achille dell'*Achilleide* di Stazio (I, 302 e ss.), siano effettivamente possibili, dal momento che, come già notato, Achille sfrutta l'effeminatezza per indossare abiti femminili e nascondersi presso la corte del re Sciro, così come la presenza di giochi e l'innamoramento per una fanciulla, Deidamia in questo caso, sembrano accomunare l'eroe staziano e Florindo; secondo Comelli questa sovrapposizione rafforzerebbe il ruolo del pastore come doppio di Rinaldo, cosicché

«il parallelo tra Rinaldo e Achille viene così rinforzato, seppur nella dimensione opposta della colpa: mentre Rinaldo e Achille erano forzati al travestimento femminile, Florindo è condotto a tale «follia» per colpa di Amore che gli ha fatto perdere il lume della ragione e lo porterà a «infausto effetto». […] Florindo, come l'eroe greco, sfrutta i panni femminili per realizzare il desiderio ma, conformemente allo scioglimento comico e novellistico, l'eccesso di ardore nei baci di Florindo insospettisce Olinda la quale scopre il pastore e lo caccia dalla sua corte»[293].

Sicuramente il poemetto di Boccaccio è modello più pertinente, dal momento che Africo e Florindo sono entrambi pastori, accomunati da amori sventurati sfogati in pianti elegiaci, ed entrambi presentano tratti marcatamente androgini, ben

[293] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo,* cit., pag. 206

adattabili all'espediente del travestimento in abiti femminili; ma mentre ad Africo il suggerimento del travestimento arriva da Venere stessa e il coronamento dell'impresa sarà il pieno godimento erotico di Mensola, la donna amata, appare evidente il differente registro con cui il Tasso tratta la medesima materia; il Boccaccio predilige i consueti risvolti comici-novellistici, lasciati deliberatamente sullo sfondo nel *Rinaldo*, a favore di una marcata sensualità, ricercata e insistita da Torquato anche in ambito lirico, per poi virare decisamente verso tonalità patetiche ed elegiache, lasciando ottenere al suo protagonista un ben più casto bacio da Olinda, premio veramente sproporzionato di fronte alla pena da scontare per l'affronto rivolto alla donna, l'esilio; inoltre è molto probabile che l'autore rielabori la sua casta lettura di un tema ben attestato nella letteratura cavalleresca[294], attraverso l'interpretazione di quest'ultimo offerta dal Giraldi nell'*Ercole*, VII, 5e ss. dove la ninfa Eudosia racconta all'eroe del travestimento, in abiti femminili, operato da un giovane invaghitosi di lei; scoperto nel suo corteo, costui viene ucciso dalla ninfa, adirata per l'affronto subito.

Si osservi il trattamento della tematica nel *Rinaldo*:

51

[…]
sin ch'ad Olinda alfin pur arrivai,
stabile oggetto d'ogni pensier mio,
cui *com'edera tronco* il collo cinsi:
indi le labbra disiose spinsi.

52

Con voglia così *ingorda, affettuosa*,
con sì *fervidi* baci e con sì s*pessi*,
spinto da forza *interna ed amorosa*,
ne le sue labra le mie labra impressi,
ch'allor quasi *stupita e sospettosa*
ella fissò *ne' miei gli occhi suoi stessi*:
onde io cangiai pur nel medesmo istante
in color mille il timido sembiante.

In prossimità di Olinda, Florindo fatica a trattenere l'intenso trasporto e questa incontinenza è resa. in V 51, 7 dalla similitudine dell'edera che si avvinghia al tronco dell'albero, molto diffusa nelle varie tradizioni, sia nella lirica classica latina, ad esempio in Catullo, *Carmina* 61, 34-35 «ut tenax *edera* huc et huc / *arborem* implicat errans», oppure in Ovidio, *Metamorfosi* IV, 365 «utve solent *hederae* longos intexere *truncos*», fino ad arrivare alla tradizione cavalleresca, dove un precedente si trova in Ariosto, *Orlando furioso*, VII 29, 1-2 «Non così strettamente *edera* preme / *pianta* ove intorno abbarbicata s'abbia»; infine, le scelte lessicali rimandano al desiderio irrefrenabile del giovane, a partire dalle labbra desiose, i rimanti *cinsi : spinsi*, e le consuete dittologie sinonimiche aggettivali che tramano V 52: la coppia *affettuosa / desiosa* riferita a voglia, seguita da *fervidi / spessi* riferiti ai baci, *interna ed amorosa* riferito a forza, fino al culmine del gioco amoroso, sottolineato dal chiasmo ai vv.4-6 «le mie labra ne le sue labra impressi» / «ella fissò ne' miei gli occhi

[294] Travestimenti in abiti femminili sono presenti a partire dai romanzi arturiani, come nella *Tavola ritonda*, sia nel ciclo di Amadigi, come nell'*Amadis di Grecia*.

suoi stessi», tramato dai rimanti *impressi: stessi: spessi*, che segna il passaggio dal momento di maggior estasi alla reazione sdegnosa e adirata di Olinda, che resta *stupita e sospettosa*, fino al completo smascheramento dell'inganno.

La critica ha ravvisato nella costruzione di questo «bacio rubato» attraverso l'astuzia, alla bella fanciulla ritrosa e indifferente, il calco più prossimo per la costruzione del bacio rubato da Aminta all'algida ninfa Silvia, dove il pastore adotta come stratagemma la presunta puntura di un'ape, in *Aminta*, Atto I, scena II, 474-501:

allor sentii nel cor novo desire
d'appressare a la sua questa mia bocca;
e fatto non so come astuto e scaltro
più de l'usato (guarda quanto Amore
aguzza l'intelletto!) mi sovvenne
d'un inganno gentile co 'l qual io
recar potessi a fine il mio talento;
che fingendo ch'un'ape avesse morso
il mio labro di sotto, incominciai
a lamentarmi di cotal maniera,
che quella medicina che la lingua
non richiedeva, il volto richiedeva.
La semplicetta Silvia
pietosa del mio male,
s'offrì di dar aita
a la finta ferita, ahi lasso, e fece
più cupa e più mortale
la mia piaga verace,
quando le labra sue
giunse a le labbra mie.
Né l'api d'alcun fiore
còglion sì dolce il mel ch'allora io colsi
da quelle fresche rose,
se ben gli ardenti baci,
che spingeva il desire a inumidirsi,
raffrenò la temenza
e la vergogna, o felli
più lenti e meno audaci.

E come Silvia, scoperto l'amore e l'inganno di Aminta, giungerà a considerarlo come morto, anche Olinda, appreso dell'oltraggio, scaglia sul tramortito innamorato una condanna all'esilio, risparmiandogli la vita soltanto per non dar adito a pettegolezzi:

53

[…]

ed alfin mi conobbe (ahi sorte fera!)

onde, le luci di furore accese,

disse, con voce in una bassa ed altera:

"Come a tal tradimento unqua pensasti,

come, falso villan, tant'oltra osasti?

54

Sgombra orsù via di qua, togliti ratto

dal nostro regno, e più non t'accostarli!

E s'a l'audace e scelerato fatto

quelle pene non do che dovrei darli,

e così leggiermente ora ti tratto,

fo per non dar materia onde altri parli:

ben la tua morte a me saria gradita

non meno, anzi via più de la mia vita".

Olinda reagisce rabbiosamente alla scoperta dell'inganno, confermando con le sue sprezzanti parole quanto la morte di Florindo le sarebbe gradita, istituendo, come già notato, un parallelismo sia con la ninfa Eudosia dell'Ercole di Giraldi, ma anche con il mito di Leucippo[295] che il Tasso poteva aver letto, molto probabilmente, in due opere del Giraldi, il quale ne parla sia nel *Discorso*, sia nell'*Ercole*, dove se ne serve come traccia per la già ricordata riscrittura dell'episodio di Africo del *Ninfale fiesolano.*

3.2.3 «A' leali d'Amor concesso è il passo»: l'episodio dell'Antro di Amore

«Segui, Rinaldo, il tuo desir primiero

Di venir chiaro in arme, e fia tua moglie

Clarice allora, e pago il tuo pensiero»

Rinaldo V 67,2-4

Florindo svolge attivamente un ruolo chiave nell'episodio dell'Antro di Amore, dove ritroviamo tematiche e moduli tipicamente romanzeschi: la parete di fuoco, dell'antro, così come la sua regola inderogabile di consentire l'accesso soltanto ai puri d'amore, rimandano al Tempio d'Amore dell'*Amadigi* paterno, XV 10-16 nella cui struttura troviamo il Purgatorio d'Amore, riservato alla purificazione degli innamorati e la medesima regola da rispettare per accedervi; Florindo non esita ad attraversare la parete di fuoco, e sarà proprio lui a compiere i sacrifici che l'idolo pagano d'Amore

[295] Questo mito, variante del mito di Apollo e Dafne, è presente sia nelle *Pene d'amore*, 15 di Partenio di Nicea, sia nella *Periegesi della Grecia*, VIII di Pausania

esige per i suoi vaticini, uccidendo un torello e una coppia di colombe; la spontaneità e la semplicità con cui Florindo si dona a questa avventura, contrasta con l'atteggiamento del nobile cavaliere, che si sofferma ad ammirare la bellezza dei bassorilievi che ornano l'entrata dell'antro, e sdegnosamente rifiuta di tributare culti pagani ad un simulacro riconosciuto come non cristiano, rivelandosi in questo perfetto campione della virtù cavalleresca, la quale esige il rispetto della santa fede; eppure Rinaldo ottiene ugualmente il responso, sia ad opera di un precedente intervento di Merlino, che predispose anzitempo il vaticinio in suo favore, ma anche grazie a Florindo, il cui intervento garantisce al simulacro i sacrifici necessari, permettendogli infine di pronunciarsi in V 67-68:

67
[…]
«Segui, Rinaldo, il tuo desir primiero
di venir chiaro in arme, e fia tua moglie
Clarice allora, e pago il tuo pensiero;
[…]
68
E tu, Florindo, segui l'arme ancora,
ché esse ti condurranno al fin bramato,
perché (se ben no 'l sai, né 'l conosci ora)
sei di sangue reale al mondo nato».

Alla fine del canto, senza orma di dubbio, si colloca la catabasi del poema, in quanto i responsi dell'idolo reindirizzano Rinaldo verso il ben noto cammino tracciato dal connubio armi-amori, che deve essere necessariamente percorso in questa successione: disvelando l'identità del cavaliere infernale, niente meno che Malagigi, si comprende il rischio corso verso il conseguimento della gloria militare, il cui acquisto deve avvenire necessariamente prima del matrimonio con la bella Clarice, chiarendo quanto sarebbe stato erroneo tentare di sovvertire il binomio, cercando di possedere la donna; similmente Florindo riceve un simile responso: la gloria militare lo condurrà verso le sue vere origini, alla nobiltà di sangue e quindi alla condizione sociale indispensabile per poter sposare la riluttante Olinda.

In questa chiusa di canto, è evidente la volontà del Tasso di armonizzare il codice romanzesco-avventuroso, rappresentato dall'atteggiamento di Florindo, già portatore del codice pastorale, a quello epico, evidente nell'atteggiamento del cristiano Rinaldo di fronte ad un luogo pagano; ma anche nella catabasi, indispensabile per reindirizzare l'azione sulla retta via, il tratto più interessante è il trattamento riservato al meraviglioso romanzesco, spiegato in termini provvidenziali, sia per l'aiuto prestato da Malagigi, sia per gli incanti sul luogo predisposti da Merlino; l'autore sembra voler ricercare «una sintesi convincente tra "meraviglioso" romanzesco e "meraviglioso" eroico, e dunque cristiano: non si tratta della scelta fra divinità pagane o romanzesche, ma dello spostamento dal piano puramente fantastico e dilettoso a un meraviglioso teologicamente orientato»[296].

Ma la catabasi risulta qui nettamente anticipata proprio a metà poema, se si considera la mancanza di uno scontro tra due distinti schieramenti opposti, a livello epico, tanto a metà poema quanto alla fine: nel canto VI, i due giungono

[296] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo,* cit., pag. 209

all'accampamento di Carlo in Aspromonte, dove Florindo chiede al re un cavalierato, proclamando una giostra d'Amore, in cui a scontrarsi sono i fedeli e gli infedeli di Amore stesso, sulla base del presupposto «ch'ascender non può l'uomo a vero onore / se non gli è duce e non gli è scorta Amore», rifiutando la consueta opposizione cristiani- musulmani tipica della tradizione romanzesca; e qui si verifica il tanto atteso scontro tra Rinaldo e Orlando, intervenuto soltanto su esplicito invito di Carlo per vendicare il valoroso Ugone, ucciso proprio da Rinaldo insieme ad altri illustri guerrieri, fra cui Atlante, a cui strappa la spada Fusberta.

Il duello, che si protrae per numerose ottave (VI 44-61), adotta come modelli i duelli più celebri della tradizione epica, fra cui lo scontro fra Achille-Ettore dell'*Iliade* oppure lo scontro fra Turno ed Enea nell'*Eneide*, e presenta una costruzione tipicamente epica, con tanto di invocazione alle Muse, a Minerva, Apollo e Marte ed è arricchito dai tanti interventi dell'autore volti ad enfatizzare il patetismo dello scontro, colto nelle sue molteplici fasi: dal duello a cavallo ponendo le lance in resta, si passa poi a terra, per misurarsi con le spade e infine si giunge al combattimento a mani nude; non riuscendo nessuno dei due a prevalere sull'altro, lo scontro viene proclamato concluso da Carlo, e i contendenti si scambiano doni: l'unica affermazione nelle armi possibile è quella del valore individuale, non essendoci operazioni belliche di ampio respiro, come si vedranno nella *Liberata*, dove i paladini d'amor malati come Rinaldo e Tancredi, dovranno compiere un cammino di espiazione verso la redenzione, per rendersi degni dell'impresa collettiva di liberazione del santo sepolcro; ma qui, nel momento del duello, si raggiunge il limite di un meccanismo narrativo che, potenzialmente, potrebbe portare l'azione a non sciogliersi mai; e tornando alla vicenda di Florindo, nonostante l'avvenuta agnizione aumenti l'aspettativa della sua conclusione, propone un finale dal sapore letterario, demandato all'immaginazione del lettore, dal momento che, come nota Porciatti:

«Il finale della storia di Florindo e Olinda nel poema non compare, e anche se possiamo immaginarci, forse, che vada a finire come previsto, non abbiamo modo di leggerlo nelle parole del poeta, che ancora una volta, quasi pentito di essersi distratto con il sub plot di Florindo, lasciandosi trasportare da un filo alternativo che lo ha fatto, per usare le sue stesse parole, «slargare troppo dalla favola», torna bruscamente a concentrarsi sulla trama principale e le vicende di Rinaldo, ormai vicine alla conclusione»[297].

Fondamentalmente restano soltanto due ostacoli sul cammino di Rinaldo verso l'amata Clarice: l'incontro con la regina di Media, Floriana, e la gelosia dell'amata stessa.

3.3 «Come Diana in fra le Ninfe splende»: gli amori di Rinaldo e Floriana

«Sembrava a lei ch'Amor quivi locato
Tutte le sue vittrici insegne avesse,
e quale in carro suol di palme ornato
trionfator alter lieto sedesse»
Rinaldo IX 15 1-4

L'episodio degli amori tra Rinaldo e Floriana presenta una significativa peculiarità nell'impostazione, dal momento che per la prima volta il Tasso non esaurisce l'unità narrativa all'interno di un unico canto, ma lascia che la vicenda si disponga

[297] D. Porciatti, *La «favola» del «Rinaldo»* in Studi Tassiani, Anno LIX-LXI – 2011-2013 N. 59-61, pag. 83

contiguamente su due canti: il IX, occupato interamente dal nascere dell'amore e dal suo compimento, e le prime 35 ottave del X, dove viene indagata la disperazione della regina, abbandonata dall'eroe.

Come per la vicenda del pastore Florindo, è possibile che lo spunto della vicenda sia stato appuntato, dal giovane autore, in quell'elenco presente sul foglio di guardia della copia postillata della *Poetica* di Aristotele, tradotta e commentata dal Vettori dove, tra gli spunti derivati dalla lettura dei classici, si legge: «La cosa di Didone»[298]; sicuramente, nel modellare l'intera vicenda, Tasso fornisce una propria riscrittura, calata in contesto cavalleresco, degli amori tra Enea e Didone, narrati da Virgilio in *Eneide*, I e IV, anche se una possibile fonte per la costruzione dell'episodio, più debole rispetto a quella virgiliana, potrebbe rintracciarsi nell'*Amadigi* paterno, in cui il personaggio della regina Drusilla, al pari di Floriana, si innamora di Agramoro durante una giostra con i suoi più valorosi cavalieri; inoltre, entrambe le eroine sono nipoti di una zia maga vaticinante l'incontro e la nascita di valente prole, derivata dall'unione.

Le principali differenze, tra l'eroina virgiliana e la principessa tassesca, risiedono nel diverso spessore esistenziale-emotivo dei due personaggi: fiera regina di Cartagine, Didone ha ridato una patria al suo popolo, ha sconfitto un fratello tiranno ed è già stata delusa dall'amore, sebbene sia stata una fedele consorte per il defunto marito Sicheo; per questo, fino all'ultimo, si dimostra riluttante al tradimento del giuramento di fedeltà prestato proprio sulle ceneri di quest'ultimo; l'amore verso Enea non nasce certo dalla mera contemplazione della sua bellezza, scaturendo piuttosto dalla constatazione dell'amore paterno nutrito dall'eroe verso il figlio Iulo e del suo valore morale e militare; e soltanto a seguito dell'approvazione della sorella Anna, che apertamente incoraggia questo sentimento, cede alla passione; mentre Floriana, secondo il topos collaudato della tradizione cavalleresca, è l'allumeuse per eccellenza, proveniente da un paese collocato in un favoloso Oriente, al pari dell'Angelica ariostesca o dell'Armida nella *Liberata;* in questo caso Tasso si serve della geografia del paese di Media[299] per collocare la trasgressione erotica che la regina è destinata a rappresentare: giovane e alla sua prima esperienza amorosa, Floriana si innamora di Rinaldo guardandolo combattere contro i suoi paladini, restando conquistata dalla sua bellezza e dal suo valore; incoraggiata dalla nutrice e dalla profezia della zia Medea, secondo cui da questo amore sarebbe nato un futuro re, decide di vivere liberamente il suo sentimento, costruendo la sua seduzione nell'immancabile giardino dei piaceri, di fronte alla quale l'eroe, pur consapevole del fatto che la sua fedeltà e il suo amore sono consacrati a Clarice, irrimediabilmente cede.

Comune alle due eroine è la delusione per le speranze amorose disattese, perché entrambi gli eroi vengono richiamati al progetto originario a loro destinato da un sogno, in cui ad Enea compare Mercurio per rammentargli il disegno divino a lui affidato, ovvero dare una patria ai troiani nel Lazio e fondare la città di Roma; mentre Rinaldo viene esortato dalla bella Clarice a ritornare al suo antico amore e ai suoi doveri militari e cristiani, trascurati per una donna pagana; una volta abbandonate, entrambe maturano il proposito di darsi la morte con la spada dell'innamorato, ma soltanto Didone riesce nell'intento, perché la sua morte obbedisce alla precisa eziologia dell'inimicizia tra Roma e Cartagine evocata da Virgilio; diversamente, Tasso risparmia la morte a Floriana, salvandola un'istante prima del gesto estremo, grazie all'intervento della zia Medea, che la trasporta, con il suo carro trainato da draghi, sulle Isole Fortunate; le due figure femminili condividono anche la funzione narrativa ben precisa di ostacolo al compimento del disegno destinato all'eroe, funzione che nel capolavoro sarà assolta da Armida, personaggio che assorbirà l'intertestualità virgiliana, sia nel momento in cui sottrarrà l'eroe più valoroso al campo cristiano, Rinaldo, ritardando la liberazione del santo sepolcro (similmente Didone sottrae Enea al suo dovere, ritardando la partenza verso l'Italia e il compimento del disegno divino) sia nell'episodio della

[298] Ricordiamo che gli appunti presenti sulla copia della *Poetica* possono essere datati con buona approssimazione tra il 1561-1562
[299] Media era un'antica regione dell'Asia, corrispondente alla Persia nord-occidentale

riconciliazione con l'amato Rinaldo, quando l'incantatrice, sconfitta e abbandonata, cercherà di darsi la morte, come Didone, e il cui braccio sarà disarmato, un istante prima, dal paladino[300].

Oltre ai legami intertestuali con la vicenda di Didone ed Enea, Navone ricorda come la storia di passione fugace, della durata di una notte, tra Rinaldo e una bella principessa orientale, figlia dell'Amostante di Persia, sia attestata anche nella tradizione canterina, in particolare nei *Cantari di Rinaldo da Montalbano,* nelle *Storie di Rinaldo*, e nell'*Innamoramento di Rinaldo*, dove il personaggio femminile compare con nomi simili a quello della protagonista tassiana, Fioretta o Fiorita, oppure con il nome di Costanza; è probabile che Torquato abbia tratto spunto da questa tradizione, intessendolo con specifici episodi della vicenda virgiliana, creando così la propria riscrittura, in chiave cavalleresca, dell'episodio epico-classico; dal punto di vista lessicale e stilistico, frequente sarà il ricorso alla sintomatologia amorosa, riconducibile alla lirica volgare e in particolar modo al Petrarca, tratto distintivo di tutte le figure femminili e di tutte le storie d'amore, senza tralasciare alcuni richiami intratestuali alla produzione lirica tassiana.

La prima apparizione di Floriana, in apertura del canto IX, dialoga serratamente con un passo particolarmente sentito dal Tasso, inerente all'apparizione di Didone ad Enea, in *Eneide* I 495-503:

3

Una però così tra tutte loro
come Diana in fra le Ninfe splende,
qual volta *in care danze il vago coro*
guida e *per Cinto* il passo altera stende,
che *spiega a l'aure liete i bei crin d'oro*,
e la faretra a gli omeri sospende;
Latona intanto un tacito dolzore
correre si sente per le vene al core.

Mentre in Virgilio si legge:

Dum stupet [Aeneas] obtutuque haeret defixus in uno
regina ad templum forma pulcherrima Dido
incessit, magna iuuenum stipante caterua.
Qualis in Eurotae ripis aut *per iuga Cynthi*
exercet Diana choros, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur Oreades, *illa pharetram*
fert umero gradiensque *deas superminet omnis*
(*Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus*);
talis erat Dido […]

[300] L'episodio è narrato nel canto XX della *Gerusalemme liberata,* e fin dal suo concepimento portò con sé dubbi e interrogativi, fino alla decisione finale del Tasso di espungerlo dal testo finale, in quanto Armida assolve la sua funzione deterrente, allontanando Rinaldo dall'azione principale, fino all'irrompere di Carlo e Ubaldo e la sua parabola può considerarsi conclusa con l'abbandono da parte dell'eroe.

Si è già osservato come il Tasso, nel terzo discorso dei *Discorsi sopra l'arte poetica*, consideri come discrimine tra stile lirico e stile epico, a livello teorico, non tanto la materia, che poteva essere condivisa, quanto il concetto, ossia il differente modo di affrontarla, strettamente dipendente, come nota Grosser, «dall'animus del poeta»[301], adducendo a sostegno della propria tesi una serie di esempi volti a dimostrare la differenza stilistica tra Virgilio e Petrarca[302]; qui, a proposito di questo passo, scrive:

«ci descrive Virgilio la bellezza di una donna nella persona di Dido:

> regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
>
> […]

Semplicissimo concetto è quello: *forma pulcherrima Dido*; hanno alquanto di maggior ornamento gli altri, ma non tanto che cedano il decoro dell'eroico. Ma se questa medesima bellezza avesse a descrivere il Petrarca come lirico, non si conterebbe già di questa purità di concetti, ma direbbe che la terra le ride d'intorno, che si gloria d'esser tocca da' suoi piedi, che le erbe e i fiori desiderano d'esser calcati da lei, che 'l cielo percosso da' suoi raggi si infiamma d'onestade, che si rallegra ad esser fatto sereno dagli occhi suoi, che 'l sole si specchia nel suo volto non trovando altrove paragone; e inviterebbe insieme amore che stessi insieme a contemplare la sua gloria. E da questa varietà di concetti che usasse il lirico, dipenderebbe poi la varietà dello stile. Non avrebbe mai usato simili concetti l'epico, che con gran sua lode usa lirico[303]».

Il giovane Tasso, però, dilata la schietta similitudine Didone- Diana del modello, guadagnando in complessità, attraverso l'uso di un'aggettivazione retoricamente connotata, «capace di ambientare la posata similitudine dell'epica in ambito nuovo, venato di luminoso lirismo»[304]: spiccano, ad esempio, il v. 4, dove Diana diventa «altera», e il v.7, dove l'ipallage «tacito dolzore» rende il «tacitum pectus» virgiliano, entrambi denotativi della predilizione verso l'introspezione e il doloroso languore; ampliano il luogo virgiliano, in direzione retorica e liricamente connotata, le aggiunte aggettivali denotative quali «care danze», «vago coro», «aure liete» e «bei crin».

Tasso arricchisce la similitudine impiegando la celebre espressione lirica «bei crin d'oro», sparsi al vento, tratto distintivo della Laura petrarchesca, con rimando ai *RVF*, 90, 1 «Erano *i capei d'oro* a l'aura sparsi», per altro riferimento già utilizzato per la descrizione di Clarice, in veste di Diana, dove già Petrarca era stato contaminato con la descrizione dell'apparizione di Venere al figlio Enea in *Eneide*, I, 318-320; siccome la fisicità delle bellezze femminili del *Rinaldo* presentano richiami intertestuali con la produzione eterea, è importante notare come tutta la produzione lirica tassesca insista sul mito di Diana, particolarmente visitato dal giovane Tasso «etereo»[305]; e, seppur il riferimento a questa similitudine permane nella lirica più matura, sarà privo della complessità presentata in *Rinaldo* IX 3: esempi maturi si trovano in *Rime* 276, 1-2 «Più che *Diana* è bella e più mi piace / questa mia donna […]» e in 277 «Perché la mia *Diana* anzi 'l mio sole»; così come il sintagma «care danze» è altrettanto riconducibile alla produzione giovanile, con occorrenza, ad esempio, nel sonetto VII delle *Rime eteree, Ove tra care danze il bel soggiorno,* anche se la sua presenza non è estranea nella produzione cortigiana più matura, come dimostra *Rime*, 404, 6 «le *care danze* non parean di queste».

---

[301] Cfr. H. Grosser *La felicità del comporre Il laboratorio stilistico tassiano,* cit., pag.5
[302] Si veda la sezione relativa alla descrizione di Clarice in veste di Diana
[303] Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp..50-51
[304] R. Pestarino, *Interferenze lessicali: sull'intertestualità tassiana*, in *Tansillo e Tasso o della «sodezza» e altri saggi cinquecenteschi*, Pacini Editore, 2007, pag.131
[305] Ricordiamo il sonetto etereo *Ninfa onde è lieto d Diana il choro* delle *Rime Eteree*

La descrizione dell'innamoramento di Floriana viene condotta dal Tasso indugiando sui turbamenti fatali, avvertiti alla sola vista dell'oggetto del proprio amore, così come già esperito da Rinaldo nei confronti di Clarice, da Clarice osservando Rinaldo combattere alla giostra, e da Florindo al cospetto di Olinda: dopo aver invitato i due cavalieri cristiani a sfidare i suoi valorosi guerrieri, la regina resta affascinata dalla bellezza e dalle prodezze d'armi di Rinaldo, intento ad abbattere sistematicamente, ad uno ad uno, i suoi paladini:

11

Ma sovra tutti la gentil regina
è d'ammirarli e d'onorarli vaga:
ogni cosa ch'è in lor le par divina,
e 'n tutto pienamente ella s'appaga;
pur a Rinaldo più l'affetto inchina,
di quel ch'avenir dee *quasi presaga*,
e più le sembra del compagno destro,
più forte ed in ferir miglior maestro.

12

Come uom cui già novella febre algente
deggia assalir tra breve spazio d'ora,
un *lieve freddo non continuo sente*
scorrersi per le membra ad ora ad ora,
così costei ne l'alma e ne la mente
prova de *l'amor nuovo ignoto* ancora
i leggieri principii e i primi affetti,
ch'oprano a volta in lei diversi effetti.

13

Ella *(e non bene la cagione n'intende*)
d'ogni bel colpo suo lieta diviene,
e se talvolta alcun lui punto offende,
il sangue se *l'aggiaccia entro le vene*;
sempre nove bellezze in lui comprende,
sempre più *fisso in lui lo sguardo tiene*,
e sol brama veder se corrisponde
a quel ch'appar quel che l'elmetto nasconde.

14

Ma diè fortuna al suo desire effetto,
ché l'ultimo guerriero che al pian conquiso
cadde, a Rinaldo fe' sbalzar l'elmetto,
rompendo i ferrei lacci a l'improviso.
Al sùbito apparir vago aspetto
parve che se l'aprisse il paradiso,

e vide entro lo spazio d'un sol volto
quanto in mill'altri è di beltà raccolto.
15
Sembrava a lei ch'Amor quivi locato
tutte le sue vittrici insegne avesse,
e quale in carro suol di palme ornato
trionfator alter lieto sedesse;
pareale ancor che nel suo manco lato
tutte *l'auree quadrella* indi spendesse,
e l'annodasse al collo un forte laccio,
grave, insolito sì, ma caro impaccio.

L'episodio dell'innamoramento di Floriana, rapita dalla virtù e dalla bellezza di Rinaldo intento a fare strage degli avversari, è narrato anche nella tradizione canterina, dove la figlia dell'Amostante di Persia rafforza la sua passione, proprio guardando il cavaliere sfidare i nemici del padre; l'autore, sicuramente al corrente di questo precedente, filtra l'episodio attraverso il consueto *Amadigi* di Bernardo Tasso, dove in I 53, 2-4, a proposito dell'innamoramento di Oriana per Amadigi, si legge «[…]*quasi presaga* / del colpo con che Amore, a ciò fa presto / le fe' nel core un'incurabil piaga»; spia dell'operazione compiuta sembra essere la ripresa di quel «quasi presaga» in *Rinaldo*, IX 11, 6 che annuncia le prime avvisaglie, più istintuali che razionali, dell'insorgere della passione amorosa, su cui si insiste tramite la similitudine del malato scosso dai primi brividi febbrili paragonato alla donna scossa dai primi brividi amorosi, in IX 12, 1-4 : Floriana sperimenta così tutta la sintomatologia del freddo amoroso codificato dalla tradizione lirica, adottato poi in ambito cavalleresco; l'esperienza amorosa è per lei qualcosa di ancora «nuovo e ignoto» rispetto al suo modello principale, Didone, la quale, nel riconoscere le prime avvisaglie d'amore, dirà alla sorella Anna, in *Eneide* IV, 23 «[…]. Adgnosco veteris vestigia flammae», con riferimento alla precedente esperienza coniugale, conclusasi con la morte di Sicheo, causa di delusione e diffidenza verso l'amore.

Nell'adattare il modello al proprio carattere, il Tasso non trascura evidentemente sul piano stilistico-lessicale quella differenza psicologico-esistenziale intercorrente tra la Didone virgiliana e la propria eroina, secondo i principi esposti nella *Lettera prefatoria*, in cui, adattando l'aristotelica distinzione tra le categorie di «ethos» e «dianoia»[306], a quelle di «costume» e «discorso», ossia il «carattere», costituito dall'insieme di elementi fondativi della morale del personaggio; e il «pensiero» dei personaggi stessi, che si esprime attraverso le parole, quindi i discorsi; questa differenza, secondo il Tasso, era già presente a Virgilio, dal momento che nell'Eneide, nel dipingere la stessa materia, il pianto di Didone e di Lavinia, usa due differenti «concetti», uno asciutto e sobrio, l'altro maggiormente vago e fiorito, in accordo con il differente costume dei personaggi; nel quinto dei *Discorsi del poema eroico*, il Tasso infatti scrive:

«Or consideriamo come Vergilio descriva il pianto di Didone:

Sic efflata, sinum lacrymas implevit
obortis;

[306] Le due categorie sono individuate da Aristotele come tratti costituiti condivisi della tragedia e dell'epica.

Bastava tanto per una vedeva. Molto maggior ornamento ne' concetti e nelle parole cerca nel duodecimo, ponendoci innanzi agli occhi il pianto di Lavinia:

Accepit vocem lacrymis Lavinia
matris
flagrantes perfusa genas, cui
plurimus ignem
subiecit rubor et calefata per ora
cucurrit.
indum sanguineo veluti violaverit
ostro
si quis ebur vel mixta rubent ubi lilia
multa
alba rosa; tales virgo dabat ore
colores[307]

La novità dell'esperienza di Floriana è ribadita dalla parentetica di IX 13, 1 dove l'autore, seppur brevemente, insiste sulla nascita dell'amore di cui la sua eroina non è ben cosciente; il suo incedere viene presentato per sensazioni differenti, gioia e timore, crescenti e decrescenti, a seconda dell'andamento dello scontro; naturalmente dilaga il lessico lirico amoroso, ad esempio l'espressione in IX 13, 4 «il sangue se l'aggiaccia entro le vene» richiama la tradizione lirica, risalente con probabilità al Petrarca, *RVF* 71,35 «che 'l sangue vago per le vene agghiaccia» e ricorrente in Poliziano, autore ben presente al Tasso, nelle *Stanze*, I 56, 4 «e gli s'aghiaccia il sangue entro le vene»; l'espressione entra poi nel lessico amoroso della tradizione dei cosiddetti 'poemi regolari', ad esempio nell'*Ercole* del Giraldi VII 42, 3 «il sangue mi si aggiaccia entro le vene»; mentre lo sguardo sempre più fisso di Floriana richiama le «immote ciglia» di Clarice, suggellando la prossimità situazionale e psicologica dei due personaggi, chiamate alla stessa esperienza, ma con esiti differenti.

Il desiderio di vedere il volto di Rinaldo nutrito dalla bella regina viene soddisfatto con una casualità fortuita: un colpo ricevuto, strappa l'elmo dal volto di Rinaldo, svelandone il viso; l'episodio sembra preannunciare l'apparizione di Clorinda in mezzo al campo di battaglia nella *Gerusalemme liberata* III 21, 3-8, la cui femminilità e bellezza vengono disvelate da un colpo vibrato da Tancredi, che strappa i lacci dell'elmo facendolo cadere; la prima descrizione del «vago aspetto» di Rinaldo, svolta in IX 14, 5-8 e in IX 15, ci viene fornita dal Tasso secondo la prospettiva di Floriana, in soggettiva, come ben suggerisce il poliptoto *parve / pareale*, insieme agli altri verbi percettivi come *vide*, *sembrava*, e si concentra sugli effetti provocati dalla vista del cavaliere nella fanciulla, a cui il viso risulta talmente bello da sembrare «che se l'aprisse il paradiso»; l'espressione, che qui il Tasso riprende, viene rovesciata di prospettiva, dal momento che è la donna a contemplare le bellezze maschili[308], sia dal Poliziano delle *Stanze*, I 50 , 4 «che ben *parve s'aprissi un paradiso*», sia dal Dolce con il *Sacripante*, VII, 55 , 6 «gli *par che* segli *scopra il paradiso*»; in IX 15 1-4 l'immagine di Amore, che in qualità di generale vittorioso pone le sue «vittrici insegne» sul volto dell'innamorato, simbolo delle sue bellezze che suscitano l'amore, è riconducibile alla tradizione lirica volgare a partire dal Petrarca, che nei *RVF* ne fa

[307] Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp. 225-226
[308] Negli esempi citati, è sempre l'innamorato a contemplare le bellezze femminili.

ampiamente ricorso, ad esempio in 54, 1 «Perch'al viso d'Amor portava insegna»; mentre l'immagine di Amore trionfatore assiso sul carro ornato di palme vittoriose di IX 15 3-4 rimanda invece ad *Amadigi* XXIII 78, 5-8 «Ove con salde reti adamantine / […] / *siede Amor*, sì di quell'albergo altiero / *come d'una vittoria il cavaliero*» .

Anche le «auree quadrella» di XI 15, 6 attingono al lessico petrarchesco, dove il latinismo «quadrella», nei *RVF,* designa sempre i dardi scagliati da Amore, sia in 206, 10 «S'i 'l dissi, Amor l'*aurate* sue *quadrella*», sia in 29, 30-32 «per quelle, […] / *quadrella* […]»; l'espressione ha conosciuto una fortuita ripresa nel lessico amoroso cavalleresco e la si trova ad esempio ne *Gli amori di Marfisa* del Cataneo, V 6, 3 «[…] l'amorose *auree quadrella*» e nel solito *Amadigi* paterno, LXXV 29, 6 «fuggo d'ogn'altro amor l'*auree quadrella*».

Tornando invece all'immagine di Amore in veste di generale vittorioso, che posa le insegne trionfali sul volto dell'amato, si può osservare come essa ritorni, rivolta alla donna amata, all'interno della produzione lirica eterea, quella più vicina al Rinaldo; in particolare, nel sonetto 28 delle *Rime eteree*, Tasso declina la vittoria d'Amore sulla vittoria della donna, nel momento in cui Amore stesso comanda il silenzio della poesia epica e la celebrazione dei trionfi amorosi di Lucrezia Bendidio:

28 [309]

Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso
nel seren di due luci ardenti et alme,
mille *vittrici insegne* e *mille palme*
trionfali spiegando entro 'l bel viso;
quando rivolto a me, che 'ntento e fiso
mirava le sue ricche altere salme,
disse: - Canterai tu come tant'alme
habbia, e te stesso ancor vinto e
conquiso.
Né tua cetra sonar l'arme di Marte
più s'oda homai, ma l'alte e chiare glorie
e i divin pregi di nostri, e di costei-.
Così convien c'hor ne l'altrui vittorie
canti mia servitute e i lacci miei,
e tessa de' miei danni historia in carte.

Anche la produzione lirica successiva delle *Rime* vede l'impiego di quest'immagine, come nel caso del sonetto 880, dedicato a Costanza Sforza e incluso nella sezione *Rime encomiastiche*, dove l'incostante Amore, dopo inquieto errare, decide di porre le proprie palme e insegne trionfali nel petto della bella duchessa; gli «aurei strali» del v.2 richiamano le «auree quadrelle», infallibili frecce di Amore della tradizione lirica:

[309] Si fornisce qui la prima stesura del testo, dove ricorre l'identica espressione «vittrici insegne» presente in *Rinaldo*, IX 15, 2

880

Mentre scherzava saettando intorno
con *aurei stral* l'incostante Amore,
e da l'uno passava a l'altro core,
mutando albergo pur di giorno in giorno,
vide Costanza, e nel bel sen adorno
il suo volo fermò tra 'l dolce odore:
«E qui» disse «fornisco il lugo errore
e qui sempre desio di far soggiorno;
e qui pongo la sede e qui dispiego
tutte *le insegne mie, tutte le palme*,
tutti i tesori qui scopro e rivelo.
[…]

Alla descrizione di Rinaldo vista in soggettiva, secondo la prospettiva di Floriana, che secondo Sherberg parrebbe sviluppare i pochi elementi della descrizione fisica di Enea fornita da Virgilio[310], Tasso giustappone il ritratto della fisicità del cavaliere, condotto secondo il classico topos della perfezione morale, accostata alla prestanza del sembiante:

16

Bionda chioma, occhi neri e nere ciglia,
lucidi e vivi quelli e queste arcate,
fronte ben larga, adorna a meraviglia
d'alterezza viril, di maiestate,
guancia leggiadra, in un bianca e vermiglia,
piume nascenti allor, crespi ed aurate,
naso aquilin, de' regi segno altero,
traggon tutti in stupor del cavaliero.

Come nota Porciatti, «la descrizione fisica di Rinaldo- la prima, dall'inizio del poema- è di grande impatto visivo, e trasuda sensualità, perché vista attraverso lo sguardo infatuato di Floriana»[311], verso la quale l'autore torna subito a rivolgere la sua attenzione, indugiando sul languore come conseguenza del mal d'amore:

18

Qual meraviglia è poi se la regina,
in cui brame gentil sol trovan loco

[310] Più precisamente in Eneide, I, 588-593: «Restit Aeneas claraque in luce refulsit / os umerosque deo similis; nam ipsa decoram / caesariem nato genetrix lumenque iuventae / purpureum et laetos oculis adflarat honores: / quale manus addunt ebori decus aut ubi flavo / argentum Pariusve lapis circumdatur auro»
[311] Cfr. D. Porciatti, *La «favola» del «Rinaldo»*, cit., pag. 84

già fatta omai d'Amor preda e rapina,
esca diviene di sì nobil foco?
Sent'ella farsi il cor nova *fucina*,
e crescervi la fiamma a poco a poco;
pur, come sia del suo mal proprio vaga,
d'arder più sempre e di languir s'appaga.

Ampliando lo sguardo sulla produzione lirica, il nutrirsi del languore e del tormento amoroso è tematica particolarmente sentita dal Tasso, oltre che motivo dominante nelle psicologie travagliate dei protagonisti della *Gerusalemme liberata*; per esempio, nelle *Rime* 23, 7-8 il poeta scrive: «e 'l languir sì mi piace / ch'infinito diletto ho nel martire»; oppure in 24, 7-8 si legge «ed amo ed ardo e godo / più del mio foco se maggior il sento», e ancora in 103, 4-6 «[…], io men languir non voglio; /e mi piace 'l dolor quando io mi doglio, / e dolcezza sent'io d'affanni amari».

Floriana, la cui sintomatologia amorosa si avvale delle ben note immagine dell'esca[312], della fucina e del fuoco che lentamente avvampa, invita Rinaldo e Florindo a restare al suo palazzo dove allestisce per loro un ricco banchetto; durante la serata, il cantore Museo, in ekphrasis, intonerà canti incentrati sulla cosmogonia narrata nel Libro I delle *Metamorfosi* di Ovidio, da cui si riprende la scansione dei miti eziologici: Deucalione e Pirra, Apollo e Dafne, e infine quello di Io e Giove, a cui si incastonano quelli di Mercurio Argo e Pan; e, come già visto, proprio qui si inserisce l'omaggio a Domenico Venier, traduttore proprio di questo volume ovidiano.

Infine, a seguito della richiesta della regina, Rinaldo racconta, in digressione, uno degli episodi più noti della tradizione dei cantari rinaldiani, la calunnia di Ginamo di Baiona[313]; Tasso per la costruzione di questo episodio dialoga strettamente con Virgilio: l'invito a palazzo (IX 19, 3-8) richiama quello di Didone rivolto ad Enea e ad i suoi compagni in *Eneide*, I 631 e ss., così come la descrizione delle ricchezze del palazzo e dell'allestimento del banchetto (IX 20, 1-2; 21) rielaborano *Eneide*, I 637 e ss., mentre il personaggio di Museo (IX 26-30) è modellato sul cantore virgiliano Iopas[314], che si esibisce al banchetto offerto dalla regina cartaginese in *Eneide*, I 740-741.

Il racconto delle valorose imprese di Rinaldo conquista definitivamente la regina, che infine:

55
[….]
e da lui pur si svelle alfine, e 'n quella
sentio svellersi il cor in mezzo al petto.
Misera! mentre dal suo ben si parte,
lascia a dietro di sé la miglior parte.

[312]Per l'immagine dell'esca, si veda V 32, 4; per l'immagine del fuoco amoroso alcuni esempi trovati nel *Rinaldo* si hanno in I 61,6; I 90, 1-4; V 31, 5-7
[313] Tasso segue per questo episodio la versione attestata nell'*Innamoramento di Rinaldo,* pubblicata a Venezia nel 1494, e le stampe da essa derivate.
[314] Virgilio aveva modellato, a sua volta, il suo cantore sul personaggio di Demodoco nell'*Odissea* di Omero

In IX 15, 5-8 la difficoltà ad allontanarsi dall'oggetto della propria passione viene resa tramite il poliptoto *svelle* / svellersi, elativa della tradizionale separazione del cuore dal petto, nel momento in cui ci si allontana dalla persona amata[315] , nonché dall'impiego della rima equivoca *parte: parte*, con ripresa di uno dei luoghi più celebri della lirica amorosa del Petrarca, *RVF* 37,52 «*lassai* di me *la miglior parte a dietro*», senz'altro tra i più ripresi in ambito cavalleresco, di cui si trova traccia, per esempio, nell'*Amadigi* di B. Tasso, LXVIII 69, 7-8 «d'ambe, preso congiedo si di*parte* / senza portar *di sé la parte migliore».*

Tasso concede ulteriore spazio alla sua protagonista, e al dialogo serrato con il capolavoro virgiliano, inserendo nella tessitura dell'episodio il topos, di derivazione classica, della notte insonne dell'eroina innamorata, dove la nascente passione diviene esperienza talmente totalizzante da esigere l'isolamento da coloro che possono godere del riposo, negato a chi è vittima dei travagli amorosi:

56
Del suo lungo viaggio il terzo almeno
trascorso già *l'umida notte* avea,
e 'n maggior copia da l'oscuro seno
sonni quieti e profondi a noi *piovea;*
la regina però, cui *rio veleno*
tacito per le vene ognor serpea,
non dava gli occhi stanchi in preda al sonno,
ché le cure d'amor dormir non ponno.
57
Ma *rivolgea ne l'agitata mente*
del novo amator suo *l'alta beltate*
e '*l valor così raro ed eccellente*
in così verde e giovanile etate,
le grazie sì diverse unitamente
per meraviglia giunte ed adunate.
Fra tai pensieri ancor le sovenia
quel che già predisse una sua zia.

Tasso torna qui a servirsi del modello virgiliano, abbandonando il primo libro dell'*Eneide* per saltare con disinvoltura al quarto, dove una Didone insonne si strugge d'amore in solitudine; il dialogo con l'ipotesto, si avvale di precise corrispondenze lessicali, tra cui l'«umida nox», ricorrente in tutto il poema virgiliano[316] e secondo Navone probabilmente giunto nel poema grazie alla mediazione svolta da *Gli amori di Marfisa* di Cattaneo, III 46, 3-4 «*Piovendo* omai la *notte umida* e nera / i dolci *sonni* […]»; si consideri ora l'evidente ripresa dei versi incipitari di *Eneide* IV 1-5:

[315] Anche in II 1, 1-2
[316] Ad esempio in *Eneide* V, 835-36 «Iamque fere mediam caeli *Nox umidam* metam / contigerat […]», e II, 8-9 «[…] et iam *nox umida* caelo /praecipitat suadentque cadentia sidera somnos»

At regina gravi iamdudum saucia cura
volnus alit venis et caeco carpitur igni.
Multa viri virtus animo multusque recursat
gentis honos, haerent infixi pectore voltus
verbaque *nec placidam membris dat cura quietem.*

Piuttosto evidente la rielaborazione di questi versi per la costruzione delle due ottave in analisi, sia a livello tematico, sia a livello di specifici calchi lessicali, come dimostra il caso dell'espressione «volnus alit venis» resa dal Tasso dal sintagma «cui rio veleno tacito per le vene ognor serpea», così come il sintagma «nec placidam membris dat cura quietem», viene accolto nel distico finale di IX 56, in cui però, come la rima *sonno: ponno* suggerisce, viene contaminato con l'*Amadig*i di Bernardo Tasso, XXXIX 41, 7-8 dove troviamo espresso lo stesso concetto e la stessa coppia di rimanti «Ma disegual fu la quiete e 'l *sonno*, / ché i martir di costui *dormir non ponno*»; la rima tornerà identica nella *Gerusalemme liberata*, X 78, 7-8 «vansene gli altri e dan le membra al *sonno*, / ma i suoi pensieri in lui dormir non *ponno*», dove però l'insonnia che agita Pietro l'Eremita non è riconducibile alla tipologia amorosa, in quanto dovuta al precedente rapimento estatico, con il quale aveva profetizzato la futura gloria di Rinaldo e della sua discendenza.

Anche IX 57, 1-6 rielaborano il luogo virgiliano IV 3-5, in particolare la tessera lessicale «animo recursat» che viene ricalcata in «rivolgea nell'agitata mente», in cui l'aggettivo sembra scavare in direzione introspettiva; mentre accumuna Floriana e Didone, il ricordo del volto e del valore delle imprese dell'amato; in chiusa, nel distico finale, il Tasso introduce il personaggio della zia Medea, il cui nome intrinsecamente richiama la magia e la cui profezia di una fruttuosa unione con un cavaliere cristiano, dalla quale sarebbero nati due valorosi figli da parto gemellare, sarà motivo di allentamento del freno del pudore, che solo trattiene Floriana dal soddisfare il suo desiderio erotico.

Dopo la notte insonne, Floriana inizia a vestirsi e ad ornarsi da sé, congedando la servitù, per ritrovare al più presto l'innamorato, da lei condotto nella città di Acatana; non riuscendo più a nascondere i segnali della sua passione, decide di confidarsi con la nutrice Elidonia, chiamata qui dal Tasso a svolgere il ruolo della sorella Anna per Didone, proseguendo il parallelo virgiliano; nel cuore della confessione della regina, viene accolto proprio un calco virgiliano di *Eneide*, IV 24-27, posto in chiusa della confessione di Didone, di cui si riprende l'adynaton, con il motivo dello spalancarsi della terra, prima di violare il pudore:

68
Sol l'orecchie appagate e gli occhi miei
son dal dolce parlar, dal vago aspetto;
madre, te 'l dirò pur, madre, vorrei
spegner la sete de l'acceso affetto.
Ma che dico io? *La terra s'apra*, e 'n lei
nel suo fondo maggior mi dia ricetto
anzi, santa onestà, ch'a te faccia onta;
e se poi morir deggio, eccomi pronta

Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat
vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
pallentis umbras Erebi noctemque profundam,
ante, *Pudor, quam te violo* aut tua iura resolvo.

3.3.1 Il giardino di Floriana: vanità ed eros femminile

«L'un nel volto de l'altro i caldi affetti
E l'interno volere lesse e comprese»
Rinaldo IX 80, 1-2

Ricevuta l'approvazione della fidata nutrice, che la esorta a non privarsi di questo amore i cui benefici saranno di tutti, secondo la ben nota profezia, Floriana inizia a mostrare apertamente il suo sentimento a Rinaldo, non avvertendo più alcuna vergogna ma soltanto la passione, proprio come Didone, dopo aver ottenuto l'appoggio di Anna; la prima strategia di conquista, un tentativo di conversione alla fede islamica, promettendo la propria mano e il trono, non sortiscono gli effetti sperati sul cristiano Rinaldo; si passa quindi all'amplificazione della bellezza naturale tramite artificio e al disvelamento della propria passione:

75
Cerca d'accrescer con lo studio e l'arte
La natural beltà ch'in lei risplende:
l'auree chiome in vago ordine comparte
ed ad ornarsi il rimanente attende;
poi lieta *si contempla* a parte a parte
ne l'acciar che l'imago al vivo rende.
Così l'augellin dopo la pioggia al sole
polirsi i vanni e vagheggiarsi suole.
76
Ella mostra or co' sguardi, or co' sospiri
al cavalier le piaghe sue profonde,
e quai ferventi Amor caldi desiri
da i belli occhi di lui nel cor le infonde;
onde Rinaldo in amorosi giri
le luci volge e 'n parte a lei risponde,
ché, se ben altro ardor le accende il petto,
d'amar donna sì bella è pur costretto.

Il tema della bella donna colta nell'atto supremo di vanità, mentre vagheggia le sue bellezze allo specchio, è un topos variamente attestato nella produzione lirica amorosa, a partire da Petrarca in *RVF*, 45-46 con il celebre dittico «dello specchio», ripreso e risemantizzato in seguito dal Tasso, nella produzione lirica eterea, che più avvicina la stagione del *Rinaldo*, nella propria lettura del dittico «dello specchio», costituito dai sonetti 8 «*Ai servigi d'Amor ministro eletto*» e 9 «*Chiaro cristallo alla mia donna offersi*», dove il topos petrarchesco viene calato in un contesto cortigiano; il gioco degli specchiamenti diverrà cruciale nel giardino di Armida, nella *Liberata*, XVI 20, in cui Rinaldo, prigioniero d'amore dell'incantatrice, regge galantemente l'«estraneo arnese» per l'innamorata, trasformando gli occhi di Armida in specchio per lui e per l'universo.

Tornando al *Rinaldo*, in IX 77-81 Tasso introduce il topos letterario di secolare tradizione del giardino, teatro degli amori tra Rinaldo e Floriana; da sempre luogo di grande fascino per l'umanità, a partire dal biblico giardino dell'Eden, archetipo di quel paradiso perduto, guastatosi grazie all'ingenuità della progenitrice Eva, la quale, soggiogata dal pericolo e dalla tentazione incarnata dal serpente, annidato tra tanta perfezione, condanna così l'umanità intera alla caducità della morte e alla sofferenza perpetua.

L'ingannevole giardino, ricco di latenti tentazioni incarnate principalmente dalla donna, regina indiscussa del fallace locus amaenus, viene consacrato dalla letteratura come luogo e momento di perdizione e smarrimento dell'eroe, che dimentico di sé e dei propri oneri, cede irrimediabilmente alla seducente presenza femminile, seppur nel corso dei secoli il topos subisca alcune mutazioni; questa funzione distraente, esercitata dalla presenza muliebre, conosce il suo archetipo fondamentale nella Didone virgiliana, canonico di tutta la tradizione epica: risoluta nel ritardare la partenza di Enea da Cartagine, con l'obiettivo di realizzare il suo proposito seduttivo, il quale trova compimento, complice un forte temporale scoppiato all'improvviso, proprio in una grotta, luogo prototipico rispetto ai lussureggianti giardini della tradizione successiva.

Nei secoli seguenti, più precisamente nella letteratura medievale francese, il *Roman de la rose* rende il giardino luogo canonico deputato alla consumazione di amori extraconiugali, sconfinando in seguito, nelle produzioni limitrofe come quella italiana, dove, in opere come l*'Illustre e famosa historia di Lancillotto del lago* si vede il giardino ospitare il primo bacio tra la regina Ginevra e Lancillotto[317], reso possibile dalla complicità di Gallehault, la cui eco giunge fino a Dante, Inferno, V, così come rimandi al tema si trovano anche ne *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*; il topos giunge fino al Boiardo, che però nel suo I*nnamoramento de Orlando*, spezza il connubio tra piacere e pericolo, collocando, nei giardini del suo poema, presenze femminili minacciose, a partire dal giardino di Dragontina, che fa scordare ad Orlando sia l'amore ma anche il dovere (I VI, 46), passando per quello di Falerina, costruito come luogo di prove da superare (I, XVII, 38-48; II, IV, 20-II, V, 24), mentre quello di Morgana esige lo scontro tra al virtù del cavaliere e la fortuna di cui la maga stessa si fa emblema (II, VII, 14 II, VIII, 29); più curioso il giardino di Febosilla, affrontato da Brandimarte, in cui le prove da superare, tra cui l'uccisione di un gigante, di un dragone ed il bacio ad un serpente, non sono certamente topoi collaudati nella tradizione cavalleresca (II, XXV, 25 II, XXXVI, 19); il precedente più diretto, per la funzione esercitata da Floriana e dal suo giardino di piaceri, risulta essere il giardino di Alcina nell'*Orlando furioso*, dove il personaggio centrale per importanza e responsabilità in chiave encomiastica, Ruggiero, si lascia sedurre dalla maga tentatrice, obliando per un attimo i suoi doveri e il suo gravoso destino; ma se Floriana e Alcina condividono la medesima progenitrice, Didone, e la medesima funzione deterrente verso il compimento del disegno destinato all'eroe, le similitudini si esauriscono qui: mentre il giardino ariostesco è pervaso da un magismo costitutivo, più vicino all'Eden creato da Armida nella

[317] Anche Boccaccio nel suo *Decameron*, V giornata, novelle 6 e 7, quelle di Andreuola e Gabriotto e di Simona e Pasquino, utilizza il giardino come teatro di amori di ispirazione cortese, dove l'incanto si spezza a causa della comparsa della morte, preannunciata da visioni oniriche.

Gerusalemme liberata, il giardino di Floriana si configura come luogo esotico di trasgressione erotica per Rinaldo, il quale tornerà al proprio amore e al proprio dovere, a seguito di una visione onirica in cui Clarice lo esorterà a riprendere la retta via; mentre nel *Furioso* e nella *Liberata*, per superare incanti e seduzioni, saranno necessari alcuni ministri eletti, Bradamante e Melissa per Ruggiero, Carlo e Ubaldo per Rinaldo, il cui intervento riesce a salvare dall'oblio amoroso i rispettivi eroi.

E proprio nel giardino, Rinaldo sorprende Floriana confessare il suo desiderio amoroso e si arrende all'irresistibile bellezza e sensualità della tentatrice, inciampando così nel cammino verso la gloria delle armi a cui corrisponde il vero amore; l'amore consumato da Rinaldo e Floriana non scaturisce dal magismo ed è assolutamente reale, non si configura come prova da superare, per provare la propria virtù; come nota Comelli

«è in un incontro solitario, privo degli inganni delle forme, che sboccia l'amore fra i due. Rinaldo e Floriana, infatti, riescono a leggere a vicenda il vero nei propri cuori e cedono all'amore[318]»

78
Mentre una volta al crin vaga corona
tesse ella quivi d'odorate rose,
e presso un rio che mormorando suona,
se 'n giace in grembo a l'erbe rugiadose,
e seco intanto e col suo ben ragiona,
dicendo in dolci note affettuose:
«Ahi, quando serà mai, Rinaldo, ch'io
appaghi ne' tuoi baci il desir mio?»
79
sorgiunge il paladino, ed ode a punto
i cari detti de la bella amante.
Ahi, come allora in un medesmo punto
cangiar si vede questo e quel sembiante!
Ben ciascun sembra dal disio compunto,
e mira l'altro tacito e tremante:
lampeggia come 'l sol nel chiaro umore,
ne gli umidi *occhi un tremulo splendore*.
80
L'un nel volto de l'altro i caldi affetti
E l'interno voler lesse e comprese:
rise Venere in cielo, e i suoi diletti
versò piovendo in lor larga e cortese;

[318]Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, cit., pag. 435

e forse del piacer de' giovinetti
subita e dolce invidia il cor le prese,
tal che quel giorno il suo divino stato
in quel di Floriana avria cangiato.

L'immagine di Floriana, in IX 78, immersa nel classico locus amaenus, intenta ad intrecciare ghirlande di rose, appartiene alla tradizione lirica, dove simili ritratti si hanno in Boccaccio, *Teseida*, III 10, 5-6 «con molti fior, su l'erbetta assetata, / faceva sua ghirlanda lieta e presta», così come in Poliziano, *Stanze*, I 47, 1-3 «Ell'era assisa sovra la verdura, / allegra, e ghirlandetta avea contesta, / di quanti fior creassi mai natura»; mentre il distico conclusivo di IX 79 rielabora Ovidio, *Ars amatoria*, II 721-22 «Adspicies *oculos tremulo splendore* micantes, / *ut sol* a liquida saepe refulget *aqua*»; mentre la tessera lessicale «lampeggia» vede, secondo Navone, il Tasso preferire la variante meno attestata nella tradizione lirica rispetto a «riso», riferito al risplendere dello sguardo della donna; un esempio attestato dell'uso del verbo «lampeggiare», si ha in Trissino, *Rime*, 24, 11, «col *lampeggiar* de gli occhi haran valore».

Una reminiscenza del distico finale di IX 79 tornerà nella *Gerusalemme liberata*, XVI 18, 5-6 «qual raggio in onda, le scintilla un riso / ne gli umidi occhi tremulo e lascivo», dove troviamo quel bagliore che brilla, nello sguardo di Armida, proprio un istante prima dell'abbandono erotico per Rinaldo, soltanto accennato nel poema giovanile; eppure, come nota il Forti[319], la storia di Floriana segna l'apice dell'erotismo nel poema, certo favorita dai precedenti letterari che l'hanno creata; proprio in questa circostanza, il Tasso sembra liberarsi di qualsiasi combinazione manieristica per giungere ad una lingua tipicamente tassesca, nell'accennare a quella voluttà portata a perfezione nella produzione più matura.

Tratto stilisticamente rilevante di IX 80 è la presenza dell'eco dantesca, *Inferno* V 130-137, a suggello dell'istante del tacito riconoscimento del desiderio reciproco, manifesto nel pallore, negli sguardi, preludio dello scambio del bacio:

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disïato riso
esser basciato da cotanto amante
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi basciò tutto tremante.

Mentre l'incontro amoroso propiziato da Venere stessa, intenta nell'elargire copiosamente i suoi favori, ha precedenti nell'*Amadigi*, XXV 37, 1-4:

Fu imeneo a queste nozze Amore,
e pronuba la bella Citerea,

[319] Si veda Cfr. F. Forti, *L'opera prima del Tasso*, cit., pp. 126 e ss.

ch'ogni piacer soave, ogni dolzore,

con larga man sovra di lor spargea.

3.3.2 Floriana e Didone: il topos dell'abbandono tra intertestualità e riscrittura

«Ma 'l ferro, più di lei benigno e pio,

lasciò di sé la man cadendo vota»

Rinaldo X 27 1-2

Dopo aver ceduto alla passione per Floriana, ed aver trascorso con lei diversi giorni «tal che l'antica fiamma era sopita / e sol gli ardea il cor con l'altra novella», Rinaldo viene richiamato alla retta via, a quel percorso segnato dal connubio gloria militare-amore coniugale, dalla stessa Clarice, che gli appare in sogno all'alba[320], «dogliosa a gli atti e involta in bianca gonna»; il suo sembiante viene scambiato da Rinaldo per l'Aurora, che la riconosce come «vera e non finta da mentite larve», condizione necessaria perché il rimprovero riesca nel recupero dell'amato dalla mollezza dei piaceri amorosi; Tasso diverge così dalla tradizione virgiliana e dalla tradizione ariostesca, dal momento che l'eroe virgiliano, rinunciando all'amore, ritorna al disegno provvidenziale predisposto per lui dagli dei e cioè la fondazione di Roma, mentre l'eroe ariostesco, Ruggiero, abbandona Alcina a causa del riconoscimento della verità dietro all'incanto magico: arguendo, grazie all'anello magico, la deformità e l'orribile aspetto di Alcina, la aborrisce e si allontana; Clarice, nella sua verità riconosciuta da Rinaldo, richiama concretamente l'amato all'amore e all'ethos cavalleresco:

84

[…]

«*Ahi*, che sincero amor, che *pura fede*

di cavalier, se tal nomar si puote

chi le parole sue commette al vento,

fraude usando a chi l'ama e tradimento!

85

Dunque, Rinaldo, t'è di mente uscita

Chi te sempre ritien fisso nel core?

Dunque hai d'altra beltà l'alma invaghita,

e sprezzi il primo via più degno amore?

Deh! torna, torna a me, dolce vita mia,

ch'io tua mercè, languisco a tutte l'ore.

Queste lacrime, oimè! questi sospiri

segno ti sian de gli aspri miei martiri.

[320] Nell'antichità, i sogni concepiti in prossimità dell'alba erano ritenuti veridici.

86

Ma se 'l mio duol non curi e non t'aggrada
l'amor, crudele, il proprio onor ti muova.
Ahi! si dirà: "Rinaldo in Media or bada,
e lascivi pensieri ne l'ozio cova,
e per una pagana, e lancia e spada
posto in non cale, ei preso ha legge nova"»
Così detto, a sua vista ella si tolse
E meschiata ne l'aria si disciolse.

Il rimprovero di Clarice, tornata protagonista anche se sotto onirici sembianti, dialoga essenzialmente con due precedenti, il ben noto rimprovero di Mercurio ad Enea in *Eneide* IV, 272-278 e il rimprovero di Melissa nei confronti di Ruggero nel *Furioso* di Ariosto, VII 56-64; Clarice, a differenza dei suoi precedenti letterari, richiama in prima istanza l'innamorato ai suoi doveri amorosi, alle promesse formulate nei suoi confronti, e sembra lasciar trasparire, nelle sue parole, una certa amarezza per il tradimento subito, sottolineato sia dal tono elegiaco pervasivo nel passo, sia dal tono sprezzante con cui la donna, in IX 84, 5-6, apostrofa «la pura fede / di cavaliere», in cui l'inarcatura del verso enfatizza il suo disappunto; figure retoriche iterative, quali anafore e interazioni, scandiscono il richiamo[321] (ahi, dunque, deh), così come il lessico degli «aspri martiri» dell'amore, liricamente connotato, con funzione elativa del patetismo, introduce l'invito ad abbandonare la nuova amante per tornare al vero amore; la seconda motivazione addotta da Clarice, facente leva sull'onore cavalleresco e sui doveri militari, dai quali deriva la gloria, è presente anche nelle parole di Mercurio e di Melissa, anche se Rinaldo, a differenza di Enea e di Ruggiero, non è un eroe chiamato a svolgere una funzione provvidenziale o dinastica; Mercurio spinge sulla motivazione del disegno divino, non tralasciando il richiamo alla gloria e alla fama per sé e per la discendenza, mentre Melissa insiste sullo status di eroe dinastico del suo protetto, deprecandone il molle ozio e d'essersi fatto «d'Alcina mancipio»; Clarice, come Melissa, rimprovera Rinaldo di essersi reso amante di una musulmana, e di aver per lei trascurato i doveri verso la cristianità, smarrendo completamente l'onore del perfetto cavaliere; da rilevare la tessera lessicale «posto in non cale», in dialogo con il Dante delle *Rime*, 13, 15 «or sono in ira a tutti e *in non cale*», e con Petrarca in *RVF*, 360, 33-34 «per una donna *ò messo* / egualmente *in non cale* ogni pensiero»; Tasso tornerà sull'espressione, riferendola a Goffredo, anche nella *Liberata*, I 8, 8 «gloria, imperio, tesor *mette in non cale*»; la dissoluzione di Clarice nell'aria rielabora quella di Mercurio in *Eneide* IV, 278«et procul in tenuem ex oculis evanuit auram».

L'accusa di giacere in ozio, dimentico dei propri doveri verso le armi cristiane, soggiogato da una fanciulla, sarà tematica rifrequentata dal Tasso nella *Liberata* XVI, 32, 2-8, dove Ubaldo incalza Rinaldo, adducendo simili motivazioni, nel tentativo di scuoterlo dal giogo di Armida:

«Va l'Asia tutta e va l'Europa in guerra:
chiunque e pregio brama e Cristo adora
travaglia in arme or ne la siria terra.

[321] In IX 84-86

Te solo, o figlio di Bertoldo, fuora
del mondo, in ozio, un breve angolo serra;
te sol de l'universo il moto nulla
move, egregio campion d'una fanciulla»

Le parole di Clarice provocano rabbia e sconforto in Rinaldo, che dopo aver ammirato la statua della donna sottratta a Francardo, sente l'antica fiamma riavvampare e, privo del coraggio necessario ad affrontare Floriana, verso la quale il sentimento è lontano dall'essere spento, si sottrae al confronto con la regina e la abbandona; Tasso diverge così dall'ipotesto virgiliano, in cui Enea affronta una furente Didone prima di lasciarla; ma il drammatico confronto del modello infonde di sé l'abbandono di Armida perpetrato da Rinaldo, il quale, nella *Liberata* (XVI, 46 e ss.), su consiglio di Ubaldo, affronta la prova del canto della sirena dalla quale esce trionfatore.

Se il canto IX si chiude, dunque, con la partenza furtiva di Rinaldo dalla Media, il canto X si pone in aperta continuità, continuando a seguire da vicino questa vicenda, anche se il Ma avversativo segna un deciso cambio di prospettiva, in cui Tasso riprende la propria riscrittura dell'episodio degli amori fra Enea e Didone, presentando in una sorta di psicomachia, la disperazione di Floriana, ormai consapevole della prossima partenza dell'«amante fuggitivo»:

1
Ma 'l fero Amor, ch'alfin discopre e vede
gli occulti fatti, ancor che d'occhi privo
a la regina chiari indizii diede
del partir de l'amante fuggitivo,
lasciando lei d'acerbi affanni erede,
[…]

Questi versi rielaborano *Eneide* IV, 296-298 dove Didone presente la partenza ormai prossima di Enea:

At regina dolos (quis fallere possit amantem?)
Praesentit motusque exepit prima futuros,
omnia tuta timens. […]

Le ottave successive presentano una psicomachia della soggettività di Floriana, nel cui cuore, già presago di una prossima morte, si agitano il dolore, sostenuto dai sensi, e la speranza, sorretta dalla ragione, sotto gli occhi vigili di Amore che non interviene a decretare il trionfo di una delle due forze, lasciando la regina avvolta dal dubbio e dai pensieri, tanto «che non vede, non parla e non ascolta»; ormai disperata, s'aggira per la città, conservando però una certa dignità, appropriata al suo status sociale:

4
E se non ch'anco di vergogna il freno,
benchè sia rotto, non è rotto in tutto,

né quell'animo altier venuto è meno
che la puote distor da simil lutto,
onta farebbe al vago crine e al seno,
né lasciarìa di sangue il volto asciutto.
Pur mentre splende in ciel raggio di giorno,
per la real città s'aggira intorno.

5

S'aggira intorno, e non con grave passo,
qual si conviene a donna ed a regina,
ch'a ciò punto non guarda, e 'l corpo lasso
dal furor trasportato oltre cammina:
onde non manco egli di lena è casso
che sia di gioia l'anima meschina;
e non trovando questa o tregua o pace,
né quello anco in riposo unqua si giace.

Le due ottave sono legate da una «capfindura», oltre che dalla consueta rielaborazione del modello virgiliano, anche se il Tasso sembra qui muovere un rimprovero a Virgilio, non permettendo alla sua eroina di scomporsi, come una frenetica Tiade, in un totale abbandono alla disperazione e alla quale, convenientemente al suo ruolo istituzionale, permette di mantenere un «costume» adeguato, nel quale il dolore viene represso e non mostrato, a differenza del caso di Didone; si legge in *Eneide* IV, 300-304:

Saevit inops animi totamque incensa per urbem
Bacchatur, qualis commotis exita sacris
Thyias[322], ubi audito stimulant trieterica Baccho
orgia noctunusque vocat clamore Cithaeron[323].

Altra perfetta rispondenza rispetto al modello virgiliano, si ha nell'intonazione «passionata» del narratore in IX 6, 7-8 «O possanza d'*amor* come ne sforzi, / come in noi del giudizio il lume ammorzi!», che interviene a commento della sofferenza patita da Floriana, rielaborando un preciso luogo di *Eneide* IV 412 in cui Virgilio intona la voce per esprimere partecipazione ai tormenti della regina cartaginese: «Improbe *Amor*, quid non mortalia pectore cogis!»; come già ricordato, Tasso rimanda il confronto diretto tra i due innamorati alla *Gerusalemme Liberata*, dove recupera l'episodio nell'abbandono di Armida da parte di Rinaldo, per ricollegare, nel *Rinaldo*, l'ipotesto virgiliano e la vicenda di Floriana nel momento di massima disperazione: fallito l'ultimo tentativo di riconciliazione con Rinaldo, presso il quale invia uno stuolo di fedeli suoi cavalieri per cercare una mediazione, la regina perde i sensi e viene accompagnata dalle sue damigelle sul letto:

[322] Tiade era l'appellativo riferito alle Baccanti per designare il culmine più intenso e violento della loro frenesia religiosa.
[323] Anche il monte Citerone connota Didone irrazionalmente, sia perché svettante sulla città di Tebe dove secondo la tradizione nacque il dio Dioniso, ma proprio su quel monte il dio aveva reso folle Agave, sorella della madre Semele, per punire il figlio Penteo che voleva proibire i culti dionisiaci: finì dilaniato dalla madre e dalle Baccanti.

15

[…]

Slargati i lacci suoi l'anima bella

in quel tempo volò dal corpo fuora;

pur, dopo lungo error, con *tarde penne*

ne la vaga prigion mesta *rinvenne*.

16

Allor la dama *aprì le luci*, e 'ntorno

quelle con guardo languido converse,

e ch'al secreto suo caro soggiorno

l'avean portata sovra *'l letto scerse*;

e le sue damigelle a sé d'intorno

vide non men di caldo pianto asperse,

onde, quasi posar dormendo voglia

fa ch'ognuna di lor quinci si toglia.

Il passo si nutre dell'apporto lessicale dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, di cui il distico conclusivo di X 15 e il distico iniziale di X 16 presentano significative riprese: circa la metafora dell'anima che lentamente ritorna nel corpo, designante il recupero dei sensi dopo lo svenimento, troviamo precise riprese di tessere lessicali da *Amadigi* LXXIII 3, 7-8 dove si legge, a proposito dello svenimento di Alidoro durante il duello con Miranda, «Tal che più presta in Alidor *rinvenne* / l'anima errante *con* le *tarde penne*»; così come per la metafora delle *luci /occhi*, che lentamente si riaprono, con efficace resa della progressione dello sguardo, che lentamente si focalizza sull'ambiente circostante, sempre in *Amadig*i LXXIII 11,1-2 , Bernardo impiega la stessa immagine per descrivere il risveglio di Alidoro: «*Apre* gli afflitti lumi, ed in reale / letto si vede […]»; i primi due versi di questo passo paterno, segnati da forte enjambement, funzionale alla resa ritmica della ripresa dei sensi, si ritrovano anche in *Rinaldo* IX, 16 1-2 e torneranno nell'episodio del risveglio di Erminia presso i pastori nella *Liberata* VII 5, 5-6 , in cui i versi dell'*Amadigi* e del *Rinaldo* sembrano convergere: «*Apre* i languidi lumi e guarda quelli / alberghi solitari dei pastori»; mentre, a livello tematico, abbiamo uno sviluppo più prolisso dei versi virgiliani di *Eneide* IV 391-392 «[…]. Suscipiunt famulae conlapsque membra / marmoreo referunt thalamo stratisque reponunt».

In X 20- 22 prosegue la personale riscrittura del modello virgiliano da parte del Tasso, dove la preghiera di Didone indirizzata agli Dei, articolata nella richiesta di punizione verso l'infame Enea, reo di averla abbandonata, si dilatava ad una maledizione scagliata su tutti i troiani, affinché potesse sorgere dalle ossa della regina l'«ultor» di Cartagine[324], viene sostituita con un'invocazione più specifica, in ambito amoroso, nella preghiera di morte formulata da Floriana:

[324] La preghiera di Didone si trova in *Eneide*, IV, 607-629

21

Fa, giusto Re, ch'a *fera donna* il *core*

doni, che prenda i suoi lamenti a gioco,

e si veggia preposto altro *amadore*

men degno e ch'arda in men vivace foco.

[…]

Il cuore della preghiera è enfatizzato da due efficaci enjambements, *core/doni* e *amadore / men degno,* probanti del desiderio di vendetta provato dalla regina, la quale considera pari contrappunto per la sua morte, causata dall'abbandono dell'ingrato amante, un amore non corrisposto verso una donna crudele e indifferente, che le preferisca un uomo vile e alla quale doni il cuore invano; come le parole di Didone troveranno un compimento nella vicenda di Enea[325], sembra aleggiare in questa preghiera il presagio dell'ultimo ostacolo verso Clarice, rappresentato dalla gelosia della dama stessa, destinato a tormentare Rinaldo nel canto XI.

Il tentativo di darsi la morte di Floriana prosegue il dialogo serrato con l'archetipo virgiliano: l'eroina è pronta a darsi morte, con un pugnale «ch'al gran figlio d'Amon già tolto avea», così come Didone sceglie di darsi la morte con la spada di Enea, dono dell'amato[326]:

24

«O di crudo signor ferro pietoso,

il mal ch'ei femmi a te sanar conviene;

ei mi trafisse col partir ascoso

il cor, ch'aspro martir per ciò sostiene,

tu con aperta forza il doloroso

uccidi, com'uccisa è già sua spene:

ché quanto il primo colpo a lui fu grave,

tanto il secondo, e più, gli fia soave.

25

[…]

tu, caro letto, che d'un dolce amor

testimon fusti mentre lieta io fui,

or ch'è cangiata in ria la destra sorte,

testimonio ancor sii de la mia morte.

26

E come nel tuo sen prima accogliesti

le mie gioie, i diletti e i gaudii tutti,

[325] Nello specifico, nelle parole di Didone contenute in *Eneide*, IV, 615-618

[326] Eneide, IV, 646-647 « […] ensemque recludit / Dardanium, non hos quaesitum munus in usus»

ed or non meno accolti insieme hai questi
sospir dolenti e questi estremi lutti,
così accogli il mio sangue, e in te ne resti
eterno segno». E qui con gli occhi asciutti,
alzò la man per far l'indegno effetto
e trapassarsi, oimè! l'audace petto.

L'estrema preghiera di Floriana è ispirata alle ultime parole pronunciate dalla morente Didone sul talamo un tempo deputato agli amori con Enea; l'attacco di X 24, con chiasmo di efficace pregnanza, rileva l'antitesi tra Rinaldo, «crudo signor», causa di dolore e morte, e la spada, il «pietoso ferro», inteso come strumento liberatorio dai martiri amorosi; i versi 3 e 5 sono chiasticamente disposti, grazie all'antitesi aggettivale *partir ascoso* e *aperta forza,* rafforzativa, concettualmente, dell'opposizione tra Rinaldo, fonte di ogni dolore con la sua partenza e l'effetto salvifico dell'arma, che quel dolore è chiamata ad estirpare; le due inarcature ai vv. 3-4 e 5-6 enfatizzano le differenti azioni di Rinaldo e della spada, rilevando in apertura di verso oggetto e verbo *il cor; uccidi* ai vv. 4-6*,* divengono così oggetti rilevati rispetto all'*ei* e al *tu* incipitari dei versi 3 e 6; dopo le preghiere rivolte alla spada, in X 25, Floriana si rivolge al caro letto, definito ai vv. 6,8, in incipit di verso, testimon/ testimonio, con dittologia sinonimica espressa in anafora, convocato qui a designare rispettivamente la situazione passata di gioia e quella presente di dolore.

La rima *sorte: morte*, sottolinea il mutato destino dell'eroina, mentre valore elativo esprimono i rimanti *dolzore: dolore: amore*, con dittologia sinonimica dei primi due, di cui *dolzore* è francesismo; l'apostrofe al talamo si conclude in X 26, con una climax ascendente, che segna il passaggio da un tempo passato, felice, a un tempo presente in cui, repentinamente, muta la sorte in stato di dolore e disperazione: ai vv. 1-3-5 si modula il passaggio temporale, «E come …prima», «ed or», «così», a cui si accompagna ai vv. 2-4-5 il mutamento di stato, «le mie gioie, i diletti e i gaudii tutti», con struttura ternaria del verso e passaggio dal particolare, rilevato dal possessivo «mie», al più generico «tutti»; a cui segue con disposizione chiastica sostantivo-aggettivo/ aggettivo-sostantivo «sospir dolenti e questi estremi lutti», per giungere infine al «mio sangue» e all'«eterno segno», dove si evince il fermo proposito di morte; anche i rimanti *effetto: petto* suggellano il proposito di passaggio all'azione effettiva.

Anche in questo caso, il Tasso amplia in direzione tragico-elegiaca, con ampie concessioni agli espedienti lirici, il passo virgiliano di *Eneide*, IV 651-658, dove Virgilio, in termini tersi, tratteggia la disperazione della sua eroina morente, riservando soltanto due versi alla rievocazione dell'amore ed enfatizzando maggiormente il vissuto della regina, a partire dalla lotta contro il fratello Pigmalione fino alla fondazione della sua città, valorizzando quello spessore esistenziale mancante in Floriana:

«*Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat,*
accipite hanc animam meque his exsolvite curis.
Vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi
et nunc magna mei sub terras ibit imago.
Urbem praeclaram statui, mea moenia vidi,
ultra virum poenas inimico a fratre recipi:

felix, heu nimium felix, si litora tantum

nunquam Dardaniae tetigissent nostra carinae».

La divergenza più vistosa rispetto alla vicenda virgiliana, è la conclusione della vicenda, in cui il Tasso decide di sottrarre la sua eroina alla tragica sorte esperita da Didone, risparmiandole la morte, tramite l'intervento di un vero e proprio «deus ex machina» incarnato dalla zia Medea; secondo Navone[327], Tasso potrebbe aver qui sviluppato uno spunto contenuto nella vicenda virgiliana, più precisamente in Eneide, IV 478-498, in cui la sfortunata regina, già risoluta nel darsi la morte, cerca di nascondere i suoi piani alla sorella Anna, dichiarando di volersi affidare all'aiuto di una sacerdotessa massila per obliare, tramite incantamenti, il tormento amoroso.

La zia Medea irrompe così, con intervento provvidenziale, facendo cadere il pugnale dalle mani della nipote, per poi cospargerle gli occhi e le guance con gocce delle prodigiose acque del fiume Lete, noto per il potere della dimenticanza; carica quindi la nipote sul suo carro, trainato da draghi, e la trasporta sull'«Isola del Piacer», paradiso immaginario situato oltre le Colonne d'Ercole, proprio come nella *Liberata*, oltre a tale limite attribuito allo scindibile umano, si collocano le Isole Fortunate, teatro del palazzo di Armida.

Le acque del fiume Lete sono un topos letterario a partire dalla classicità, presente nell'*Eneide* stessa, libro VI 703-751 in cui erano le acque nella quale dovevano immergersi, per dimenticare le vite precedenti, le anime dei defunti nell'oltretomba prima di rinascere; secondo Porciatti è possibile che l'autore si sia ispirato, per lo stratagemma dell'acqua salvifica, ad un analogo espediente presente nel *Rinaldo appassionato*, poemetto popolare della tradizione canterina, dove Malagigi, preoccupato per le conseguenze, sulla pace imperiale, dell'amore provato da Rinaldo nei confronti di Leonìda, somministra al paladino una pozione magica, in grado di estirpare l'infelice amore non ricambiato[328].

Sul piano strutturale la vicenda di Floriana, diversamente da quella di Florindo (vistosamente troncata e incompiuta sebbene non divergente rispetto all'unità d'azione e di agente) è l'unica in cui Tasso colloca sulla scena un personaggio autonomamente, senza la presenza di Rinaldo, per un consistente lasso di tempo, permettendole di occupare da vera protagonista, l'intero canto IX fino alle prime 35 ottave del canto X, compromettendo il «perpetuo filo» con cui è intessuta la narrazione.

La conclusione dolceamara delle sue vicende, forse troppo sbrigativa, sembra voler evitare una pericolosa divergenza di stampo romanzesco per riabbracciare la dimensione aristotelica, evitando proprio all'ultimo di scivolare nell'*entrelacement*, sostenendosi agli ipotesti di *Amadigi* ed *Eneide*, ma forse, come nota Navone sulla scorta di Proto, sfruttando l'onomastica della provvidenziale salvatrice Medea, il cui nome rievoca la mitologia maga amata da Giasone, la quale per amore dell'eroe tradisce la propria stirpe per aiutarlo nell'impresa della conquista del vello d'oro, offrendo le proprie arti magiche, rimanendo infine abbandonata proprio su una spiaggia dall'eroe; seguendo questa pista, il ribaltamento della vicenda mitologica risulta evidente: Medea non viene abbandonata, bensì soccorre la nipote appena rifiutata; e per guarire le sue ferite, la trasporta sulle spiagge delle Isole Fortunate, trasformate così in luogo di ristoro e non più di disperazione, affinché possa dimenticare l'esperienza amorosa.

[327] In questo caso Navone accoglie uno spunto precedentemente elaborato da Proto
[328] Cfr. D. Porciatti, *La «favola» del «Rinaldo»* cit., pag. 87

CAPITOLO IV

4.1 Problematicità dell'eros nella Gerusalemme Liberata

La *Gerusalemme liberata* dunque, fin dal primo frammento del *Gierusalemme*, viene concepito dal Tasso come un poema epico fondato sull'unità d'azione, rappresentata dalla liberazione del Santo Sepolcro, garantita da Goffredo e fondata sulle fonti storiche; in un universo eroico dalle coordinate narrative così definite, la *varietà*, comprendente le uniche digressioni ammesse dal tema della Crociata, poteva riversarsi nelle tradizionali passioni amorose, secondo i tipici schemi romanzeschi; il Tasso, fin dal proprio esordio, fu sempre ben conscio dell'importanza dell'amore e della presenza muliebre all'interno della narrazione, tanto da averlo ritenuto nei suoi *Discorsi* materia condivisa dall'epico e dal lirico, con l'unica differenza nella resa della materia stessa, ovvero nel «concetto»; ma nella nuova concezione del poema epico storico e cristiano e con il mutare del clima storico-culturale, il tema amoroso doveva necessariamente trovare una propria legittimazione per esistere.

Prova di come la problematica affliggesse il Tasso, riaffiora nelle cosiddette *Lettere Poetiche*, risalenti alla stagione della revisione romana del poema, in cui la ricerca di conferma della legittimità della tematica è costante; la prima lettera che si citerà ora è la XXXVIII ed è rivolta al revisore più intransigente verso la materia d'amore, Silvio Antoniano, a cui il Tasso scrive:

«Ne minor occasion mi viene offerta da gli storici di vagar ne gli amori; perch'é scritto che Tancredi, che fu peraltro cavaliero di somma bontà e di gran valore, fu nondimeno molto incontinente ed oltramodo vago degli abbracciamenti delle saracine. È scritto parimente che Odoardo, barone inglese, accompagnato dalla moglie che tenerissimamente l'amava, passò a questa impresa, et insieme vi morirono: né sol la moglie di costui, ma molte altre nobili donne, in questo e negli altri passaggi, si trovarono negli esserciti cristiani.»[329]

Dunque non solo si ribadisce la storicità di alcuni personaggi quali Tancredi o della coppia Odoardo- Gildippe, ma si insiste sulla legittimità degli amori tra elementi sconfinanti tra i due schieramenti religiosi, cristiano e musulmano; chiaramente la funzione degli amori e delle donne che ne sono portatrici viene ricondotta a quella di disturbo dell'azione principale, dal momento che il loro intervento agisce sui crociati distogliendoli dalla missione etico-religiosa, di cui garante è Goffredo; sempre nelle *Lettere poetiche XLIV* in difesa della medesima materia si legge in una missiva del Tasso indirizzata a Scipione Gonzaga:

«Quanto a gli amori et a gli incanti, quanto più vi penso, tanto più mi confermo che siano materia per sé convenevolissima al poema eroico. Parlo degli amori nobili, non di quelli della Fiammetta, né di quelli che hanno alquanto del tragico. Né tragici io chiamo solamente gl'infelici di fine (sebbene questi maggiormente son tragici), perché la infelicità del fine, come testimonia Aristotele, non è necessaria nella tragedia; ma tragici chiamo tutti quelli che son perturbati con grandi e maravigliosi accidenti e grandemente patetici; e tale è l'amore di Erminia, della quale accennerei volentieri nel poema il fine, e 'l vorrei santo e religioso. Ora questa parte de gli amori io spero di difenderla in modo che non vi rimarrà peraventura luogo a contraddizione; e mi varrò anco, fra le altre ragioni, della dottrina del signor Flaminio nostro, insegnatami da lui ne' suoi libri morali, ov'egli attribuisce l'eccesso dell'ira e dell'amore a gli eroi, quasi loro proprio e convenevole affetto; e quest'opinione è in guisa platonica, ch'insieme è peripatetica. La parte poi delle meraviglie non

[329] Cfr. T. Tasso, *Lettere Poetiche*, cit., pag. 148

credo che avrà bisogno di difesa, perché rimuovendone io, per altri aspetti, gran parte, non ve ne rimarrà quantità soverchia; ed io voglia che ve ne resti a bastanza.»[330]

Il riferimento finale alle meraviglie, ovvero a quel «magismo» pervasivo del poema, permette di affermare che anche l'eros, all'interno del poema, viene assorbito dal tessuto narrativo non tanto a livello epidermico, quanto a livello viscerale, dal momento che entrambi, magismo e ancor di più l'eros, svolgono la funzione precisa di inceppo e di deferimento dell'azione principale, essendo le donne incarnanti le passioni, specialmente le pagane, Armida e Clorinda (ed in misura minore anche Erminia), presenze deputate alla distrazione e perdizione dei principali campioni del campo cristiano, Rinaldo e Tancredi, i quali dovranno perdersi nelle spire amorose, espiare il traviamento e soltanto allora tornare presso le mura di Gerusalemme per partecipare all'espugnazione della città e alla liberazione del sepolcro.

Effettivamente, considerando la celebre definizione coniata da Sergio Zatti, secondo il quale la *Liberata* sarebbe governata dalla dicotomia «*uniforme cristiano e multiforme pagano*», nell'universo muliebre ivi dipinto dal Tasso, si nota la ridotta capacità d'incidenza delle due eroine cristiane, Sofronia e Gildippe, sicuramente dotate di un carisma letterario modesto e di una scarsa capacità di imprimere un diverso andamento alle operazione belliche, rispetto alle donne appartenenti allo schieramento pagano, ove spicca la presenze di tre eroine protagoniste assolute della narrazione, capaci di esercitare un fascino senza tempo sul lettore e di modificare, di proposito o involontariamente, il corso del conflitto: Armida e Clorinda, infestatrici dell'animo dei due eroi principali, Rinaldo e Tancredi ed Erminia, la quale sottraendo le armi della valorosa Clorinda, ne decreterà indirettamente la morte per mano di un'inconsapevole Tancredi, di cui segretamente è innamorata.

Sul versante erotico-amoroso emerge, inoltre, al di là delle possibili interpretazioni fornite dalla critica per spiegare il fenomeno, quel «*bifrontismo spirituale*»[331], inteso tradizionalmente dalla critica come quel «contrasto fra «spinte e controspinte» inconsce, le pulsioni dell'eros e le forze della censura psicologica, retaggio dell'educazione accentuato dalle successive pressioni moralistiche della Controriforma[332]», il quale, riversandosi nell' universo cristiano del poema, in cui l'unico vero amore vorrebbe o dovrebbe esprimersi nella carità, di cui si fa emblema il Cristo, al quale si deve la totale devozione (come quella espressa dal personaggio forse più impoetico di tutti, Goffredo di Buglione), porta inevitabilmente il Tasso ad indugiare in erotismi nascosti, celati e languenti[333], come nella vicenda che lega Tancredi e Clorinda ed Erminia, oppure straripanti e travolgenti, come nel caso degli amori di Armida e Rinaldo; eppure queste passioni vengono, come emerge dai passi tratti dalle *Lettere Poetiche*, per autocensura, condannate all'infelicità dal principio, tanto che solo nella morte talvolta gli amanti esperiscono un avvicinamento, non essendo permesso uno sconfinamento tra i due schieramenti, cristiano e musulmano[334]; gli amori tra gli eroi e le belle pagane furono motivo di tormento circa la loro licenziosità e legittimità nel poema sacro fin dagli anni della revisione romana, eppure il Tasso non sapeva distaccarsene, come più volte ammise in molte *Lettere Poetiche*; mentre gli amori delle eroine cristiane, di Sofronia e di Olindo e di Gildippe e di Odoardo, sono premiati con il conseguimento del vincolo matrimoniale, anche se quest'ultima coppia riveste un peso assai marginale nelle vicende della *Liberata*, si può affermare che proprio questi episodi amorosi sono quelli che interessarono di meno il poeta, il quale già dalla revisione romana, come si vedrà, si pronunciò favorevole alla cassatura di entrambi dal poema, fino al loro rifiuto definitivo nella *Conquistata*.

---

[330] Ibidem, pp. 454-455

[331] Questa celebre definizione, impiegata correntemente dalla critica, si deve a Lanfranco Caretti nel saggio *Il Tasso e la sua epoca* in *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi,1997; il critico la utilizzò per sintetizzare l'esemplarità della parabola artistica e umana e del Tasso, come testimonianza della profonda crisi storico-culturale attraversata dalla società, nel delicato passaggio tra la fine del Rinascimento e l'inizio della Controriforma a seguito dello scisma protestante.

[332] G. Potente *Eros e allegoria nella Gerusalemme liberata*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria,2005, pag.19

[333] La languida sensualità, l'indugio sulla passione nascente e sugli effetti da essa sortiti sono argomenti tipici del Tasso lirico.

[334] Si è già notato come, per ragioni sia ideologiche sia poetiche, l'uniforme cristiano, seppur attratto dalla varietà e multiformità pagana, debba rimanere all'interno dei propri confini, sia a salvaguardia dell'unità di azione ma anche della cristianità.

Come nota Giuliana Picco[335], queste eroine presentano tutte un profilo psicologico estremamente approfondito che le colloca in una dimensione «moderna»; Tasso concede uno scorcio sui loro tormenti e inquietudini, sulle loro riflessioni circa gli avvenimenti e le scelte da intraprendere, ci consegna il loro passato definendone così lo spazio interiore; in VI, 68 e ss. Erminia, decisa ad uscire dal palazzo per curare le ferite di Tancredi, diviene protagonista di una psicomachìa tra Amore e Onore, in quanto fuggire allo scopo di curare un nemico è altamente sconveniente per una donna di alto lignaggio; per questo decide di rubare l'armatura dell'amica Clorinda, che ammira ma segretamente invidia, proprio per la libertà di spostamento, a seconda della propria volontà, di cui gode la guerriera, incurante dei vincoli societari, avendo scelto una vita di armi; da quest'ultimo aspetto si capisce che le eroine, riflettendo circa la propria posizione sociale, ingaggiano un problema particolarmente sentito all'epoca, e su cui erano stati versati fiumi d'inchiostro: il ruolo della donna nella società contemporanea.

Anche il Tasso si pronunciò sull'argomento, scrivendo il *Discorso de la virtù femminile e donnesca,* il quale merita una riflessione, dal momento che tutte le eroine, pagane e cristiane, realizzano, seppur con sfumature differenti, l'ideale muliebre ivi contenuto, a conferma dell'eccezionalità del profilo femmineo che esse sono chiamate a rappresentare.

4.2 Le novità dell'universo femminile della Liberata tra il «femminile» e il «donnesco»

Nato come esercizio cortigiano, dono celebrativo indirizzato alla duchessa di Mantova Eleonora Gonzaga, il *Discorso* fu scritto nel 1581; il Tasso ragiona, in queste pagine, circa la virtù femminile, attraverso topoi ed exempla della tradizione, per poi arrivare ad esporre la sua personalissima considerazione

«Ma a chi scriv'io della femminil virtù? Non già ad una cittadina o ad una gentildonna privata, né ad una industriosa madre di famiglia, ma ad una nata di sangue imperiale ed eroico, la qual con le proprie virtù agguagliare le virili virtù di tutti i suoi gloriosi antecessori. Dunque, non più la femminil virtù, ma la donnesca virtù si consideri: né più si usi il nome di femina, ma quel di donnesco, il qual tanto vale quanto signorile. Onde appresso Dante si legge:

donnescamente disse: vien con nui;

cioè signorilmente e imperiosamente.

O considerando non la femminea ma la donnaesca virtù, dico che sì come fra gli uomini sono alcuni che eccedendo l'umana condizione sono stimati eroi, così fra le donne molte ci nascono d'animo e di virtù eroica, e molte ancora nate di sangue regio, se ben perfettamente non si possono chiamare donne eroiche, molto nondimeno alle donne eroiche s'assomigliano»[336].

La donna eroica pensata dal Tasso, provvista di «donnesca» virtù, esula la virtù femminile stessa che si esprime nel contesto famigliare, dove la presenza muliebre è sottomessa all'uomo e confinata nel ruolo di moglie e di madre e trova il suo compimento nella parsimonia, nel silenzio e nella pudicizia; la spia della citazione dantesca, segna uno scarto rispetto ai modelli precedentemente richiamati per definire tale virtù ritenuta indispensabile nel tradizionale ruolo sociale femminile, tra cui figurano Tucidide, Platone, Aristotele[337]; la donna ora descritta dal Tasso, esemplata di nuovo sulla

[335] Si rimanda a G. Picco, "*Or s'indora ed or verdeggia" Il ritratto femminile dalla "Liberata" alla "Conquistata*" Firenze, Le Lettere, 1996
[336] T. Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca Discorso della virtù eroica e della carità*, Milano, La vita felice, 2011, pp.27-28
[337] Nella prima parte, il Tasso celebra sempre la Duchessa Eleonora come massimo esempio di virtù femminile, spiegandola riassumendo la posizione di Platone, convinto dell'eguaglianza etica tra uomini e donne, principio non estendibile nella sfera pratica; e quella opposta di Aristotele, acceso sostenitore dell'inferiorità della virtù femminile, confinata nella dimensione domestica, rispetto a quella maschile vincente nella sfera pubblica; sebbene

Duchessa Eleonora d'Austria Gonzaga, ma dalle vivaci implicazioni con le eroine della *Liberata*, è dunque «modello di virtù "donnesca", imperiale ed eroica»[338], capace di eguagliare se non addirittura di superare, l'uomo, la cui virtù trova compimento nella fortezza, nell'eloquenza e nella liberalità, virtù richieste dalla vita pubblica; alla donna eroica non compete però né il tradizionale focolare, così come non le si addicono le consuete attività femminili, perché la sua grandezza risiede nell'avvicinare «caratteri ritenuti specificatamente maschili superando quelli che venivano considerati i limiti del sesso femminile»[339], arrivando ad accordarle libertà riguardo al loro cedimento di fronte all'amore, senza essere tacciate di incontinenza e impudicizia; il discorso della virtù femminile e donnesca diviene il «trait d'union» del ragionamento del Tasso intorno alla figura femminile, sia per quanto riguarda la posizione sociale di quest'ultima, divenuta un topos letterario dopo Castiglione, ma qui impiegato dal Tasso, stretto tra le mura della prigione di Sant'Anna, per guadagnarsi la libertà, sollecitando il duca Alfonso tramite la celebrazione di Eleonora Gonzaga, madre di Vincenzo Gonzaga; sia per quanto concerne i caratteri muliebri che andava plasmando attraverso la sua opera letteraria, dove la donna, pur discendendo dall'archetipo lirico petrarchesco, assume tratti originali, caratterizzati da una progressiva e marcata sensualità, ben visibile nelle *Rime*, ma anche nell'*Aminta* e nella *Liberata*, dove si assiste ad un indugio prolungato sul languore e su quella «poetica dei sensi» evocata da oggetti quali specchi, guanti, lacci o dalle azioni dell'amata, intenta a specchiarsi e a contemplarsi, oppure a intrecciare fiori nei capelli; anche la semplice descrizione di un particolare fisico, quali labbra o chiome auree, può generare nuove voluttà; ma con il *Discorso della virtù femminile e donnesca* assistiamo all'affermarsi del nuovo profilo femmineo, complesso e conflittuale, che il Tasso consegna alla letteratura con il suo capolavoro: ad esempio la guerriera pagana Clorinda, riluttante all'amore, a cui sostituisce l'eros eroico e guerresco, rifiutando le occupazioni tipicamente femminili, attraversa nel poema un percorso di riappropriazione della propria identità e femminilità, raggiungendo l'amore divino nella morte, e da «*rubella*» nei confronti di Dio, diverrà sua «*ancella*»; altrettanto refrattaria all'amore è la vergine cristiana Sofronia, che si consacra a Dio, sfugge agli sguardi dei potenziali pretendenti e vive confinata nelle mura domestiche, eroicamente accetta il proprio martirio per salvare la comunità cristiana dalle ire di Aladino; Erminia, segretamente innamorata di Tancredi e non riamata, reprime il suo sentimento, precipitando nella più cupa solitudine (altro tratto che accomuna queste straordinarie eroine) simbolo dell'estrema e incolmabile incomunicabilità degli amanti protagonisti delle trame amorose del poema e soltanto nel finale, trovando l'amato morente, potrà soccorrerlo mortificando la propria beltà; spettacolare la parabola di Armida: risposta alle forze diaboliche evocate dal concilio infernale, si presenta come l'*allumeuse* per antonomasia, rapitrice di crociati, follemente innamorati di lei non appena appare al campo crociato; maestra di finzioni e artifici, quando decide di giocare e scherzare con l'amore, conquistando il valoroso Rinaldo, resta vittima del suo inganno, innamorandosi a sua volta del valoroso eroe e restando abbandonata; la maga diventa allora una donna innamorata, in seguito rifiutata e abbandonata, e infine «ancilla» dell'amato, con il quale si riconcilia.

Sebbene nessuna storia si concluda felicemente, creando uno sconfino tra i due schieramenti, le donne permettono dunque l'irrompere di quell'universo lirico e amoroso che diletta e meraviglia, contendendo il primato all'azione bellica, consentendo inoltre al Tasso di operare un'efficace sovrapposizione di registri all'interno del genere epico, specie di quel registro lirico di matrice petrarchesca, dal quale si originò un preciso ritratto della bellezza femminile e uno specifico lessico amoroso, ben testimoniato dal saggio di Giulia Natali *Lascivie liriche Petrarca nella Gerusalemme liberata,* in cui l'innamoramento diviene metaforicamente una «battaglia» e la donna «nemica» dell'amante; ma ancora una volta il

il Tasso adotti una posizione aristotelica riguardo alla condizione femminile del suo tempo, ritiene però che alcune donne eccezionali possano trascendere la virtù femminile e umana in senso ampio nella virtù eroica e donnesca.

[338] D. J. Dutschke*, Il discorso tassiano "de la virtù femminile e donnesca*", in *Studi Tassiani*, A. XXXII, N.32, 1984, pag.24

[339] Cfr. G. Picco, "*Or s'indora ed or verdeggia"*, cit., pag. 21

poeta scende ancora più in profondità, accogliendo modelli della tradizione letteraria classica e volgare, aprendo a sfumature ora tragiche, culminanti nel celebre duello tra Tancredi e Clorinda, ora pastorali - elegiache, quali nell'episodio della fuga di Erminia, preceduta dallo splendido notturno, fino al suo soggiorno idilliaco tra i pastori.

La poesia degli affetti della *Liberata*, come sottolinea Getto, raggiunge quella profondità lirica che

«non deve essere cercata in un determinato sentimento dominante o in un elenco di sentimenti fondamentali, ma piuttosto in un ritmo sentimentale e in un'atmosfera interiore», per la quale possiamo «forse parlare del Tasso come del poeta della perenne illusione e delusione della vita, della inquieta solitudine dell'anima, dell'anima assorta in un sogno e subito delusa dal suo svanire[340]»;

definizione che risulta particolarmente efficace, come l'analisi dimostrerà, per le grandi storie d'amore del poema.

Le eroine tassesche segnano uno scarto rispetto alla tradizione rinascimentale, rappresentata dall'eccellenza ariostesca, rispetto alle loro descrizioni fisiche, non più offerte allo sguardo in modo statico e preciso, bensì «attraverso accenni e approssimazioni successive che disegnano una figura vista attraverso le sfumature della soggettività, le cui parti del corpo risultano indeterminate, dato che l'accento cade piuttosto sul modo in cui queste vengono percepite»[341]; il corpo della donna cessa dunque di essere un'ideale, come avveniva nella tradizione classico-rinascimentale, per farsi sensazione soggettiva, determinata dagli effetti che suscita negli occhi di chi la contempla, definendosi così come esperienza erotica, sottesa alla «dialettica del nascondimento e della scoperta, del mostrare e del celare; è percepita come spettacolo che si offre e si nega»[342]; come l'analisi mostrerà, tutte le eroine vengono presentate con queste modalità, tranne Armida, la cui descrizione è completa, all'apparenza tradizionale, ma in cui gli elementi canonici, quali il velo o i biondi capelli, gli occhi, le guance e la bocca, sono trattati dal Tasso come epifanie della sua ambiguità.

Si potrebbe incidentalmente osservare come le descrizioni fisiche delle protagoniste, procedendo per sensazioni e per approssimazioni successive, in cui molto spesso un dettaglio fisico coincide con uno snodo narrativo strategico o particolarmente emotivo, quasi concorressero a definire lo spazio interiore delle eroine stesse o dei loro innamorati, sortiscano lo stesso effetto ricercato nella costruzione della narrazione «virgiliana», quello di lasciar «l'auditor sospetto», rivelando progressivamente e lentamente singoli dettagli non solo della narrazione ma anche dei personaggi; scrive il Tasso in *Lettere Poetiche X*:

«Nel decimo non s'ha intera cognizione dell'arti Armida e del caso dell'armi di Rinaldo; s'avrà poi; e però questo sia per aviso. Il lasciar l'auditor sospetto, procedendo dal confuso al distinto, dall'universale a' particolari, è arte perpetua di Virgilio; e questa è una delle cagioni che fa piacere tanto Eliodoro, et è molte volte usata (male o bene, non so) in questo libro. Siale ora per essempio Erminia, della quale e de gli amori della quale s'ha nel terzo canto alcuna ombra di confusa notizia; più distinta cognizione se n'ha nel sesto; particolarissima se ne avrà per sue parole nel penultimo canto, che se io non m'inganno …»[343]

Ad esempio, Clorinda ed Erminia vengono introdotte, nella loro fisicità, indugiando sopra a un singolo dettaglio: così, se i lacci dell'elmo della bella pagana, tagliati dalla spada di Tancredi, ne disvelano le auree chiome al vento, sbigottendo l'innamorato Tancredi che non solo la difende da un assalto, ma si dichiara alla bella guerriera, il colore della lunga chioma di Erminia, viene disvelato soltanto nel momento in cui la fanciulla, non avendo bende a sufficienza per curare

[340] G. Getto *Malinconia di Torquato Tasso*, Bari, Liguori Editori, 1979, pag.157
[341] *Cfr.* G. Picco, *"Or s'indora ed or verdeggia",* cit., pp.17-18
[342] G. Scianatico, *L'arme pietose. Studio sulla «Gerusalemme Liberata*», Venezia, Marsilio Editore, 1990, pag. 107
[343] Cfr. T. Tasso, *Lettere Poetiche*, pp. 79-78

l'innamorato Tancredi, ferito a seguito del duello decisivo contro Argante, taglia i suoi bellissimi capelli mortificando la propria bellezza.[344]

La bellezza femminile si conferma non solo come rapitrice di sguardi e passioni, ma come strumento di perdizione per l'eroe virtuoso, assolvendo perfettamente, dal punto di vista narrativo, la propria funzione: sottrarre quanti più crociati dal campo cristiano, Rinaldo e Tancredi fra tutti, già indicati dal Tasso nella sua *Apologia* come l'irascibile e il concupiscibile, forze domabili soltanto grazie all'intelletto di cui emblema è Goffredo, e dei quali le rispettive espiazioni e conversioni risulteranno cruciali per la liberazione del santo sepolcro; ma il fascino muliebre, esercitato con o senza intenzionalità, può colpire anche le forze pagane, come nel caso della casta vergine Sofronia, che soggioga il re Aladino, oppure di Armida abbandonata che, decisa ad ottenere vendetta, seduce i capi dell'esercito pagano per soddisfarla; ancora una volta agisce la vista, senso prediletto dal Tasso, come innesco delle passioni, anche se dalle nudità e dalle bellezze esibite, petrarchisticamente intese, passiamo a quelle voyeristicamente suggerite e immaginate, come i casi del velo di Sofronia e ancor più quello di Armida permetteranno di considerare, oppure quelli delle chiome irrorate di luce, come quelle di Clorinda, o degli sguardi languidi e ingannevoli di Armida; dunque come nota Jonrad, l'erotismo tassiano non si esprime nel possesso ma nell'indugio nel descrivere tutto ciò che lo suscita, in un poema dove principalmente

«l'expérience érotique se confond avec l'expérience du mal, le péché de la chair, comme en témoignent les ampurs de Rinaldo et d'Armida vécues comme la transgression d'un interdit. Si l'on exepte l'amour conjugal de Gildippe et Odoardo et, dans une moindre misure, d'Olindo et Sofronia, toutes les fermes de la passion sont condamnées comme autant de formes d'aliénation mettant en cause le salute de l'homme en le détournant du chemin de la vertu»[345].

4.3 La vergogna audace e la santa frode: la vergine Sofronia

Fu stupor, fu vaghezza, e fu diletto,
s'amor non fu, che mosse il cor villano.
G.L, II 21,1-2

L'episodio di Sofronia e di Olindo trae spunto dalle fonti storiche consultate dal Tasso, più precisamente dalla *Cronaca* di Guglielmo di Tiro[346], dove viene narrato un episodio esemplare della condizione disperata della comunità cristiana a Gerusalemme, particolarmente persuasivo per sollecitare una crociata: per impedire la strage dell'intera comunità cristiana, condannata a morte poiché accusata ingiustamente di un atto sacrilego[347], ordito dal califfo musulmano Hequen, un giovane innocente offre il suo martirio; questo fatto risale a quasi un secolo prima rispetto alla prima crociata cantata dal poeta, e deve averne attirato l'attenzione in termini di lirismo e pateticità, legittimando una narrazione «verosimile»

[344] Per le *modalità* descrittive, si rimanda a N. Jonrad, *L'erotisme dans la «Jérusalem délivrée»* in Studi Tassiani A. XXXII, N. 32, 1984
[345] Ibidem, pp.61-62
[346] Nello specifico in Guglielmo di Tiro *Cronaca* I, 5
[347] Secondo la ricostruzione accettata dalla critica, si trattava del collocamento del cadavere di un cane in una moschea; per approfondimenti, si veda Cfr. G. Potente *Eros e allegoria nella Gerusalemme liberata*, cit., pag.162

della vicenda, riscritta all'inizio del canto II (14-48) della *Liberata* con due protagonisti, Sofronia e Olindo, arricchita, come nota Federico di Santo,

«di un fine gioco psicologico e di una tematizzata ambiguità di fondo tra fede religiosa e passione amorosa. Inoltre la diversità di esito, che sostituisce il lieto fine matrimoniale della *Liberata* all'effettivo compiersi del supplizio nella fonte storiografica, costituisce anche il vero, forte legame che l'episodio intrattiene con la trama del poema: quello di introdurre il personaggio di Clorinda e darne subito un le caratterizzazione psicologica- che va dalla nobiltà d'animo che la distingue da tanti altri personaggi pagani alla latente simpatia per i cristiani che prefigura sin d'ora la sua stessa vicenda di conversione»[348].

L'episodio, inserito tra gli ultimi, a poema già completato, suscitò immediatamente le perplessità del Tasso, risoluto già a partire dagli anni della revisione romana ad espungerlo, anche se la cassatura definitiva, realizzata nella *Conquistata,* elimina la funzione introduttiva di una delle grandi protagoniste femminili, Clorinda, la quale sentendo istintivamente affinità con la vergine innocente Sofronia, interviene ed intercede presso Aladino, ottenendo così la sua salvezza; come nota Paul Larivaille[349] sono molteplici le consonanze tra le due donne, così come punti di tangenza sono ravvisabili nelle loro vicende; entrambe rifiutano infatti l'amore a favore rispettivamente della guerra e della fede, vivono nella solitudine, ma l'incontro con i propri innamorati, Tancredi e Olindo, figure speculari, in cui quest'ultimo sembra anticipare le sorti del cavaliere crociato nel riversare il proprio sentimento nei confronti di una donna algida e irraggiungibile, le costringerà ad abbandonare il proprio isolamento per abbracciare il vero amore, il battesimo e il cristianesimo per Clorinda, le giuste nozze cristiane per Sofronia; secondo quando nota Sergio Zatti, a livello sintattico-lessicale è possibile cogliere una corrispondenza tra Sofronia ed Armida, rilevata da «stilemi identificatori» che le avvicinano, seppur restino distanti nei valori che sono rispettivamente chiamate a rappresentare: la castità e il pudore per la cristiana Sofronia, l'erotismo per la pagana Armida; come l'analisi chiarirà, «la rappresentazione delle due donne appare giocata su un sottile intreccio di identità e antitesi, corrispondente ai ruoli, analoghi quanto a funzioni ma opposti quanto a finalità che essi interpretano»[350].

I nomi dei protagonisti della vicenda, Sofronia e Olindo, secondo l'interpretazione fornita da Güntert, richiamano immediatamente l'antitesi tra magnanima virtù e amore ideale ma disinteressato, alla base dell'agire dei due personaggi; il nome Sofronia in accezione platonica richiama «assennatezza, casta modestia, temperanza»[351], già sfruttato in letteratura come nome di donna virtuosa, dalla *Clizia* di Macchiavelli, all*'Orlando furioso* di Ariosto; il nome richiama anche l'*Amadigi* paterno, in cui i nomi di Sofronia e Galindo si leggono in una novella incentrata sull'amore ingrato, dove protagonisti sono una giovane algida e uno spasimante che brucia d'amore per lei; mentre Olindo «è nome non meno caratterizzante, consono al tipo dell'adolescente bello e ardente, quale è stato ideato dal poeta»[352], inedito è l'accostamento offerto qui dal Tasso; la vicenda, oltre all'*Amadigi*, richiama il canto IX del *Floridante,* del padre, interamente composto, come nota Morace, dalla «vicenda di due amanti che, legati dalla stessa corda, sono sul punto di essere gettati in una «fornace ardente» e bruciati vivi»[353]; altri possibili ipotesti letterari a cui il Tasso potrebbe aver attinto per delineare i contorni della vicenda, si riscontrano sia a livello di tradizione classica, con due tragedie, la prima di Euripide, *Ifigenia in Tauride*, con la vicenda di Pilade e Oreste; la seconda di Sofocle, l'*Antigone*, dove la vicenda d'interesse è quella delle due sorelle Antigone ed Ismene; sia a livello della tradizione letteraria volgare, specie con Boccaccio, sia per il *Decameron* V, 6 con la novella di Gian da Procida e Restituita da Procida, promessa sposa di re Fedrigo, in cui due amanti, dopo

[348] F. Di Santo *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina,2018, pag. 90
[349] Per approfondimenti, si rimanda a P. Larivaille *Poesia e ideologia Letture della Gerusalemme Liberata*, Liguori Editori, 1984, pp. 167-181
[350] S. Zatti *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp.41-42
[351] G. Güntert *Un racconto ' in prospettiva: Sofronia e Olindo* in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca* Vol. III *Umanesimo e rinascimento a Firenze e a Venezia*, Firenze. 1983, Olshkj Editore, pag. 786
[352] Ibidem, pag.787
[353] R. Morace *Il Rinaldo tra l'«Amadigi» e il «Floridante»* in Studi Tassiani Anno LVI-LVIII, 2008-2010 N.56-58, pag.41

essere stati sorpresi insieme, vengono legati ad un palo per essere arsi vivi; grazie all'intervento salvifico dell'ammiraglio Ruggier de Loria, che li riabilita agli occhi del re, riescono a salvarsi; sia per il *Filocolo* IV, 132 e ss. dove la vicenda di Florio e Biancofiore, il cui amore è ostacolato dalle umili origini della ragazza, vede una momentanea separazione degli amanti e un ritrovamento successivo, in cui i due consumano giuste nozze; scoperto l'accaduto, i due vengono condannati al rogo e salvati dall'intervento della dea Venere; infine, agisce sulla delineazione della vicenda l'ipotesto dell'*Antico testamento,* con i libri di *Giuditta* e di *Ester*, dove spunti saranno offerti dalle omonime eroine, e il trattato di Sant'Ambrogio *De Virginibus*, con i protagonisti Teodora e Didimo.

4.3.1 La «casta virgo verecunda»: la bellezza celata di Sofronia

e de' vagheggiatori ella s'invola
a le lodi, a gli sguardi, inculta e sola.
G.L II 14, 7-8

All'inizio del canto II, Tasso fornisce l'antefatto al sacrificio di Sofronia (II 1-13) in cui il potente mago Ismeno, nell'intento di proteggere la città da un'eventuale caduta per mano dell'esercito crociato, suggerisce al re Aladino il trasferimento di un'icona della Vergine dal tempio cristiano alla moschea, dove il mago stesso avrebbe pronunciato gli incantesimi che l'avrebbero resa uno strumento difensivo[354]; accordato il permesso del re, si scopre che l'icona sacra è introvabile, ragion per cui Aladino, furente, è deciso a punire l'intera comunità cristiana, quando in realtà a sottrarla all'empietà pagana è stato l'intervento di Dio; a questo punto, spinta dalla carità, la vera essenza dell'amore cristiano incarnata dal Cristo, per risparmiare i fedeli, la vergine casta e pudica Sofronia abbandona la solitudine delle proprie mure domestiche, entro cui sempre si era rifugiata, e offre il suo sacrificio, oltre che la sua beltà e sensualità agli sguardi degli astanti, per difendere i cristiani delle ire vendicatrici di Aladino; si noti la prima descrizione della donna in II, 14:

*Vergin*e era fra lor di già *matura*
Verginità, *d'alti pensieri e reg*i,
d'*alta beltà*; ma sua beltà non cura,
o tanto sol quant'onestà se 'n fregi.
È il suo pregio maggior che tra le mura
d'angusta casa asconde i suoi gran pregi
e de' vagheggiatori ella s'invola
a le lodi, a gli sguardi, inculta e sola.

Il poliptoto in apertura di questa ottava ai vv.1-2 *vergine / verginità*, ribattuto in anafora, insiste sulla virtù virginale di Sofronia, richiamandone il campo semantico, rilanciato per tutto il passo di cui è protagonista[355], pregnante della sua

[354] Tasso qui rovescia il topos omerico del Palladio, l'icona raffigurante Atena che rendeva inespugnabile la città di Troia nell'Iliade, tanto che viene sottratta da Ulisse e Diomede prima dell'assedio finale; qui invece l'icona cristiana tramite incantesimi diabolici doveva rendere Gerusalemme immune ai crociati.
[355] Nel canto II, Tasso utilizza un insistito lessico «verginale» nella caratterizzazione di Sofronia: oltre a II 14, 1-2, si noti II 15, 8 «*verginei* alberghi»; II 17, 6 «*verginal* decoro»; II 18, 1 «La *vergine*»

pudicizia e castità, ma anche prefigurante la futura affinità con la «vergine guerriera» Clorinda, alla quale la legano, oltre alla castità, l'alterità del portamento, espresso in II 20, 2 «bellezze *altere*», II 22, 1 «capo *altero*», significativo della chiusura delle due donne all'amore e della distanza che le separa dagli innamorati; Sofronia viene descritta quindi come una vergine, in età da marito, come l'attributo «*matura*» al v.1 suggerisce, e come donna di pensieri «*alti»*, regali e di «*alta beltà*», con parallelismo intraversale, scandito dall'anafora in poliptoto dell'attributo *alti / alta* ai vv.2-3 e dell'anafora del sostantivo «beltà» al v. 3 implicato in antitesi con «*beltà non cura»*, a sottolineare la bellezza regale ma naturale, comunque ancillare alla sua onestà, virtù regina della donna; sin qui vediamo un ritratto muliebre dai tratti che la connotano secondo il «topos della *casta virgo verecunda*»[356] largamente provvista di «*virtù femminile*», onestà e castità su tutte, benché elevata al rango di donna straordinaria in accezione cristiana, essendo ampiamente provvista di fortezza e carità, le quali, come l'analisi mostrerà, la spingeranno a compiere razionalmente il sacrificio di sé, realizzando così non solo il suo martirio, ma anche il passaggio dalla «*virtù femminile*» alla virtù «*donnesca ed eroica*», con la quale trascenderà «l'umana virtù».

Il lessico impiegato dal Tasso ci mostra un ritratto parziale della donna, liricamente connotato: se da un lato abbiamo possibili riscontri, per quanto riguarda il sintagma «*vergine già matura»,* sia interni alla produzione tassesca, con riferimento al *Galealto*[357] I, II, 257 «*…vergine matura*», oppure con la tradizione latina, in particolare Stazio, *Achilleide* I 292 «*virginitas matuatoris*» e Orazio, *Carmina* III, 22 «*matura virago*», sintagmi come «*alti pensieri e regi*», con prelievi dai sintagmi di Petrarca *RVF* 238, 3 «providenzia veloce, *alto pensero*», così come i vv. 3-4 che rielaborano *RVF*, 263, 12-14 «*L'alta beltà* ch'al mondo non ha pare / noia t'è, se non quanto il bel tesoro / di *castità* par ch'ella adorni e fregi», sfumano i colori del ritratto di Sofronia dalle tinte eroico-epiche alle consuete nuances liriche petrarchesche; ai vv.5-6 la paronomasia *il suo pregio maggior / i suoi gran pregi* suggella la virtù della donna, rifuggente gli sguardi dei pretendenti, nascosta tra le mura domestiche, come la dittologia sinonimica *inculta /sola* al v.8 suggerisce (se si accoglie l'attributo «*inculta*» nell'accezione di «*nascosta*», «*celata*», oltre alla condizione di solitudine individuata da Getto come caratteristica ineludibile delle eroine tassiane); merita un accenno la proposta interpretativa di Potente[358], in cui si avanza l'ipotesi di una possibile sovrapposizione del corpo della vergine «*inculta*» e «*sola*», che offre sé stessa al martirio, sostituendo concretamente l'icona della Vergine collocato sopra un altare «occulto» e «sotterraneo» e coperta da un velo[359]; anche se, osservando la struttura dell'ottava, aperto dall'epiteto «*Vergine*» al v. 1 e suggellato da «*inculta e sola*» in chiusa del v. 8, sembra prevalere la condizione di solitudine di una donna casta pudica che ha rinunciato all'amore riparandosi da occhi bramosi.

Come nota Franco Tomasi, l'attributo «*inculta*» presenta richiami intertestuali nella produzione tassesca, ancora una volta con il Galealto prima e nel Torrismondo II, IV, 22-31 poi, dove viene utilizzato nell'accezione di «non curata», trascurata, nelle parole della madre, per la prima ricorrenza, nel sollecitare la figlia ad adornare la propria beltà per compiacere il re di Svezia; nelle parole di Rosmonda, figura affine a Sofronia, nella seconda riccorenza, troviamo una concezione della beltà schiva, ritrosa e nascosta, mai mostrata o esibita, in assonanza con il comportamento dell'eroina cristiana:

---

[356] Cfr. G. Güntert *Un racconto ' in prospettiva: Sofronia e Olindo*, cit., pag.792

[357] Secondo Gigante, la tragedia del *Galealto*, venne intraprese durante i primi anni della reclusione a Sant'Anna e non negli anni immediatamente seguenti la rappresentazione dell'*Aminta*, di cui avrebbe voluto emulare il successo; il termine ante quem sarebbe contenuto in una missiva del Tasso datata 11 giugno 1581 indirizzata a Maurizio Cataneo dove la stesura della tragedia, non ancora terminata, si lega a due opere legate alla figura di Vincenzo Gonzaga, la prima versione del dialogo del *Messaggero* e il già citato *Discorso della virtù femminile e donnesca*; C. Gigante *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 268-270

[358] Si rimanda a Cfr. G. Potente *Eros e allegoria nella Gerusalemme liberata,* cit., pag. 164 e ss.

[359] In II, 5 si legge «nel tempio de'cristiani occulto giace / un sotterraneo altare, e quivi è il volto / di Colei che sua Diva e madre face / quel vulgo del suo Dio nato e sepolto. Dinanzi al simulacro accesa face / continua splende; egli è in un velo avolto»

REGINA

Bellezza inculta e chiusa in umil gonna
e quasi rozza e mal polita gemma

[…]

ROSMONDA

questa nostra bellezza, onde cotanto
se 'n va femineo stuol lieto e superbo,
di natura stimo io dannoso dono,
che nuoce a chi'l possede ed a chi'l mira.
Lo qual vergine saggia anzi devrebbe
celar, ch'in lieta danza od in teatro
spesso mostrarla altrui.

Il comportamento di Sofronia, unitamente al velo con cui si presenterà in pubblico rompendo così il suo isolamento, così come il gesto eroico in favore della comunità cristiana, permettono inoltre l'accostamento del personaggio con l'archetipo della «*mulier fortis*» biblica incarnato da Giuditta e da Ester, seppur l'episodio tassiano segua, come l'analisi dimostrerà, differenti dinamiche d'azione.

Come le ottave successive testimoniano (15-16), nonostante l'isolamento in cui volontariamente si è rifugiata Sofronia, un giovane è però riuscito a cogliere furtivamente la sua bellezza, innamorandosi follemente di lei; come nota Giovanni Getto,

«la storia dei due giovani vive unicamente per l'atmosfera di isolamento pacato e mistico in cui respira Sofronia, e di solitudine tormentosa nella quale si angustia Olindo, i cui cupidi desiri trovano appunto risalto nell'invalicabile zona che circonda Sofronia e crea come la vocale cupola del canto dell'incomunicabile passione»[360]

Pur guardia esser non può ch'in tutto celi
beltà che degna appaia e che s'ammiri
né tu il consenti, Amor, ma la riveli
d'un giovenetto a i *cupidi desiri*.
Amor, ch'or *cieco*, or *Argo*, *ora ne veli*
di benda gli occhi, ora ce gli apri e giri,
tu per mille custodie entro a i più *casti*
verginei alberghi il guardo altrui portasti.
Colei Sofronia, Olindo egli s'appella,
d'una cittate entrambi e d'una fede,
Ei che *modesto* è sì come essa è *bella*,
brama assai, poco spera, nulla chiede;

[360]G. Getto, *Nel mondo della «Gerusalemme»* Nuova Edizione Riveduta, Roma, Bonacci Editore, 1977, pag. 152

né sa scoprirsi o non ardisce; ed ella
o lo sprezza, o no 'l vede, o non s'avede.
Così fin ora il *misero ha servito*
o non visto, o mal noto, o mal gradito.

In II 15, vv.3,7 il poeta apostrofa direttamente Amore, liricamente rappresentato come tiranno, colui che alberga anche nel cuore degli umili e modesti[361]; Olindo, infatti, rispetto alla bellissima Sofronia viene definito «*modesto*» in II 16, 3 attributo in seguito distintivo dei differenti atteggiamenti assunti dai due personaggi di fronte al supplizio, perché tanto quanto la donna eroicamente si prepara all'esperienza dell'amore supremo di Dio, realizzata nel martirio, tanto l'innamorato Olindo rivolge la sua attenzione a pensieri terreni ed erotici verso l'amata; anche la sintassi sottolinea l'esposizione di una beltà regale agli sguardi eccessivamente cupidi dell'innamorato, attraverso l'efficacia delle spezzature, ottenute dall'enjambement ai vv.3-4 e dall'iperbato del v. 4, rilevante i «*cupidi desiri*» di Olindo in clausola; da notare la similitudine equiparante Amore ed Argo[362], mostro mitologico dai cento occhi, oltre alla struttura chiastica ai vv.5-6, in cui vengono espresse le qualità ossimoriche di Amore, ora cieco ora Argo, capace di provocare cecità o avidi sguardi a piacimento; la metonimia in enjambement ai vv.7-8 «*casti verginei alberghi*» conferma la forza del tiranno di penetrare la solitudine e l'isolamento di Sofronia, esponendola così allo sguardo di Olindo, ivi condotto per sorprenderla.

La ripresa del mito argivo vive anche nelle *Rime*, 122, in cui il poeta vorrebbe contemplare la sua donna, Lucrezia Bendidio, con i cento occhi di Argo per appagare la sua bramosia:

Donna, sete ben degna
che di mugghiar per voi con bianco pelo
non sdegni fra gli armenti il re del cielo;
e sete degna ancora
che la sua bella sposa
sia per voi sì gelosa,
come per lei che 'l grand'Egitto adora.
Così potessi anch'io
in voi tant'occhi aprire
quanti Argo aperse in Io
per appagar mirando il mio desire:
però che i miei due soli
non veggon tutti i rai de' vostri soli.

Altra ripresa nella produzione lirica tassesca di questo mito, è presente nel madrigale XV *Gelosa dea, che giova,* in cui il poeta, immagina il lamento di Argo presso la dea Giunone, colpevole di averlo messo a guardia del poeta, la cui donna

[361] Il tema era già stato affrontato in *Rinaldo* V 17, 1-5 e in *Aminta* 20-32 e 68.91
[362] Secondo la mitologia, questo mostro gigantesco, dotato secondo le varie attestazioni del mito da uno a quattro a cento occhi, che non chiudeva mai contemporaneamente; celebre la sua presenza negli amori di Giove ed Io: scoperto l'ennesimo tradimento del marito, la gelosa moglie Giunone tramutò Io in una giovenca per sottrarla alla sua vista, ed incaricò proprio Argo di sorvegliarla.

amata rischia di accecare tutti i suoi cento occhi con la luminosità del suo sguardo, equiparando così la sua condizione a quella del sorvegliato, accecato d'amore.

Gelosa dea, che giova
che al costui petto guardian mi sia,
perché di cento lumi ho il capo adorno?
S'ella abbarbaglia il sol di mezzo giorno,
che farà dunque, della vista mia?
Quante fiate, a prova,
di mirar gli occhi suoi prendo ardimento,
tante fiate ottembrar mi sento,
e ne ricevo scorno.
Non voler, dunque, più tenermi seco,
se, come ho cento lumi qui d'intorno,
mille n'avesse ogni mio membro seco,
sempre mirando i suoi, resterei cieco.

Prima di passare all'analisi di II, 16 è opportuno ricordare come questa prima apparizione di Sofronia, richiami specularmente l'apparizione di Armida presso il campo crociato, tanto che Raimondi ha definito il personaggio come «l'alternativa cristiana di Armida»; in effetti, anche Bragantini, nell'analisi del canto IV da lui curata[363], ammettendo la possibilità che i «*casti e verginei alberghi*» siano una metonimia della beltà di Sofronia, rilegge in parallelo, sulla scorta di Raimondi, il contrasto tra il «negletto» incarnato da Sofronia e il «culto» incarnato da Armida, accostando II,14 a IV, 31 e 33 1-4, dove Armida esibisce la sua beltà curata ad arte, per suscitare passione, e narcisisticamente si compiace delle lodi ricevute per il suo fascino, a differenza della bellezza naturale, «inculta» e nascosta da Sofronia:

Mostra il bel petto le sue nevi ignude
onde il foco d'Amor si nutre e desta.
Parte *appar* de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta;
invida, ma s'a gli occhi varco si chiude,
l'amoroso pensier già non s'arresta,
ché non ben pago di bellezza esterna
ne gli occhi secreti anco s'interna.
IV 31

[….]

Lodata passa e vagheggiata Armida
Fra le cupide turbe, e *se n'avede*.
No 'l mostra già, benché in suo cor ne rida,
e ne disegni alte vittorie e prede.
IV 33, 1-4

Nonostante la bellezza di Sofronia sia schiva, come nota Zatti, è pur sempre maliziosa e capace di innamorare tanto quella curata e artificiosa di Armida; la differenza risiede nel diverso grado di consapevolezza e di scopo che perseguiranno le

[363] Bragantini, canto IV in T. Tasso *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp.77-95

due donne, dal momento che Sofronia, «diversamente da Armida, che chiede come prezzo del suo amore l'abbandono della guerra santa, se ne giova per indurre il cristiano ad un comune martirio per la fede».[364]

L'ottava 16 si apre con struttura chiastica al v.1 ove si scoprono i nomi dei protagonisti, ma ancora più pregnante ai fini della vicenda, è il v. 2 dove il poeta, in parallelismo, dichiara la medesima provenienza e la medesima confessione religiosa, unico punto d'incontro tra i due personaggi irrimediabilmente distanti, e preludio di quelle giuste nozze che tanto furono attaccate negli anni della revisione romana, dal momento che una donna di siffatta tempra viene concessa in moglie, a breve tempo di distanza dallo scampato pericolo di morte, a un giovane tanto bramoso di possederla; secondo Franco Tomasi, l'ottava, come dimostrano i primi due versi, si presenta retoricamente elaborata e strutturata secondo il gioco chiastico[365], chiaro segnale del legame che intercorre tra Sofronia e Olindo, unica coppia, insieme ai coniugi crociati Gildippe ed Odoardo, a conseguire il vincolo matrimoniale; il giovane è tanto «modesto» quanto Sofronia è «bella», e di nuovo, al v.3, abbiamo un andamento binario e chiastico che descrive la perfetta corrispondenza delle loro qualità; la struttura metrica varia ai vv.4-6 , dove «con sapiente gradatio retorica viene rappresentato il mondo sentimentale di Olindo, arso da un grande desiderio[366]»: al v.4 si nota una struttura tripartita, dove in posizione incipitaria spicca il verbo «*brama*» seguito dall'avverbio quantitativo «assai», che rileva il desiderio ardente del giovane, prevalente sul coraggio necessario per confessare il proprio amore, sottolineato dal movimento sintattico che prosegue invertendo l'ordine, ponendo ora avverbio e verbo, «*poco spera*» e «*nulla chiede*»; al v. 5 si rafforza la tematica introdotta dal verso precedente, tramata da una struttura ora binaria con parallelismo, in cui due proposizioni negative risultano elative della mancanza di coraggio nel dichiarare il proprio amore a Sofronia la quale, dal canto suo, o lo disprezza o lo ignora o non si accorge, come chiarisce il v.6, con ripresa, in parallelismo, della struttura sintattica del v.4, scandita dalla triplice anafora della congiunzione «*o*», e arricchito dalla paronomasia *vede / s'avede*; al v. 7 troviamo un termine tecnico della lirica amorosa, originatosi dalla lirica provenzale e irraggiatosi fino alla tradizione siciliana, stilnovista e petrarchesca, «*ha servito*», chiaro indice della connotazione lirica dell'intera vicenda; Olindo presta il suo servizio di innamorato alla donna amata, seppur nella condizione di infelicità per essere da lei totalmente ignorato, o peggio, non corrisposto, come il verso conclusivo, sempre tripartito e scandito da triplice anafora della congiunzione «*o*», e dalla doppia anafora dell'attributo «*mal*» sottolinea, innalzato retoricamente dalla ripresa in *variatio* degli elementi del v.6, indicativi dell'indifferenza di Sofronia[367].

È importante notare che fin qui soltanto il lettore conosce i sentimenti di indifferenza e di passione ardente provati rispettivamente da Sofronia e da Olindo, quindi la trama retorica di queste due ottave, specialmente la 16, assumono pregnanza, dal momento che dalle azioni del giovane, fino a questo momento, non si può evincere la forza del suo sentimento, ma soltanto dalla voce del poeta; come nota Confalonieri,

«A sapere che Olindo è innamorato, insomma, possono essere i lettori, ma non- o almeno non ancora- i personaggi rappresentati nel testo: forse nemmeno Sofronia, certamente non gli altri. E questa una differenza di prospettiva che deve essere considerata quando si valutano le azioni che Sofronia e Olindo compiono nelle fasi successive della vicenda, perché soltanto i lettori sono nella posizione di poter verificare il rapporto tra le motivazioni interiori che spingono Sofronia e Olindo ad agire e le conseguenze che le loro azioni determinano, tra le intenzioni dei due personaggi e i loro atti.»[368]

---

[364] Cfr. Zatti *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, cit., pag. 42
[365] Si veda, T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi in collaborazione con l'Associazione degli Italianisti, Milano, Mondadori Libri S.p.A. per BUR Rizzoli, 2009, pp. 124-125
[366]Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata*, cit., pag.125
[367] Al v. 6 troviamo «o lo sprezza, o no 'l vede, o non s'avede» a cui corrisponde idealmente «o mal gradito, o non visto, o mal noto» del v.8
[368] Cfr. C. Confalonieri *Torquato Tasso e il desiderio di unità,* cit., pag. 151

4.3.2 «Non sai ben dir s'adorna o se negletta»: la scoperta della bellezza di Sofronia

Vince fortezza, anzi s'accorda e face
Sé vergognosa e la vergogna audace
G.L II 17, 7-8

Allo spargersi della notizia della feroce repressione predisposta da Aladino per punire la comunità cristiana, Sofronia medita di assumersi la responsabilità del furto dell'icona per risparmiare sofferenze alla comunità intera; nel tradurre in atto il suo proposito, si assiste a quello che Ferretti ha definito «il trapasso di Sofronia dalla «virtù femminile» alla «virtù donnesca», dal culto individuale del pudore alla vocazione eroica al martirio»[369].

[…]
A lei, che *generosa* è quanto *onesta*,
viene in pensier come salvar costoro.
Move fortezza il gran pensier, l'*arresta*
poi la vergogna e 'l verginal decoro;
vince fortezza, anzi s'accorda e face
sè v*ergognosa* e la *vergogna audace*.
La vergine tra 'l vulgo uscì *soletta,*
non coprì sue bellezze, e non l'espose,
raccolse gli occhi, andò nel vel *ristretta*;
con *ischive* maniere *e generose*.
Non sai ben dire s'adorna o se negletta,
se caso od arte il bel volto compose.
Di natura, d'amor, de cieli amici
le negligenze sue sono artifici.
Mirata da ciascun passa, e non mira
l'altera donna, e innanzi al re se 'n viene,
nè, perché irato il veggia, il piè ritira,
ma il fero aspetto intrepida sostiene.
[…]

Non appena si presenta la necessità, la «generosa» e «onesta» Sofronia non esita a offrirsi in sacrificio, e la breve psicomachia in cui pudore e fortezza si fronteggiano, risolta a vantaggio di quest'ultima, assume un significato simbolico rilevante; la fortezza, essendo annoverata tra le quattro virtù cardinali cristiane[370], e ritenuta indispensabile per superare

[369] F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca» nella Gerusalemme liberata*, Griseldaonline, 13, 2013, pp.11-12
[370] Le altre virtù cardinali, oltre a fortezza, sono giustizia, prudenza e temperanza.

le avversità che ostacolano il cammino del fedele verso il raggiungimento della perfezione, conferisce alle azioni della donna i tipici tratti del martirio; eppure Sofronia, una volta compiuta la scelta di autodenunciarsi ed esporsi in pubblico, addossandosi la responsabilità di aver bruciato il simulacro della Vergine, sua immagine speculare, per evitare la sua profanazione in mani pagane, è perfettamente cosciente del fatto che non basterà convincere Aladino del furto, attirandosi la condanna a morte, e che «per immolarsi, infatti, è costretta a collocarsi sia al di fuori della comunità cristiana di Gerusalemme, sia fuori dai limiti della pudicizia ordinaria»[371].

Per compiere la Santa frode o «magnanima menzogna», il gesto eroico o il suo martirio, la donna deve insomma violare la propria pudicizia, la propria virtù femminile a favore della donnesca e cristiana fortezza; in II 17, 4-8, come nota Ferretti, «la psicomachia dell'eroina cristiana tra queste due forme antagoniste di virtù è realizzata attraverso un'artificiosa e patetica tessitura di antitesi, chiasmo e figura etimologica in sequenza»[372]; i vv.4-5 presentano una costruzione chiastica, tramata dai richiami fonici, ottenuti dalle assonanze e consonanze della coppia *fortezza : arresta*; in particolare, la consonanza della vibrante viene ripresa dalla coppia *vergogna : verginal*, legata anch'essa da assonanze e consonanze; la trama fonica segnala il dubbio circa l'idea del sacrificio, espresso dalla prima coppia, originatosi a causa della pudicizia, espresso dalla seconda; il v. 4 si apre con il sintagma «*move fortezza*», ripreso in anafora, con *variatio* verbale, al v. 7 «*vince fortezza*», a suggello della risolutezza della donna, ormai irremovibile; il v. 7 procede con una *correctio* che segnala il passaggio dalla violazione del pudore compiuto da Sofronia, che rende, secondo l'ossimoro impossibile, della «*fortezza vergognosa*» e la «*vergogna audace*», arricchito dal poliptoto *vergogna* / *vergognosa* ai vv.7-8 e con modulazione in antitesi di «pudicizia e fortezza», alla piena acquisizione della fortezza, «*virtù eroica e donnesca*», la quale ha ormai trasceso la pudicizia, «*virtù femminile*»; questa struttura sintattica, ricorrente più volte nella *Liberata*, come ben ha illustrato Nicola Longo nell'analisi del canto II da lui curata[373], non è un mero esercizio stilistico e retorico compiuto dal Tasso, come tanti se ne vedranno in epoca barocca, ma una scrittura obbediente alla volontà di rivelare progressivamente i valori interni dell'eroina cristiana, disvelandoli sotto agli occhi dei lettori, secondo quella costruzione dei versi organizzata per «*correzione interna*» individuata da Chiappelli.

L'autentica pudicizia espressa da Sofronia permette di istituire un parallelo con la sua antagonista pagana, Armida; nel canto IV (28-96) al suo arrivo al campo crociato, la seducente e ingannevole incantatrice, non esita a servirsi della sua arte per simulare un pudore che non le appartiene per avvincere a sé i cavalieri cristiani, ed ottenerne così la partenza del maggior numero possibile al suo seguito; si osservi in IV 25,7-8 l'invito del mago Idraote rivolto alla nipote, sintesi perfetta dell'atteggiamento mendace sempre assunto da Armida che istituisce da subito un parallelo con la pudica Sofronia, riprendendo le tessere lessicali chiave della sua vicenda *vela/ vergogna/ menzogna*, in cui il verbo «vela» si riallaccia al velo metaforico dell'artificio con cui la maga nasconde la verità, mentre la rima *vergogna: menzogna* ribalta, nel campo dell'empietà pagana, quello della virtù cristiana della pudicizia e della «magnanima menzogna», la santa frode con cui Sofronia salva il popolo cristiano:

Vela il soverchio ardir con la *vergogna*

E fa' manto del vero a la *menzogna*

[371]Ibidem, pag. 11
[372] Ibidem, pag. 12
[373] Si veda *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp.25-46; per il campionamento di strutture sintattiche simili a quelle prese in analisi, relative al canto II, si rimanda a pag. 30

L'atteggiamento di Armida è sempre quello di falsa pudicizia, come in IV 38, 3-4, dove il comportamento assunto, al suo arrivo, al cospetto del capitano Goffredo è frutto di calcolata simulazione:

Essa inchinollo riverente, e poi
vergognosetta, *non facea parola*.

Armida tributa gli onori adeguati al capitano, per poi intraprendere immediatamente la sua opera di simulazione della virtù della pudicizia, nella speranza di sciogliergli il cuore e avvincerlo a sé; così come, dopo aver raccontato la propria storia, ordita ad arte, in cui si presenta come la fanciulla di nobile sangue in difficoltà e bisognosa di aiuto, vedendosi negare il soccorso previsto proprio da Goffredo, in IV, 70, 1-2:

A quel parlar*, chinò la donna e fisse*
le luci a terra. E stette immobile alquanto:

Di nuovo Armida reagisce con una calibrata e studiata pudicissima delusione, con tanto di sguardo fisso a terra, preludio dello sbigottimento e della disperazione successiva, a cui seguirà l'irresistibile pianto che conquisterà i crociati, pronti a soccorrerla sfruttando il codice d'onore cavalleresco, piegato in realtà alla loro crescente bramosia; le specularità tra Sofronia e Armida troveranno realizzazione sempre nel tema della prima comparsa in scena e nell'elemento del velo che le caratterizza, dove si potrà parlare di diffrazione dell'archetipo biblico di Giuditta.

Ritornando a Sofronia, il suo passaggio alla dimensione eroica coincide con l'abbandono delle mura domestiche e l'entrata nella dimensione pubblica, descritta dal Tasso nelle ottave 18,19; sicuramente ci sono tantissimi ipotesti passibili di ispirazione per il poeta, a partire dalla tradizione lirica stilnovista, dantesca e petrarchesca, e sicuramente sono possibili collegamenti con gli archetipi di eroine bibliche, da Giuditta a Ester e, per certi aspetti, anche Dalila; non trascuriamo nemmeno il fatto che il Tasso, nel *Discorso della virtù eroica e della carità*[374], discorso gemello a quello della «*virtù femminile e donnesca»*, aveva definito la carità, virtù teologale che «l'altre due virtù in sé contiene», fede e speranza, come eccesso di amore verso Dio e verso le sue creature, e viene anteposta alla virtù eroica «perché niun Eroe espose così lietamente la vita per la patria, come l'uomo caritativo le espone per Cristo»[375] e se «la virtù Eroica cede negli atti di fortezza alla carità, molto più le cede negli atti di beneficenza; perché così è proprio effetto della carità il far bene altrui, come della virtù eroica il fare atti di fortezza»[376]; e sebbene la carità giunga a perfezione durante il cristianesimo, tale virtù fioriva anche durante il periodo precedente, tanto che il Tasso, nei libri dell'*Antico Testamento,* ne individua la massima espressione proprio in Ester:

«Ma qual carità ha quella della regina Ester si può agguagliare, che per salvare il popolo suo dalla morte, sé stessa il pericolo della morte espose, quando contra il decreto di Assuero andò nel suo seggio reale a ritrovarlo, e tremante e supplichevole nelle braccia del marito si lasciò cadere? Ma della sua carità giusto premio riportò; perciocché non solo il popolo suo ne fu salvato, ma il giusto Mardocheo onorato e premiato, e il superbo ed invidioso Aman debitamente disonorato e punito».[377]

---

[374] Questo discorso fu composto probabilmente nel settembre novembre del 1580, ed è dedicato al cardinale Alberto d'Austria, figura esemplare del felice connubio tra virtù eroica e caritatevole; l'obiettivo del Discorso è trovare una mediazione per riuscire a riacquistare la libertà dalla prigionia di Sant'Anna.
[375] Cfr. T. Tasso, *Discorso della virtù femminile*, cit., pag.63
[376] Ibidem, pp.63-64
[377]Ibidem, pp.54-55

In questa accezione, davvero Sofronia sembra riassumere su di sé i tratti di entrambe le virtù, eroica e carità, e per questo può essere accostata a Giuditta[378] ed Ester[379], nell'offrire il sacrificio di sé per una causa collettiva dai connotati politici, sebbene la principale differenza risieda nella verginità di Sofronia, rispetto a Giuditta che è una vedova, sebbene condivida con l'eroina tassesca la condizione dell'isolamento volontario, e ad Ester che è moglie di Assuero, re di Media e di Persia; eppure tutte sono dotate di una spiccata bellezza, attirano su di sé gli sguardi degli astanti, anche se vi è maggior reticenza nel Tasso, nel descrivere nella psicologia della propria eroina, la possibile consapevolezza nello sfruttamento a proprio vantaggio della propria avvenenza, certa invece nel caso delle eroine bibliche; inoltre, come già rilevato, la prima uscita in pubblico di Sofronia, presenta un parallelismo con l'episodio dell'arrivo preparato dell'incantatrice pagana al campo crociato, confermando l'ipotesi di Zatti che individua in essa «l'alternativa cristiana di Armida»[380].

Nella presentazione di Sofronia in II 18, 1 Tasso impiega l'appellativo distintivo di Sofronia, «*la vergine*», definita però «*soletta*», attributo ad alta densità letteraria, in connessione con una pluralità di modelli muliebri grazie alla rete intertestuale; spicca la tradizione lirica petrarchesca, con il *Triumphus Cupidinis*, III, 55 in cui viene descritta proprio la sconfitta del tiranno Oloferne ad opera di Amore, incarnato da Giuditta:

Vedi qui ben fra quante spade e lance
Amor, e 'l sonno, ed una vedovetta
con bel parlar, con sue polite guance
vince Oloferne, e lei tornar *soletta*,
con una ancilla e con l'orribil teschio
Dio ringraziando, a mezza notte, in fretta.
Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, III, 52-57

L'aggettivo «*soletta*» è tessera lessicale che richiama alla memoria l'intertestualità con uno dei modelli lirici prediletti dal Tasso, molto presente nella caratterizzazione dei ritratti femminili dell'opera giovanile del *Rinaldo*, le *Stanze* del Poliziano, con riferimento alla presentazione di Simonetta a Iulo in I, 52, 2 «qui vengo a soggiornar tutta *soletta*»; tracce d'intertestualità risalgono a Dante, *Purgatorio* XXVIII, 40 dove la tessera viene impiegata per descrivere l'apparizione di Matelda «una donna *soletta* che si gìa»; e alla *Teseida* di Boccaccio, III, 8,5 dove l'attributo viene riferito alla «bella» e «giovinetta» Emilia :«in un giardin se n'entrava *soletta*»; riferito a Sofronia, la tessera lessicale «*soletta*» innalza la condizione solitaria della vergine coraggiosa, pronta ad assumere su di sé, sempre in solitudine, la responsabilità della «*magnanima menzogna*»; i rimanti «*soletta» «ristretta» «negletta»* ai vv.1, 3, 5 istituiscono un dialogo in cui vengono sintetizzate le caratteristiche psicofisiche della donna analizzate sin qui: solitudine, pudicizia e bellezza raccolta, naturale e non esibita; anche se i rimanti *generose : espose*, potrebbero suggerire un certo grado d'intenzionalità nello sfruttamento del proprio fascino, posto al servizio della causa comune, che, come vedremo dall'analisi dei vv.5-8, il Tasso volutamente

[378] La storia di Giuditta è narrata *nell'Antico testamento, Giuditta*, 1-16; nei primi otto capitoli del libro, si chiariscono le cause della tirannia di Oloferne, comandante di Nabucodonosor; in 8-10 abbiamo le maggiori affinità con il personaggio tassesco: di lei viene detto è una vedova di Betulia, che conduce una vita appartata, disposta ad attuare un pericoloso piano per liberare il suo popolo dal violento Oloferne, sfruttare la sua bellezza e avvenenza per sedurre il generale per poi decapitarlo con la sua scimitarra dopo averlo fatto ubriacare; la sua risolutezza salveranno il suo popolo.
[379] La vicenda di Ester è narrata nell'omonimo libro *nell'Antico testamento, Ester* 1-10; di origine giudaica, viene adottata da Madocheo; per casualità, grazie alla sua avvenenza diviene sposa del re di Media e di Persia, Assuan; quando il perfido ministro del re Aman, adirato contro Madocheo che rifiuta di inginocchiarsi alla sua presenza, persuade Assuan a sterminare il popolo giudaico presente nel regno, avendo scoperto la sua discendenza; sollecitata dal padre adottivo, Ester decide di chiedere udienza al marito, sfruttando il proprio fascino e bellezza, elevati ad arte, rischiando la morte, non avendo ricevuto alcuna convocazione; il suo coraggio salverà il suo popolo.
[380] Per approfondimenti: E. Raimondi *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki Editore, 1980 pp.71-202; Cfr. S. Zatti *L'Uniforme cristiano e il multiforme pagano.* Cit., pp.41-43

non risolve; i vv.2, 3 presentano un andamento sintattico chiastico, che contribuisce a creare e rafforzare l'idea di vergogna audace della protagonista: al v. 2 la doppia negativa in anafora introdotta dal *non / e non* rileva il procedimento del velamento e disvelamento della bellezza, in cui la donna non copre la propria beltà ma neppure la esibisce, anzi sembrerebbe proteggerla; il v. 3 completa informando di come il velo le copra il volto, ma non quanto basta per occultare lo sguardo, chino a terra; il v. 4 con gli attributi antitetici «*ischive» e «generose*», riferito alle «*maniere»*, tratto che sembra avvicinarla ad Erminia, sintetizza la fortezza e la vergogna provate da Sofronia durante la psicomachia, e caratterizzanti sin qui di tutta l'apparizione e del suo agire; inoltre la presenza del velo legittima la liricità del ritratto dell'eroina, già suggerita dal prelievo della tessera lessicale «*soletta*» (applicato a ritratti femminili della tradizione lirica negli ipotesti presi in esame in precedenza) e innalzata dalla rielaborazione del Tasso della ballata del Petrarca in *RVF Lassare il velo o per sole o per ombra* con riferimento ai vv.9-10:

fuor i biondi capelli allor *velati*,
e l'amoroso *sguardo in sé raccolto*

dove il velo assume un significato preciso, in quanto Laura lo assume per sottrarsi alla vista del poeta, celandogli le proprie bellezze, dopo aver appreso del suo innamoramento per lei; come la critica ha sottolineato, l'elemento del velo permette sicuramente di istituire un parallelo con la figura di Giuditta, anche se Sofronia non si propone certamente di sedurre di proposito re Aladino per perseguire il suo obiettivo; inoltre, come ha notato Elisa Curtis, la presenza di questo elemento legittima una lettura contrastiva tra il personaggio di Sofronia e quello di Armida,

«riconoscendone le due donne una sorta di diffrazione del modello biblico di Giuditta, eroina virtuosa e combattiva, pronta a sacrificarsi per il bene del proprio popolo, ma insieme famme fatal capace di servirsi degli inganni della seduzione. […] Sofronia è certamente il doppio cristiano di Armida, ma rappresenta anche, nel suo sacrificarsi al martirio, un'incarnazione esemplare delle virtù mariane»[381].

E in verità, come già accennato, un parallelo a proposito della simulazione della virtù della pudicizia di Armida nel campo dei crociati è assolutamente possibile, così come il differente proposito con cui la bella pagana si presenta al campo crociato, velando e disvelando le proprie bellezze, la cui descrizione demanda all'immaginazione di violare il corpo della donna, oltrepassando il visibile appositamente scoperto dal velo, abile strumento di seduzione nelle mani di Armida, orgogliosa della sua beltà; per la bella incantatrice, inoltre, è possibile un'interpretazione del velo quale metafora della menzogna, di cui è abile tessitrice, strumento di occultamento della verità e dell'artificio retorico del Tasso; si confronti la prima apparizione di Armida al campo crociato, parzialmente velata, in IV 29:

Argo non mai, non vide Cipro o Delo
d'abito o di beltà forme sì care:
d'auro ha la chioma, ed or dal *bianco velo*
traluce involta, ora discoperta appare.
Così, qualora si rasserena il cielo,
ora da candida nube il sol traspare,
or da la nube uscendo i raggi intorno
più chiari spiega e ne raddoppia il giorno.

[381] E. Curtis *Armida disvelata. L'immagine del velo nella Gerusalemme liberata*, Italianistica 10, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pag.39

Il potere seduttivo del velo di Armida esprime tutta la sua efficacia in IV 84 5-8, quando, ormai tratti in suo potere molti crociati, primo fra tutti Eustazio, il quale le offre il suo aiuto, asciuga le lacrime proprio con esso[382]:

[…]
Serenò allora i nubilosi rai
Armida, e si ridente apparve fuore
ch'innamorò di sue bellezze il cielo
asciugandosi gli occhi co'l *bel velo*

L'ambiguità espressa a livello lessico-sintattico da 18, 1-4 non viene sciolta dal Tasso, che cripticamente interviene suggerendo la possibilità che la donna sia consapevole del proprio fascino, e quindi, come nota Ferretti, metterebbe così «al servizio della vocazione al martirio anche l'*eros* involontariamente promanato dalla propria persona, lasciando – non è dato sapere se ad arte oppure no– che esso parli in favore di sé»[383]; oltre all'intervento diretto del narratore al v.5 «*Non sai ben dir*» volto a creare ambiguità, la struttura sintattica, che procede per costruzioni ottenute da coppie antitetiche e disposte chiasticamente: ad esempio le coppie antitetiche, «*s'adorna o se negletta*» del v.5 «se caso od arte» del v. 6 vedono una ripresa chiastica, scandita dalle anafore delle congiunzioni «*se*» ed «*o/od»* mentre la struttura trimembre scandita dalla climax ascendente «*di natura d'Amor de'cieli amici*» del v. 7 in forte iperbato rispetto al suo soggetto «*artifici*», crea un accostamento ossimorico fra «*negligenze*» e «*artifici*» che sottolinea ambiguamente la forza del fascino femminile che si presenta come spontaneo e che, trascurato o coltivato, ha il potere di avvincere.

In II,19 l'incedere di Sofronia, tra lo stupore degli astanti soggiogati dalla sua bellezza, presenta dei tratti liricamente connotati, a partire dalla tradizione stilnovista, di cui basterebbe citare *Tanto gentile e tanto onesta pare* di Dante, fino alla tradizione quattro-cinquecentesca, di ascendenza petrarchesca; in particolare il poliptoto *mirata: mira* che scandisce il v. 1 suggerisce lo stupore prodotto dalla visione della donna, che però non si avvede degli effetti sortiti dal suo fascino o li ignora, e sebbene la sua vista non produca i miracoli della donna salvifica, il suo intervento si rivelerà provvidenziale per il suo popolo; in questa accezione ha senso parlare di parallelismo con l'eroina Giuditta, suggerito anche dal verso stesso che, come nota Tomasi[384], «sembra tramato dal ricordo dell'effetto che Giuditta, nel racconto biblico, produce quando passa tra le persone»[385]; la differenza tra Giuditta e tra la sua controparte Armida è sempre una soltanto, quella di non aver architettato alcuna seduzione per soggiogare Aladino, avendo come unico scopo «quello di rendere persuasiva la «magnanima menzogna» e di proteggere, per quanto possibile, la propria pudicizia [386]»;l'enjambement al v.2 isola la solitudine di Sofronia, definita «*altera*», con attributo di marca petrarchesca, presente in *RVF* 115, 1-2 «In mezzo di duo amanti onesta *altera* /vidi una donna […]»; l'alleanza tra pudore e fortezza sono visibili nel volto minaccioso e intrepido, coraggioso, con cui Sofronia affronta il re irato, che di fronte all'erotismo emanato dalla sua beltà e alla sua risolutezza

[382] Come l'analisi dedicata al personaggio di Armida dimostrerà, il velo scandisce le tappe narrative della sua vicenda: da emblema della maga seduttrice in IV 25-92, a simbolo della resa all'innamoramento per Rinaldo in XIV, 67; diviene poi protagonista dei giochi erotici di Armida e Rinaldo nel giardino delle delizie, in XVI,18, 1-4 e in XVI, 23; alla fine del poema, il velo torna come metafora di una problematica conversione religiosa di Armida in XX 135, che infine si proclama «ancilla» di Rinaldo in XX 136, 7
[383]Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»*, cit., pag.12
[384] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag.127
[385] In *Giuditta*, 10,7 si legge: Costoro […] restarono moto ammirati dalla sua bellezza»
[386] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»,* cit., pag. 13

sembra vacillare, placando la sua ira; ma l'atteggiamento di Sofronia, irremovibile, impedisce l'innamoramento di un animo intriso d'ira e rabbia, distintivi del personaggio di Aladino; si osservi la bipartizione dell'ottava 20:

A l'onesta baldanza, a l'improviso
folgorare di *bellezze altere e sante,*
quasi confuso il re, quasi conquiso
frenò lo sdegno, e placò il fer sembiante.
S'egli era d'alma o se costei di viso
severa manco, ei diveniane amante;
ma ritrosa beltà ritroso core
non prende, e sono i vezzi esca d'Amore

L'ottava 20 si presenta bipartita; da 1-4 Tasso descrive lo sbigottimento di Aladino di fronte alla beltà di Sofronia, in 5-8 spiega il perché la fiamma d'amore non abbia potuto avvampare; in questa ottava rivelatori della tematica affrontata sono, ancora una volta, la struttura sintattica costruita secondo i consueti parallelismi e il lessico impiegato; i primi due versi descrivono il coraggio e la beltà della donna, con struttura parallela, in cui alla temerarietà definita «*onesta*» corrispondono le «*bellezze»* definite dalla dittologia sinonimica «*altere e sante*», con ripresa petrarchesca *Triumphus mortis* 1,35 «di gioventute e di *bellezze altera*» nonché dell'area semantica della pudicizia, richiamata e rafforzata dall'attributo «*onesta*»; Aladino ammira dunque la *mulier fortis* circonfusa di santità, di fronte alla quale sembra cedere e raddolcire lo sguardo, come i versi successivi informano: ancora una volta abbiamo una struttura in parallelo, dove al v. 3, disposto in andamento binario e asindetico, con anafora avverbiale, troviamo *quasi confuso / quasi conquiso*, ai quali corrispondono rispettivamente, nel v. 4 *frenò lo sdegno / placò il fer sembiante*; il v. 4 presenta struttura binaria scandita dalla dittologia sinonimica verbale *frenò/placò;* la struttura parallela e chiastica dei vv.5-6 interviene anche nel commento del narratore che spiega i motivi che inibiscono l'innamoramento del re: se lui non fosse stato di animo crudele tanto quanto lei di aspetto severo, Aladino si sarebbe innamorato; l'avversativa del v.7, tramata dal parallelismo *ritrosa beltà/ ritroso cuore*, culminante nell'enjambement del successivo «*non prende»*, rileva il definitivo spegnersi della possibilità di un innamoramento, dovuta al fatto che una beltà algida e severa non scioglie un cuore tirannico, unitamente al fatto che Amore si nutre di esche, ovvero di lusinghe e artifici, a cui l'onesta e pudica Sofronia non prevede in alcun modo di ricorrere, perché il suo scopo non è mai stato quello di sedurre il re; ecco perché «*fu stupor, fu vaghezza e fu diletto, / s'amor non fu, che mosse il cor villano*[387]», come chiosa il narratore in II 21,1-2, rendendo il momentaneo disorientamento di Aladino, ma insistendo sul mancato innamoramento.

Come nota Longo,

«L'immagine di Aladino, Tutta inscritta entro un profilo d'ira e di rabbia (e vedremo come da questi sentimenti, solo momentaneamente placati, egli sarà progressivamente riafferrato, assai presto) serve a dimostrare la forza fascinatrice della bellezza femminile nella sua versione onesta e semplice, modesta e schiva, che quella ferocia del re domina e doma fino ad ottenere, intanto, che egli decida di recedere dalla condanna indiscriminata da tutti i cristiani»[388].

[387] T. Tasso *Gerusalemme liberata* II 21, 1-2
[388] Cfr. Longo Canto II in *Lettura della Gerusalemme liberata*, cit., pag. 32

4.3.3 «Le nozze del rogo»: un esempio di interferenza di erotismo lirico nel genere eroico

Piacemi almen, poich'in sì strane guise
morir pure dèi, *del rogo esser consorte,*
se del letto non fui: duolmi il tuo fato,
il mio non già, poich'io ti moro a lato.
G.L II 34, 5-8

A seguito della denuncia della propria colpa (II 21), Sofronia affronta con crescente coraggio le conseguenze del suo gesto, e in una condizione di crescente solitudine, distintiva di tutta la sua vicenda, dall'interno delle mura domestiche fino all'uscita in pubblico, si prepara a sacrificare la propria la vita; si consideri II 22,1-4

Così al publico fato il capo altero
offerse, e 'l vol*se* in *sé so*la *r*acc*órre*.
Magnanima menzogna, ora quand'è il vero
sì bello che si possa a te preporre?
[…]

Il narratore ci presenta la martire cristiana pronta a compiere il proprio destino, assumendo su di sé la condanna scagliata contro tutta la comunità (*publico fato*), con il volto fiero (*altero*) e raccolta in sé; l'enjambement ai vv.1-2 sottolinea il gesto coraggioso, isolando la tessera lessicale «*offerse*», pregnante del sacrificio della propria vita, dalla quale sembra dispiegarsi tutta la trama fonica pervasiva del v.2, con consonanza della sibilante e della liquida, e arricchita dalle assonanze.

Al v. 3 interviene il commento del narratore stesso, a elogio della «*magnanima menzogna*», con gioco semantico allitterante, al limite dell'ossimoro, definita bugia generosa, virtuosa, paradossalmente migliore della verità; si potrebbe osservare, come ancora una volta il Tasso accosti un tema tipicamente cinquecentesco, il contrasto tra natura e artificio, come già era accaduto più volte nel *Rinaldo*, per esempio nell'episodio del simulacro di Clarice, dove sempre aveva difeso la natura e la verità sull'artificio; questa volta propende per l'artificio, non disdicevole quando piegato a intenti più nobili, come quelli poetici dichiarati nella protasi del poema:

O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi 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 diletti, che de' tuoi, le carte.
Sai che la corre il mondo ove più versi
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,
e che il vero, condito in molli versi,
i più schivi allettando ha persuaso.
Così all'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso:
succhi amari ingannato in tanto ei beve,
e dall'inganno suo vita riceve.

Nelle ottave 2-3 del proemio, che svolgono il tradizionale motivo dell'invocazione alla Musa, innovato peraltro dal Tasso con invocazione ad una musa cristiana e non pagana, alla quale chiede di ispirare una poesia sacra (I 2, 1-6) l'autore inserisce una vera e propria dichiarazione di poetica, nella quale chiede perdono alla propria musa cristiana, per aver intrecciato alla verità (*ver*), quale poteva essere una fonte storica o cronachistica, i suoi artifici, elementi inventati (*fregi*) , impreziosendo così il poema con elementi piacevoli (*diletti*), differenti da quelli convenienti e adatti ad essere tributati alla musa stessa (I 2,7-8), in cui appare evidente l'intento di consegnare una poesia verosimile che superi la realtà stessa; principio poetico ribadito nell'ottava successiva dove dichiara, attraverso la metafora lucreziana dell'inganno della tazza, contenente i medicamenti amari e perciò cosparsa, negli orli, con il dolce miele, per somministrarla ingannevolmente al fanciullo malato, restituendo così con la menzogna la salute (I 3, 5-8), di preferire la verità mescolata alla dolcezza dei versi poetici, in grado di dilettare e di smuovere anche gli animi più restii (I 3, 1-4); come già teorizzato nei *Discorsi dell'arte poetica*, il Tasso accordava il proprio favore ad una «*magnanima menzogna»* poetica, ad un «*verosimile*» addolcito e intessuto di artifici retorici, in grado di meravigliare e avvincere il suo lettore, piuttosto che presentare il fatto secondo modalità meramente cronachistiche e storiografiche, pertinenti al vero; procedendo sul versante di una lettura metapoetica, Güntert interpreta l'intero episodio come un preludio una lettura dei due personaggi, Sofronia e Olindo, come metafore rispettivamente dell'*ars* o artificio indispensabile al perfezionamento del *furor*, inteso in accezione cinquecentesca di predisposizione poetica istintiva e naturale[389], per il Tasso in sé non sufficienti, senza lo studio e una costante pratica dell'arte[390].

Grazie alla menzogna di Sofronia, i cristiani «*donde meno speraro ebber salute*»[391], sebbene il gesto generoso stupisca tutti i presenti, dai cristiani al re, il quale più volte chiede «*chi diè consiglio, e chi fu insieme a l'opra»*[392], con il risultato di chiudere nell'ostinazione la donna, sempre più isolata e motivata; si osservi II, 23:

[…]
«*sol* di me stessa consapevole fui,
*so*l consigliera, e *sola* essecutrice»
[…]
«È giusto: esser a me conviene.

[389]Questa la lettura del *furor* fornita da Tasso, mentre per i neoplatonici l'ispirazione poetica sarebbe più connessa con un'origine divina
[390] Si rimanda a Cfr. G. Güntert *Un racconto ' in prospettiva: Sofronia e Olindo*
[391] *Gerusalemme liberata*, II 13,8
[392] *Gerusalemme liberata* II 22,8

se fui s*ola* a l'onor, *sola* a le pene»

L'anafora di *sol/sola* in II 23 3-4 scandisce la climax ascendente «*consapevole» «consigliera» «essecutrice»* distribuita su questa coppia di versi, e conferma la volontà dell'eroina di addossarsi interamente la responsabilità del gesto, ribadita nelle parole di risposta alla condanna stabilita per lei sola, espresse nel distico finale, dove troviamo la classica struttura parallela, scandita dall'anafora «s*ola*», con iterazione di quella dei vv.3-4; al v.8 il furto viene addirittura definito «*onor*» per fregiare quello che la donna vuole presentare con i contorni di un'impresa, la cui gloria non vuol condividere con nessuno, e così nemmeno la pena proporzionale ad essa.

Benché il re non creda alle parole di Sofronia, chiede prova del furto del simulacro[393]; infine, incrudelito dall'ostinazione della donna, che dichiara di aver trafugato l'immagine e di averla bruciata, cosicché «*non potrà più violarsi / per man miscredente e ingiuriosa*»[394], gettando sospetti sulle intenzioni del re medesimo e di Ismeno, decide di condannarla al rogo; come nota Confalonieri, soltanto il lettore è al corrente delle reali motivazioni di Sofronia, compiere il sacrificio di sé pur essendo innocente, espiando su di sé la vendetta di Aladino, salvando così il suo popolo, benché

«sapere o non sapere dell'innocenza di Sofronia può cambiare la valutazione del grado di eroismo della sua azione, ma non influisce sul fatto che anche chi non è in possesso di queste informazione- non lo è Aladino che deve stare alla confessione di lei, e non lo è il popolo, con l'eccezione di un'eventuale colpevole che il poema lascia però volutamente indeterminato- è tenuto interpretare l'azione di Sofronia come un sacrificio per il bene di tutti i cristiani, in accordo cioè con la motivazione interiore del personaggio. […] L'azione di Sofronia è la stessa, indifferente alla variazione del punto di vista da cui la si guarda.»[395]

Subito dopo la condanna, Sofronia subisce l'umiliazione della spoliazione delle vesti e del velo, strappategli dai suoi aguzzini; come sottolinea Jonrad, il mondo della *Gerusalemme liberata* è fortemente erotizzato, ma in modo ambiguo, poiché:

«le monde de la violence est en effet un univers sadique qui, dans le poème, se manifeste par la fureur des guerriers, le thème du sang et celui des larmes, le désir de tuer étant l'équivalent d'une activité sexuelle»[396].

Re Aladino, infatti, ammaliato dalla seducente beltà della donna, non resiste alla tentazione di violarla, e l'unico modo per cercare di possederla è spogliarla pubblicamente per mano dei suoi uomini, compiendo l'estrema violazione del pudore della martire, iniziata col «*gran pensier*» e che per realizzare il sacrificio deve sopportare dunque quest'ultima durissima prova; per fare un parallelo, come nota Ferretti[397], Sofronia realizza in questo modo quel che un altro personaggio del poema, Sveno, realizza con la spada, divenendo nel martirio il perfetto crociato; si osservino le ottave in II 25-26:

[…]
Non speri più di ritrovare perdono
cor pudico, alta mente e nobil volto;
e 'ndarno Amor contr'a lo sdegno crudo
di sua vaga bellezza a lei fa scudo.

[393] Aladino infatti, in II 24, 2 chiede «*Ov'hai l'imago ascosa?*»
[394] T. Tasso *Gerusalemme Liberata*, II 24,5-6
[395] Cfr. C. Confalonieri *Torquato Tasso e il desiderio di unità*, cit., pag. 152
[396] Cfr. N. Jonrad, *L'erotisme dans la «Jérusalem délivrée»*, cit., pag.62
[397] Si rimanda a Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca» nella Gerusalemme liberata*, cit., pag.12

Presa è la bella donna, e n'crudelito
il re la danna entr'un incendio a morte.
Già il velo e il casto manto a lei rapito,
stringon le molli braccia aspre ritorte.
Ella si tace, è in lei non sbigottito,
ma pur commosso alquanto è il petto forte;
e smarrisce il bel volto in un colore
che non è pallidezza, ma candore.

Il narratore «passionato» interviene pietosamente in II 25, 5-8 per enfatizzare la situazione disperata di Sofronia, ormai senza difese, cioè priva di quel freno che il suo fascino aveva esercitato sul cuore tirannico di Aladino; l'intervento si situa sul versante lirico, con una libera ripresa in disposizione trimembre e asindetica, al v.6, di un sintagma petrarchesco, prelevato dal *Triumphus mortis*, 1, 7 «… che col *cor pudico / e d'un bel viso e de' pensieri schivi*», e in parte riconducibile a *RVF* 270, 7 « e 'l *cor* saggio e *pudico*»; 238, 3 «previdenza veloce, *alto pensero*,» con il quale sintetizza le nobili virtù della sua eroina, ora completamente sola di fronte alla furia del sovrano, la cui solitudine è enfatizzata anche dall'immagine di Amore, inutilmente impegnato ad elevare il suo fascino per proteggerla (a lei fa scudo) contro la feroce ira del sovrano; di nuovo, un'immagine della tradizione lirica amorosa, impreziosita dal prelievo, al v.8. del sintagma «*vaga bellezza*», da Petrarca *RVF*, 260, 7 «…e con sua *vaga bellezza*»; i rimanti *crudo: scudo* a suggello del distico finale, sono elativi dell'inefficacia di Amore nel placare l'ormai inferocito Aladino.

In II 26 la struttura sintattica si apre con un chiasmo intraversale, che rileva immediatamente la conseguenza dell'ira di Aladino e della condanna, sfociata nella cattura della donna, come l'anastrofe al v.1 «*Presa è*» chiarisce immediatamente; mentre «*bella donna*» è tessera lessicale generica di ascendenza petrarchesca[398]; la rima '*ncrudelito : rapito* mette in relazione il furore con cui il re non rinuncia a violare la pudica Sofronia, spogliata così del velo e del mantello che la coprivano castamente; l'espropriazione del velo, inoltre, equipara il corpo di Sofronia all'icona mariana sottratta e spogliata del velo da Ismeno ed Aladino, salvata poi con intervento misterioso e provvidenziale; il narratore pietosamente, tramite reticenza, tace sulle nudità delle donna esposte in pubblico, presentandoci, al v.4 , con un parallelismo antitetico le «*molli braccia*» accanto alle «*aspre ritorte*», cioè il corpo legato da ruvide corde, e lasciando intuire l'oltraggio subito dalla sua eroina tramite la sua reazione, sempre liricamente connotata: ai vv.5-6, la sintassi franta lascia procedere le emozioni di Sofronia, che resta dapprima in silenzio e poi, seppur non tramortita, profondamente commossa; il distico finale, di ascendenza petrarchesca, traduce sul volto della donna le sue emozioni, e sebbene il volto sbianchi, tuttavia acquista non un pallore mortale, ma un bel candore, come la *correctio* sottolinea; l'elemento del pallore virginale, simbolo della purezza e castità proprie dell'eroina, tratto condiviso con Clorinda, si ritrova in Petrarca, *Triumphus mortis*, I, 166 «*Pallida no, ma più che neve bianca*» rielaborato dal Tasso al v.8.

Dall'ottava 27 entra in scena Olindo, venuto a conoscenza del «gran caso» e che, istintivamente temendo che la condannata possa essere la sua amata, decide di precipitarsi sul posto per sciogliere il dubbio; quando la scorge legata e prossima al rogo, non resiste all'impulso di autodenunciarsi del furto per salvarla -*Ahi! Tanto amò la non amante*-[399] commenta il Tasso, ottenendo soltanto di condividere le sorti della donna, senza riuscire a salvarla (II 27-37); le ragioni

[398] Già impiegato nella descrizione di Sofronia in II 18,6
[399] *Gerusalemme liberata* II 28, 8

che spingono Olindo all'intervento sono il mero Amore passionale e terreno nutrito per Sofronia, nulla di simile a quella Charitas cristiana[400] che la donna incarna; inoltre i personaggi in scena non possono conoscere le reali motivazioni del gesto di Olindo, dettato dal «*furor*» e dalla volontà di salvare la donna il cui obiettivo è ben diverso: salvare l'intera comunità; in termini di azione,

«a scontrarsi sono due motivazioni diverse, quella «individuale» di Olindo e quella «collettiva» di Sofronia ma questo uno scontro che esiste sul piano delle intenzioni, delle motivazioni interiori che solo i personaggi e i lettori conoscono: dal punto di vista esterno degli altri personaggi coinvolti nell'avvenimento- da una parte Aladino, dall'altra il popolo cristiano- le diverse motivazioni di Olindo e Sofronia portano alla stessa azione, quella di assumere una responsabilità che fa cessare la rappresaglia nei confronti della comunità cristiana.»[401]

Sofronia rifiuta fermamente l'impulsivo e improvvisato soccorso di Olindo, rivelando la dimensione eroica ormai raggiunta e rivendicata in II 30, 7-8:

Ho petto anch'io, ch'ad una morte *crede*
di bastar solo, e compagnia non *chiede.*

La rivendicazione del «petto» ovvero della fortezza, dell'ardimento necessario ad affrontare il supplizio, è siglato dai rimanti «*crede : chiede*» e dalla forte inarcatura ottenuta dall'enjambement tra i due versi, che isola il sintagma «*di bastar solo*», in cui si condensa tutta la rivendicazione del proprio proposito, trascendente le mere motivazioni sentimentali di Olindo, invitato a cambiare idea; come in II 31, 3-6 sottolinea l'intervento del narratore, a scontrarsi sono quindi «*Amore*», la motivazione segreta che muove Olindo e la «*magnanima virtute*» che trascina Sofronia fin dal principio:

[…]
Oh spettacolo grande, ove a tenzone
sono *Amore* e *magnanima virtute*!
ove la morte al vincitor si pone
in premio, e il mal del vinto è la salute!
[…]

Per descrivere efficacemente l'addossarsi reciproco delle colpe, il Tasso, con una «bellissima forma paradossale dell'espressione»[402], immagina una «*tenzone*», un duello, una competizione tra le motivazioni più intime che spingono i due personaggi e in cui, attraverso un rovesciamento logico, si dà la morte in premio (rilevato dal forte enjambement ai vv.5-6) e la salvezza per castigo; le inversioni sintattiche pongono all'inizio del v.5 «*la morte*» e in clausola del v. 6 la «*salute*» ovvero il premio e la pena, riservati al vincitore e al vinto.

Dopo aver ricevuto entrambi la «*palma*» della vittoria in questa straniante contesa da un indispettito Aladino, irritato dall'atteggiamento dei due, Sofronia e Olindo vengono entrambi condannati al rogo; si giunge qui al massimo dell'erotismo dell'episodio, non a caso profondamente contestato durante la revisione romana; il lessico impiegato dal

[400] Per approfondimenti si rimanda a Cfr. G. Potente *Eros e allegoria nella Gerusalemme liberata,* cit., pag. 164 e ss.
[401] Cfr. C. Confalonieri *Torquato Tasso e il desiderio di unità*, cit., pp.152-153
[402] Cfr. Longo Canto II in *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di F. Tomasi, cit., pag. 33

Tasso, «*di fiamme e di fuoco*», lascia intravedere il tipico retaggio stilistico metaforico della lirica amorosa, impiegato e giocato sui toni dell'ambiguità:

32

[…]

Sono ambo stretti al palo stesso; e *vòlto*
e il *tergo* al *tergo*, e 'l *volto* ascoso al *volto.*

33

Composto è lor d'intorno il rogo omai,
e già le fiamme il mantice v'incita,
quand'il fanciullo in *dolorosi lai*
proruppe, e disse a lei ch'è seco unita:
«*Quest'è* dunque *quel laccio* ond'io sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita?
questo è *quel foco* ch'io credea ch'i cori
ne dovesse infiammare d'eguali ardori?

34

Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.
Troppo ahi! ben troppo, ella già noi divise,
ma duramente ora ne congiunge in morte.
Piacemi almen, poich'in sì strane guise
morir pure dèi, *del rogo esser consorte,*
se del letto non fui: duolmi il tuo fato,
il mio non già, poich'io ti moro a lato.

35

Ed oh *mia sorte aventurosa a pieno*!
oh fortunati i miei dolci martiri!
S'impetrarò che, giunto seno a seno,
l'anima mia nella tua bocca io spiri;
e venendo tu meco a un tempo meno,
in me for mandi gli ultimi sospiri»
Così dice piangendo. Ella il ripiglia
soavemente, e in tai detti il consiglia.

Per il distico finale di 32 è attestata una prima redazione, eccessivamente lirica e patetica, «*…o fosse il volto al volto!*» sulla quale il Tasso interviene su suggerimento di Scipione Gonzaga, per accordarla allo stile eroico conveniente al poema epico; scrive il Tasso al Gonzaga, in una lettera del 4 ottobre 1575,

«Or prima che passi ad altro, dirò ch'io ringrazio molto Vostra Signoria dell'avvertimento sovra quelle parole dell'episodio di Sofronia, «*o fosse volto a volto»*; ché certo quelle parole non convengono in persona di grave poeta, quale deve essere l'epico, principalmente in materia sì fatta».

Lettere Poetiche XXVIII, 13

La situazione descritta dal Tasso presenta dei punti di contatto con la novella del Boccaccio in *Decameron* V 6, dove i due amanti, Gian di Procida e Restituita, scoperti da re Federico, si preparano al rogo legati nella medesima maniera[403]; rispetto ai personaggi del poema, i protagonisti boccacciani sono profondamente innamorati, mentre nella *Liberata* questa postura con cui Olindo e Sofronia vengono legati, ne accentua la distanza, evidente nel comportamento adottato dai due nel sopportare il martirio; questo distico presenta anche una raffinata costruzione sintattica, con anafora in doppio poliptoto nei due membri paralleli[404], per scandire la situazione analoga del due protagonisti: e *vòlto*/ è il *tergo* al *tergo* e 'l *volto* ascoso al *volto*, con bisticcio semantico tra *vòlto / volto;* questa costruzione del verso contiene un ricordo intertestuale nella produzione tassiana, perché è molto vicina ad *Aminta*, Atto V, I 1942: nel momento in cui Dafne e Silvia sorprendono il corpo di Aminta e apprendono con letizia della mancata morte di Aminta, la bella Silvia, traboccante di amore, lo bacia «*e giunse viso a viso e bocca a bocca».*

In II 33 Olindo inizia il suo lamento, sintomaticamente espresso dal francesismo «*lai*»[405], tipico della lirica amorosa romanza fino alla tradizione italiana volgare; il passo è tramato da una filigrana erotica, che riaffiora sensualmente, trasformando il rogo in fantasia erotica; l'inarcatura sintattica espressa dall'enjambement fra i vv.3-4 «*dolorosi lai / proruppe*» rileva l'incedere inesorabile dello sfogo di Olindo, incapace di tacere i suoi sentimenti all'amata; termine pregnante del lamento al v. 5 è quel «*laccio*», introdotto dal dimostrativo «*quest'*» che in anafora ai vv.5 /7scandirà le due interrogative retoriche; tecnicismo della lirica amorosa, equivalente di catena, ovvero del legame profondo e indissolubile vigente tra innamorato e amata, il termine ha origini classiche, con la tradizione lirica latina, a partire da Ovidio, *Metamorfosi* IV, 678-679 «O -dixit -non istis digna *catenis* / sed *quibus inter se cupidi iunguntur amantes*»; anche il Tasso lirico impiega l'immagine del laccio, metaforico o reale, per esprimere il legame che lo avvince alla sua donna, il cui fascino lo imprigiona e lo avvince a sé; se ne ritrovano esempi in *Rime* 45, 1-4

Non ho sì caro il *laccio* ond'al consorte
de la vita mortal l'alma s'avvinse,
come *quel ch'or me lega*, e voi già strinse,
già vago e dolce *or duro nodo e forte.*
[…]

Oppure in *Rime* 46, 9-14

[…]
fia tuo questo *lacciuol* ch'annodo al braccio

[403] In Boccaccio, *Decameron* V, 6 si legge: «legati al palo *con le reni l'un all'altro volte* […]in appresso fossero arsi» e più avanti ancora; «So che devo morire presto; vorrei essere legato a questa fanciulla, che ho amato più della mia vita e lei ha amato me, *non schiena contro schiena ma viso a viso*, in questo modo, mentre muoio, potrei vedere il suo viso e me ne andrei in pace»

[404] Per le caratteristiche relative alle strategie retorico-sintattiche della partizione del verso nella *Liberata*, si rimanda a A. Soldani *Attraverso l'ottava Sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editori, 1999

[405] Il termine Lai, derivato dall'antico francese, nel linguaggio poetico ricorre esclusivamente al plurale in accezione di voci meste, lamentose e dolorose, lamenti; nella poesia francese medioevale, a partire dal XII secolo, con Marie di Francia, il termine indica un componimento amoroso oppure fantastico, recitato o cantato con accompagnamento musicale.

non pur, ma vie più stretto il core n'involgo:
caro furto, ond'il crin madonna avvolse.
Gradisci il voto, ché più forte *laccio*
da man più dotta ordito altri non tolse,
né per che a te lo doni indi mi sciolgo.

Esempio celebre si ritrova in *Rime* 130, nel sonetto proemiale al *Libro II* delle *Rime d'amore*, *L'incendio, onde tai raggi uscir già fore*; il poeta si ritrova stretto tra l'antico laccio, l'amore per Lucrezia Bendidio, non ancora sopito del tutto, e l'avvincere del nuovo legame amoroso, ovvero la nascente passione per Laura Peperara; si osservino i vv.12-14:

[…]
ché, s'allora un sol giogo io non soffersi,
ora due ne porto, e, s'un *lacciuolo* i' sciolsi,
quegli ordio novo nodo e 'l vecchio ei strinse.

Anche il «*foco*» del v. 7 è impiegato ambiguamente dal Tasso, in quel gioco polisemico che può essere applicato per tutto il passo; le fiamme reali trovano corrispondenza nel metaforico fuoco amoroso di antichissima tradizione lirica; si è già avuto modo di citare, a proposito del *Rinaldo* nell'episodio dell'innamoramento di Floriana, il passo tratto da Virgilio *Eneide* IV, 23 «Agnosco *veteris* vestigia *flammae»*, dove l'antica fiamma indicava proprio l'amore, ripreso poi da Dante, *Purgatorio* XXX, 48 «conosco i segni *dell'antica fiamma*» durante il primo incontro fra Dante e Beatrice nel Paradiso terrestre; da notare come Olindo sembri qui considerare il proprio amore ricambiato, mentre nulla nel testo dice di un possibile interesse di Sofronia nei suoi confronti.

In II 34 al v.1 tornano in *variatio* il tema del «*laccio e del fuoco*», con consueta struttura binaria parallela, introdotta da anafora «*altre/altri»* che ci presenta «*fiamme e nodi*» promessi da Amore, mentre al v.2 l'anafora «*altri*» introduce l'unico legame ora possibile, la medesime morte, offerto dalla sorte avversa; tutto il piano metaforico del discorso di Olindo lascia presagire l'avanzare di un'allucinata fantasia erotica, preparata dall'innalzamento patetico della *geminatio* con *interiezione* al v.3 «*Troppo, ahi! Ben troppo*..»; le «*nozze sul rogo*», iniziano a concretizzarsi a partire dal v. 5, con attacco «*Piacemi almen*» di marca petrarchesca, dato il prelievo della tessera lessicale da Petrarca *RVF* 67, 12 «*Piacemi almen* ….» e 128, 4 «*Piacemi almen*….», con funzione introduttiva al desiderio di Olindo di divenir «consorte del rogo» di Sofronia, non avendo potuto esserlo «nel letto» in vita; la sintassi procede spezzata, con perfetta bipartizione versale al v. 7, sospesa tra l'accettazione della propria morte, la cui percezione viene stravolta dall'allucinazione erotica e dalla vicinanza dell'amata e il dispiacere per il destino della donna; ai vv.7.8 il chiasmo intraversale «*duolmi il tuo fato, il mio non già*», sottolinea i contrastanti sentimenti di Olindo, ormai prossimo al culmine della sovrapposizione di *eros* e *thanatos.* I rimanti «*sorte: morte: consorte*», legati da trama fonica di assonanza e consonanza, amplificata dalla rima inclusiva «*sorte: consorte*» e dalla paronomasia tra «*sorte: morte*», così come quella esistente tra i rimanti «*fato: lato*», sintetizzano il senso delle parole stravolte dell'innamorato.

La delirante fantasia di Olindo raggiunge l'apice nell'ottava 35, pervasa da un senso di languida sensualità, sfumatura delle passioni prediletta dal Tasso, al punto che il Sozzi ha definito Olindo un personaggio «tutto autobiograficamente

tassesco per la violenza estrema e disperata di un sentimento amoroso che è struggimento sentimentale non meno che brama sensuale»[406] e avvalorato da una possibile interpretazione di questa passione struggente per un ipotetico amore impossibile nutrito per Eleonora d'Este; al di là della mera curiosità, difficilmente dimostrabile, importa rilevare come queste tonalità fortemente languide ed erotizzate, siano effettivamente tra le predilette del Tasso, che ne offrirà un capolavoro anche nel celebrato duello tra Tancredi e Clorinda nel canto XII, ma le cui tracce affiorano anche nella produzione tragica, specialmente nel *Torrismondo.*

L'ottava 35 si apre con due esclamative elative del patetismo del lamento di Olindo, indicative del ribaltamento della percezione del supplizio a cui il giovane è sottoposto, e interamente tramata dal lessico amoroso: l'«*iniqua sorte*» di II 34, 2 diviene ora «*sorte avventurosa*», così come il rogo, di II 34, 6 acquista una valenza positiva nell'ossimoro «*fortunati miei dolci martiri*», con questa climax ascendente della terna aggettivale, sintomatica del delirio amoroso, che porta l'innamorato a percepire in positivo l'esperienza della morte, perché tramite di unione con la donna; i vv.3-4 descrivono l'erotizzazione della morte, in una sorta di congiungimento luttuoso, suggellato dalla rima inclusiva *spiri :sospiri*, dove l'esasperazione sensuale raggiunge il suo estremo; si noti come i «*dolci martiri*» siano un topos letterario della lirica amorosa, così come i «*sospiri*».

Nella produzione lirica tassiana esistono affinità intertestuali relative alla tematica della «*dolce morte*», metafora dell'identificazione della morte con la sessualità, tra la *Liberata* e la produzione lirica, come nel caso di *Rime*, madrigale 378 *Nel dolce seno della bella Clori:*

Nel dolce seno de la bella clori
Tirsi, che del suo fine
già languendo sentia l'ore vicine,
Tirsi, levando gli occhi ne' languidetti rai del suo desio,
«Anima» disse «omai beata mori».
Quand'ella: «Oimè! ben mio,
aspetta» sospirò dolce anelando.
«Ahi! crudo, ir dunque a morte
senza me pensi? Io teco, e non m'en pento,
morir promisi, e già moro, e già sento
le mortali mie scorte
perché l'una e l'altr'alma insieme scocchi»
Si stringe egli soave e sol risponde
con meste voci a le voci gioconde.
Oh fortunati! L'un entro sospirando
ne la bocca de l'altra, una dolce ombra
di morte gli occhi lor tremanti ingombra;
e si sentian, mancando i rotti accenti,
agghiacciar tra le labbra i baci ardenti.

[406] B. T. Sozzi*, Nota sull'episodio di Olindo e Sofronia*, in Studi Tassiani, N.X, 1960, pag.7

L'identificazione della morte con l'apice del godimento, metafora erotica per eccellenza, è qui svolta attraverso il dialogo tra i due amanti, Tirsi e Clori, e prevede che «*l'una e l'altra alma scocchi insieme»*; il narratore, commenta la vicenda con un'esclamazione lirico epica, in cui, come nota Cabani,

«L'immagine del bacio come 'spirare' si arricchisce qui del significato metaforico di spirare come morire e della morte reale come dolce morte. La stessa feconda ambiguità, ma con un brusco passaggio dal metaforico al letterale, e alla base dell'insolito congiungimento fra Olindo e Sofronia. Nelle sue fantasie erotiche, Olindo, in punto di morte, trasforma l'unione nel supplizio in un vero e proprio atto d'amore»[407].

Altri legami intratestuali si rintracciano con il genere pastorale, in particolare con l'*Aminta*, dove ritroviamo il connubio Amore e Morte, nel primo bacio scoccato da Silvia ad un'esangue Aminta, il quale assume subito dopo una valenza sicuramente positiva[408], e più consona alla conclusione della vicenda sia dell'*Aminta* che di quella dei protagonisti della *Liberata*; si osservi V, I, 1934-1959:

Ma, come Silvia riconobbe, e vide
le *belle guancie tenere* d'Aminta
iscolorite in sì leggiadri modi
che viola non è ch'impallidisca
sì dolcemente, *e lui languir sì fatto*
che *parea già ne gli ultimi sospiri*
esalar l'alma, in guisa di baccante
gridando e percotendosi il bel petto,
lasciò cadersi in sul giacente corpo
e giunse viso a viso e bocca a bocca.
[…]
E gli occhi aprendo un doloroso «Ohimè»
Spinse dal petto interno;
ma quell'ohimé, ch'amaro
così dal cuor partissi
s'incontrò ne lo spirto
de la sua cara Silvia, e fu raccolto
da la soave bocca: e tutto quivi
subito raddolcissi.

La metafora dell'erotismo nella morte è proposta, in accezione negativa, anche nella tragedia del *Torrismondo*, quando la certezza dell'impossibilità per re Torrismondo di amare Alvida, infine riconosciuta come sua sorella, causa il suicidio di entrambi; come nota Verdino, «l'estrema conclusione, che si sfalda nella morte, e però di nuovo erotica, a riprova di

[407] Cfr. M. C. Cabani *Immagine e immaginazione,* cit., pag.82
[408] Silvia, infatti, subito dopo scopre che Aminta è ancora vivo.

un incoercibile desiderio»[409], esperito da Alvida, la quale accecata dalla passione, cerca di raccogliere i baci dell'amato con sfumatura erotica e non fraterna; si consideri *Torrismondo* V, 4, vv.3047-3056:

Egli, pur lagrimando, a lei soggiunse:
-Come fratello ormai, non come amante,
prendo gli ultimi baci. Al vostro sposo
gli altri pregata di serbar vi piaccia,
che non sarà mortal sì duro colpo.
Ma in van sperò, *perché l'estremo spirto*
ne la bocca di lui spirava.; e disse
-O mio più che fratello e più ch'amato
esser questo non po', che morte adombra
già le mie luci.

Il nesso amore morte suggella la vicenda che vede protagonista un'altra donna cristiana, Gildippe, la cui presenza è estremamente ridotta nel poema, ma che trova nella tematica in esame motivo di un breve cenno; la presentazione della donna, il cui destino è indissolubile rispetto a quello del marito Odoadro, viene svolta nella rassegna dei guerrieri cristiani al campo crociato, in I 56, 5-8 e 57:

Ove voi me, di numerar già lasso,
Gildippe ed Odoardo, amanti e sposi,
rapite? *O ne la guerra, anco consorti,*
non sarete disgiunti ancor che morti!
Né le scole d'Amor che non s'apprende?
Ivi si fe' costei guerriera ardita:
va sempre affissa al suo caro fianco, e pende
da un fato solo l'una e l'altra vita.
Colpo che ad un sol noccia unqua non scende,
ma indiviso è il dolor d'ogni ferita;
e spesso l'un ferito, e l'altro langue,
o versa l'alma quel, se questa il sangue.

Il narratore ci presenta la coppia come un'unica entità, lasciando intravedere in prolessi la sua futura sventura in I 56, 8; apprendiamo di come la donna, contrariamente a Clorinda che sceglie una vita da guerriera rinunciando proprio all'amore, abbraccia la vita d'armi per amore del marito; in I 56, 6-7 il gioco chiastico *dolor: ferita / ferito : langue*, sottolinea il comune destino dei due, chiosato dal parallelismo al v.8; la morte dei due sposi, avvenuta per mano di Solimano, è narrata

[409] S. Verdino *Organizzazione della tragedia in «il re Torrismondo»* in *Studi in onore di Bartolo Tommaso Sozzi* a cura di A. Agazzi, Centro di Studi Tassiani, 1991, pag. 136

a conclusione del poema, nel canto XX, 94-100, dove il Tasso innalza il patetismo del dettato poetico promettendo di consacrare l'esempio «*di virtute e d'amor*» incarnato da Gildippe e Odoardo, meritevole di essere onorato, oltre che dalle sue rime, dal pianto di ogni servo d'Amore; Gildippe affronta per prima Solimano, ricevendo nello scontro un solo colpo, «*ch'osò, rompendo ogn'arme, entrar nel seno / che de' colpi d'Amor segno sol era»* , che la ferisce mortalmente (95,96); il marito Odoardo tenta di sostenere la moglie morente con un braccio, invece di brandire la spada in propria difesa, e di sconfiggere il tiranno con l'altro, ricevendo anch'esso un colpo mortale, crollando inerme sul corpo di Gildippe (97,98); unico caso di amore coniugale lecito e cristiano, la vicenda dei coniugi guerrieri viene risolta dal Tasso in termini fortemente patetici e tragici, introdotta dalla raffinata similitudine della vite e dell'olmo, per poi presentarci il momento della morte; si osservi:

Come olmo a cui la pampinosa pianta
cupida s'aviticchi e si marite,
se ferro il tronca o turbine lo schianta
trae seco a terra la compagna vite,
ed egli stesso il verde onde s'ammanta
la sfronda e pesta l'uve sue gradite;
par che se n' dolga, e più che il proprio fato
di lei gl'incresca che gli more a lato;
così cade egli, e sol di lei gli duole
che 'l Cielo eterna sua compagna fece.
Vorrian formar né pon formar parole,
forman sospiri di parole in vece:
l'una mira l'altro, e l'un pur come sòle
si stringe a l'altro, mentre ancor ciò lece;
e si cela in un punto ad ambi il die;
e congiunte se 'n van l'anime pie.

La similitudine, di ascendenza lirico classica[410], introduce la descrizione della morte dei coniugi, in cui Odoardo, al pari dell'olmo, si dispiace per la sorte della moglie più che per la sua, così come ad Olindo, in II 34, 7-8, nel suo delirio sul rogo, dispiaceva per la sorte di Sofronia ma non per la sua, poiché moriva accanto all'amata; in XX, 100, 3-4, con il consueto gioco di ripetizioni tipico delle figure retoriche della *Liberata,* arricchite dal poliptoto, *Formar : formar : forman* e dall'epanalessi di *parole : parole* sottolineano l'impossibilità di un dialogo, che lascia il posto ai ben più lirici «sospiri», in cui di nuovo amore e morte si intrecciano; ai vv.5-6 la struttura sintattica parallela dove la ripresa fa progredire l'azione di Gildippe ed Odoadro, intenti a guardarsi e poi a stringersi, prelude ad una morte simultanea, in cui per entrambi si oscura il giorno ed, infine, inizia la vita eterna, a cui «congiunti» si avviano; la postura in cui gli amanti si ritrovano a condividere gli ultimi istanti, è ben differente rispetto a quella di Olindo e Sofronia, legati schiena contro schiena e

[410] L'immagine è impiegata variamente nella produzione tassiana: a partire da *Rinaldo* V 51, 7-8 fino ad *Aminta*, I, 243-244 «e con quanti iterati abbracciamenti /*la vite s'aviticchia al suo marito*»; l'immagine ha precedenti in Catullo *Carme* 65, 54 «(*vitis)[…]at si forte eadem est ulmo coniucta marita*» e in Orazio *Epodi* 2,9,10 «Ergo aut adulta *vitium propagine / altas maritat populos*»

impossibilitati a guardarsi in viso, e consente di scambiarsi i legittimi ultimi sguardi, avvinti l'uno all'altro, come l'olmo alla vite, proprio perché la coppia rappresenta l'unico esempio di amore consacrato a Dio, combattente per la liberazione del santo sepolcro; ma il motivo di amore e morte, pervasivo degli ultimi istanti della sua vicenda, si può considerare una declinazione della tematica presa in esame.

Il pensiero e l'atteggiamento di Olindo non possono essere condivisi dall'eroica Sofronia, che lo rimprovera consigliandolo a rivolgere i suoi ultimi pensieri verso Dio:

«*Amico, altri pensieri, altri lamenti,*
per più alta cagione il tempo chiede.
Ché non pensi a tue colpe? E non rammenti
qual Dio prometta a i buoni ampia mercede?
Soffri in suo nome, e fian *dolci i tormenti*,
e lieto aspira a la suprema sede.
Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole
ch'a se pare che n'inviti e ne console»

L'ottava 36 riprende antifrasticamente la lirica sensualità di II 33-34, in particolare riprendendo la struttura sintattica di 34, 1-2 scandita dall'anafora «*altre/altri*», già strutturante l'inizio del discorso di Olindo; l'anafora conferisce al verso la consueta struttura binaria e parallela, come nota Franco Tomasi «rovesciandone però il significato: il rogo non deve evocare inopportune fantasie erotiche, ma una salda devozione, consona allo spirito del martirio cristiano» a cui si accompagna «una riconversione del lessico ambiguamente erotico di Olindo in direzione biblico cristiana»[411]. Dunque per Sofronia gli ultimi istanti sono rivolti all'«alta cagione», cioè al pentimento prima della morte, per ottenere il perdono di Dio; le interrogative che seguono, ribadiscono il consiglio della donna, dove pur vengono utilizzati termini largamente accolti nella tradizione lirica amorosa, quali «*colpa*», «*mercede*», «s*offri*» (soffrire) e l'ossimoro «*dolci tormenti*»; il verbo *soffrire* in particolare, richiama fortemente la valenza cristiana di patire, sopportare delle pene in nome della fede e di Dio, proprio come viene ritratto il pio capitano Goffredo nel proemio, in I I,4 «molto *soffrì* nel glorioso acquisto», con riferimento alle drammatiche sofferenze affrontate, sia contro le forze pagane sia, contro la distrazione dei propri crociati, per liberare il santo sepolcro; mentre l'ossimoro «*dolci tormenti*», assai frequenti nel lessico della lirica d'amore, riproposto come esaltazione del martirio, dialoga coi «dolci martiri» di Olindo in II 35, 2 sempre da riportare nell'alveo dell'opera di risemantizzazione in chiave cristiana dell'erotismo espresso in precedenza.

I versi conclusivi, invitano Olindo a rallegrarsi per il premio, l'accesso in paradiso, guadagnato con l'estremo sacrificio; il cielo e il sole quindi sono un'irresistibile richiamo per la martire Sofronia, già ritratta col lo sguardo rivolto verso Dio in estasi contemplativa, in un rapimento in cui non trovano spazio né lacrime né disperazione, ma soltanto una lieta tranquillità[412]; il v.7, con anafora che scandisce la bipartizione del verso, «*mira il cielo…/ e mira il sole*», oltre all'invito rivolto ad Olindo a compiere fino in fondo il sacrificio, punizione terrena dei giusti, che darò l'accesso alla suprema sede, conferisce ai due elementi, cielo e sole, un misterioso significato simbolico, divino, quasi prefigurassero il paradiso, conferendo all'estasi della protagonista un alone di sacralità.

[411] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag137
[412] Consonanze di questo atteggiamento di fronte alla morte, si avranno nella morte di Clorinda.

Da notare l'attacco dell'ottava, con quell'«*Amico*» con cui Sofronia si rivolge a Olindo, innamorato non ricambiato, che richiama a distanza l'incipit di XII, 66 1-4 dove la morente Clorinda appella l'amante, non amato, nel medesimo modo per chiedergli il battesimo, compiendo così il suo destino:

«*Amico*, hai vinto: io ti perdon…perdona
Tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì: deh! per lei prega e dona
a me battesmo ch'ogni mia colpa lave»

L'ottava 37, un'ottava cerniera e corale, presenta la commozione dei musulmani, compreso re Aladino, e dei cristiani, che piangono per Sofronia il cui gesto scuote nel profondo gli animi di ambo gli schieramenti, avvicinandoli; il narratore, dopo averci presentato la donna circonfusa di un'aura sacrale, in una sorta di rapimento mistico, con lo sguardo fisso al cielo e al sole, simboli divini, aggiunge un ulteriore elemento dell'eroismo della donna: l'assenza di lacrime.

Tu sola il duol comun non accompagni,
Sofronia; e pianta da ciascun non piangi.

Il distico finale, tramite forte inarcatura dei vv.7-8, rileva la solitudine di Sofronia in una sorta di anafora in *variatio*, *Tu sola / Sofronia*, con la quale il narratore pateticamente si rivolge alla sua martire, immune al lutto condiviso collettivamente; il gioco etimologico dato dal poliptoto «*pianta piangi»,* introduce la consueta struttura binaria con antitesi, pregnante dell'assenza di dolore nell'accettazione del proprio destino da parte dell'eroina cristiana, consapevolmente andata incontro al supplizio.

In questo atteggiamento di magnanima serenità e fortezza la sorprende Clorinda, riconosciuta da tutti per l'armatura e il cimiero caratterizzato dall'emblema della tigre[413]; si osservino le ottave 42-43

Cedon le turbe, e i duo legati insieme
ella si ferma a riguardar da presso.
Mira che l'una tace, e l'altro geme
e più Vigor mostra il men forte sesso.
Piangere lui vede in guisa d'uomo cui preme
Pietà, non doglia, o duol non dice se stesso;
E tacer lei con gli occhi al cielo si fisa
ch'anzi 'l morir par di qua giù divisa.

[413] Per l'analisi più approfondita di queste ottave e della presentazione del personaggio di Clorinda si rimanda al paragrafo successivo dedicato a lei dedicato.

Clorinda intenerirssi, e si condolse
d'ambeduo loro e lagrimonne alquanto.
Pur maggior sente il duol per chi non duolse,
più la move il silenzio è meno il pianto.
[…]

Riconoscendo l'illustre guerriera, la folla si apre per lasciarla passare e permetterle di vedere l'esecuzione in corso; alla vista di Clorinda, si presentano Olindo e Sofronia in due atteggiamenti completamente diversi, sintetizzati dal chiasmo «*l'una tace l'altro geme»* al v.3, con vago ricordo del sintagma dantesco di *Inferno*, V 140-141 «*Mentre che l'uno spirto questo disse, l'altro piagnëa*», a suggello dei due diversi atteggiamenti degli innamorati lussuriosi Paolo e Francesca, in cui lei narra la vicenda con dignità, giganteggiando durante l'incontro con Dante e muovendolo a profonda pietà, mentre lui piange senza parlare, quasi un'emanazione della narratrice; qui a giganteggiare nel suo silenzio, e a colpire fino alla commozione Clorinda, è Sofronia, mentre meno avvincente è l'atteggiamento di Olindo, in lacrime per la sorte della sua amata, per amor della quale ha scelto il sacrificio di sé; il maggior vigore dimostrato da Sofronia istituisce un'empatia sotterranea ed immediata tra le due donne, anche se l'incontro con l'eroina cristiana è soltanto il primo *senhal* della futura conversione di Clorinda, ora rappresentata all'inizio del suo cammino di redenzione.

I vv.5-8 sono perfettamente bipartiti, con i vv.5-6 dedicati alla descrizione della sofferenza di Olindo, così come si presenta alla vista di Clorinda, inarcati da forte enjambement isolante effetto e causa, in incipit versale, *Pianger / pietà*, del vero motivo di dolore, il cui significato è da ricercarsi nell'amore per la donna, per la quale prova una profonda pietà, e non per la sofferenza fisica a cui è sottoposto, come il gioco etimologico *doglia / duol* arricchito dall'anastrofe «*duol non*» sottolinea; ai vv.7-8 Sofronia viene presentata con il volto già rapito dal cielo, tanto da farla sembrare una creatura già involata in cielo, ancor prima di trapassare, come la rima *fiso /diviso*, fortemente in assonanza e consonanza della sibilante, suggella; il ritratto di Sofronia circonfusa da questo alone di sacralità e caratterizzata dalla fissità dello sguardo, la avvicina al ritratto della Beatrice paradisiaca dantesca in *Paradiso* I, 64-65 «……tutta ne l'eterne rote / *fissa con gli occhi* stava» e a quello di Laura nel *Triumphus mortis* II, 40 «….e *gli occhi avea al ciel fissi»;* mentre nella tradizione classica, un richiamo si trova in Virgilio *Eneide* II, 405 nel ritratto di una sbigottita Cassandra durante la caduta di Troia «*ad caelum tendens ardentia lumina frustra*».

In II, 43 i primi due versi mostrano lo sviluppo dell'azione attraverso una sintassi paratattica e asindetica dove i verbi «*intenerissi» «si condolse» «lagrimonne*» focalizzano, cristallizzandolo, il progredire delle emozioni provate da Clorinda, dall'intenerimento fino alle lacrime di commozione, alla vista dei due condannati, empatizzando maggiormente, come già evidenziato, con la donna; al v. 3 infatti il gioco etimologico con poliptoto «*duol* per chi non *duolse*» sintetizza la maggior commozione per colei che non partecipa al lutto collettivo analizzato in II 37, cioè Sofronia, ulteriormente chiarito dal v.4: si commuove più per il «*silenzio*», metonimia di Sofronia, che per il «*pianto*» metonimia di Olindo, con ripresa di II 42, 3 « …l'una *tace* e l'altro *geme*»; nell'arco narrativo del personaggio di Clorinda, la commozione è un primo turbamento dell'animo, un'inquietudine, presagio della futura conversione e senhal di quella femminilità compressa e soffocata dalla corazza della guerriera, destinata a cadere nell'epilogo della personale vicenda della «*virgo bellatrix*».

Sentendo «*ch'egualmente innocenti eran que' due*», Clorinda si propone di salvarli dal supplizio, intervenendo con re Aladino e proponendogli un vantaggioso patto: la vita dei due condannati per i suoi servigi militari, nell'imminente scontro contro i cristiani; questo intervento, criticato dai revisori perché convinti sciogliesse l'azione tramite un *deus ex machina*, fu sempre difeso dal Tasso, sulla base della precedente, seppur breve, presentazione della bella pagana durante la rassegna dei crociati nel primo canto: l'intervento di Clorinda quale salvatrice di Sofronia ed Olindo, dunque, avveniva in qualità di personaggio, e non di deus ex machina come sostennero i revisori, critici anche nei confronti dell'epilogo dell'episodio: i due passano troppo velocemente «dal rogo alle nozze», ma il Tasso difese la scelta spiegando di come i due vengano infine esiliati da Gerusalemme e dai confini della Palestina, a causa della crescente preoccupazione del re, dovuta all'unione di due soggetti tanto virtuosi; in questo modo, il Tasso avvalora la metafora della pira come letto nuziale, delineata nella fantasia erotica di Olindo, che trova appagamento nella dimensione casta e lecita del matrimonio; eppure per quanto riguarda la quasi martire Sofronia, l'impressione è che la sua dimensione eroica e donnesca venga infine mortificata e ricondotta all'ordine convenzionale della virtù femminile, in cui l'eroina, per accedere alla vita coniugale da sempre ignorata, ma a cui ora sembra convertirsi dopo la prova d'amore ricevuta sul rogo, dovrà rinunciare a quella precedentemente scelta, di cui la verginità e la pudicizia erano valori fondativi; l'ottava conclusiva della vicenda così descrive la peripezia:

Così furon disciolti. Aventuroso
Ben veramente fu d'Olindo il fato,
ch'atto potè mostrar che 'n generoso
petto al fin ha d'amore amor destato.
Va dal rogo a le nozze; ed è già sposo
fatto di reo, non pur d'amante amato.
Volse con lei morire: ella non schiva,
poi che seco non muore, che seco viva.

Nei primi due versi il narratore interviene per commentare il destino fortuito di Olindo, che grazie all'intervento di Clorinda, si vede la vita e quella dell'amata risparmiata; ancora una volta il senso della peripezia viene svolto dalle figure retoriche di spezzatura, come i due forti enjambements ai vv.3-4 *generoso / petto* (con richiamo al «*petto forte*» di Sofronia in II 26,6 e alle parole della donna in II 30, 7 «Ho *petto* anch'io…» con cui aveva cercato di allontanare il giovane) e ai vv.5-6 «*già sposo / fatto di reo*» accompagnato da forte iperbato, che sintetizza il passaggio di Olindo dalla condizione di colpevole, condannato al rogo, a quella di sposo, destinato al letto nuziale, con rovesciamento e normalizzazione dell'erotizzazione delle «nozze del rogo» espresse in II 34, 6-7 «*…del rogo esser consorte, / se del letto non fui*...»; le figure etimologiche di ripetizione, esprimono il cambiamento dello status sentimentale di Sofronia, rovesciano quel «*Ahi! tanto amò la non amante amata*» di II 28, 8: la paronomasia «*d'amore amor destato*» suggella il sentimento nato in Sofronia dopo aver ricevuto da Olindo prova di vero e sincero amore; il giovane diviene così ricambiato, come il poliptoto al v. 6 «non pur *d'amante amato*» conferma; la rima che congiunge il distico finale, *schiva : viva* e la struttura parallela dei versi 7-8 rivelano in realtà una certa distanza della donna, sempre algida nonostante il cambio di atteggiamento: avendo però condiviso il supplizio, ed essendo stati risparmiati, accetta le nozze con Olindo, perdendo così la sua dimensione eroica e donnesca.

La coppia antitetica Sofronia e Olindo è anticipatrice delle altre coppie di amanti del poema, formate da opposti inconciliabili, la cui unione si presenta impossibile per lo sconfino tra i due schieramenti che una loro realizzazione richiederebbe: Clorinda e Tancredi, Erminia e Tancredi, Armida e Rinaldo, sono infatti tutti binomi non solo di caratteri ma anche ideologici, che ripropongono il macro-scontro tra «uniforme cristiano e multiforme pagano», per il quale il Tasso non prevede categoricamente uno sconfino, eccezion fatta per la mortificazione dell'elemento muliebre, convertito da protagonista ad ancilla del protagonista maschile e, sul piano ideologico, del cristianesimo: il caso più evidente sarà quello di Armida, ma con sfumature più sussurrate il processo riguarderà anche le altre due protagoniste pagane, Clorinda ed Erminia; secondo Güntert,[414] nell'antitesi Sofronia Olindo era racchiuso già il mondo della *Liberata,* a partire dagli incipit dei nomi, 'So' e 'Ol' la cui unione riconduce al significante *Sol*, con riferimento a quel «*sol punto*» di I, 7, 7-8 verso cui converge l'intero poema:

> gli occhi in giù volse, e in un *sol punto e in una*
> *vista*, mirò *ciò ch'in sé il mondo aduna*.

Lo sguardo divino, annullando i vincoli spazio-temporali, riconduce la multiformità ad un'unica prospettiva, proprio come l'*artifex* creatore del proprio «*picciol mondo*», riconduce in un *sol punto*, o meglio, ad un'unica ideologia ed unità narrativa la complessità della varietà.

4.4 «L'imagine sua bella e guerriera»: Clorinda

Lampeggiar gli occhi e folgoràr gli sguardi,
dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?
G.L III 22,1-2

Il personaggio di Clorinda, a differenza di altri nel poema, è una creatura interamente creata dalla fantasia del Tasso e dunque, priva di fondamento storiografico, mancanza largamente compensata dalla densità letteraria con cui l'autore costruisce i tratti del suo personaggio: una guerriera pagana, di «*bel sembiante*», destinata a trovare la morte per mano dell'innamorato mai ricambiato Tancredi, il quale, non riconoscendone la consueta armatura, la ferisce a morte nell'iconico duello narrato nel canto XII; l'armatura e l'elmo in particolare, celebre per il cimiero ornato dall'emblema della tigre, sono tratti distintivi propri dell'identità della vergine guerriera, la quale ha rinunciato, reprimendola, alla propria femminilità e all'eros, per abbracciare la vita d'armi; evidenti i modelli assimilati e reinterpretati dal Tasso per dar vita alla sua creatura letteraria: la Camilla virgiliana e la Cariclea di Eliodoro, anche se la dimensione a cui appartiene la relazione di amore impossibile, intercorrente tra Clorinda e Tancredi, si ascrive propriamente alla lirica petrarchesca, in cui l'innamorato non corrisposto soffre i martiri d'amore quanto Francesco nel *Canzoniere*, mentre la bella donna, dai generici tratti laurani, viene profondamente connotata come l'algida «*nemica*», ostile all'innamorato[415]; l'asse relazionale

[414] Cfr. G. Güntert *Un racconto ' in prospettiva: Sofronia e Olindo*, cit., pag. 787

[415] Per approfondimenti, si veda G. Natali *Lascivie liriche Petrarca nella Gerusalemme liberata* in La Cultura, 1996, Anno XXXIV, N. 1

Clorinda -Tancredi, interseca a sua volta quello Erminia - Tancredi, in cui la bella principessa siriana, ama, non riamata, il cavaliere crociato, ribaltando così la dinamica petrarchesca innamorato- nemica[416]; il legame tra Clorinda ed Erminia, come nota Laura Benedetti, «è costituito dal fatto che le due donne si situano ai poli opposti della relazione che vede coinvolto Tancredi»[417].

Il nome Clorinda potrebbe considerarsi parlante se, come nota Zatti [418], si ammette il richiamo al nome della ninfa *Cloride*[419], derivato dal greco chlóros, «pallido»; sarebbe dunque manifesta la connessione con uno degli elementi, unitamente all'oro dei capelli e al rosso del sangue, del celebre cromatismo, ricorrente nel poema, in riferimento al personaggio; il pallore, infatti, è tratto distintivo dell'incarnato della donna, simbolo di purezza e castità, nonché *senhal* della sua nascita prodigiosa e della protezione cristiana accordatale sin dalla nascita; la ninfa Cloride, inoltre, si riconnette anche al mondo degli inferi, tramite la leggenda narrata da Pausania, nell'accezione richiamata anche nell'*Odissea* di Omero, in cui Ulisse incontra la ninfa proprio negli inferi; il nome suggerirebbe, dunque, un legame ancestrale non solo con la nascita, ma anche con la morte, anticipando così gli estremi della parabola di Clorinda.

Rispetto agli archetipi della *virgo militans* variamente presenti nella tradizione epica classica e moderno romanzesca, il Tasso li reinterpreta, superandoli, creando una mutazione interiore nell'animo dell'eroina, una «metamorfosi», in cui l'armatura abbracciata con ostinata determinazione inizia a dissolversi a favore di «un essere che l'abbandoni e la trascenda»[420], in cui la mascolinità e le armi cedono il passo ad una rinnovata femminilità, dapprima negata e frustrata dalla stessa Clorinda, ma destinata a riemergere; a livello ideologico, questa metamorfosi, inoltre, riguarda la conversione alla cristianità del personaggio, sebbene, come l'analisi dimostrerà, il Tasso cospargendo di presagi ed inquietudini il cammino di Clorinda verso il battesimo, svelerà al proprio lettore l'appartenenza alla «*vera fe'*» fin dalla nascita.

La primissima apparizione di Clorinda, in questo senso, è una raffinatezza illuminante: evocata indirettamente nel canto I, 9, 3-4, durante la rassegna dei soldati al campo crociato, tramite il sintagma «*vano amor*», proprio nell'istante del disvelamento del segreto tormento di Tancredi, di lei innamorato infelice, e per questo liricamente connotato come l'innamorato petrarchesco sofferente:

Vede Tancredi aver la vita a sdegno,
tanto un suo vano amor *l'ange e martira*

Questa passione impossibile che tormenta e affligge Tancredi, valoroso cavaliere cristiano, secondo solo a Rinaldo, riducendone le qualità e rendendolo inadatto al comando dell'esercito cristiano ed esangue nei confronti della vita, viene condensata in due versi dalla notevole carica espressiva, il cui lessico, seppur brevemente, connota già l'innamoramento in direzione lirico petrarchista, come la tessera «*ange*», latinismo impiegato per esprimere i tormenti amorosi dal Petrarca, sottolinea; per citare due esempi, questa tessera lessicale è presente in Petrarca *RVF* 148, 6 «poria 'l foco allentar che 'l

[416] Sulle dinamiche petrarchesche all'interno del poema si rimanda a Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*; per le relazioni amoroso tra i personaggi, si rimanda a Cfr. P. Lariville Poesia e ideologia Lettura della Gerusalemme Liberata.
[417] L. Benedetti *La sconfitta di Diana Un percorso per la «Gerusalemme Liberata»*, Ravenna, Longo Editore, 1996, pag.78
[418] S. Zatti *L'onomastica epica del Tasso fra storia e invenzione* in *Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, 2002, IV, Atti del VII Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura, Università di Pisa 15-17 febbraio 2001, pag. 248
[419] Personaggio della mitologia greca moglie di Neleo, che assunse tale nome a causa dello sbigottimento seguito allo scampato sterminio delle figlie di Niobe.
[420] F. Chiappelli *"Il conoscitore del caos" Una «vis abdita» nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni Editore, 1981, pag.58

cor tristo *ange*» e 277, 3 «tanta paura e duol l'alma trista e *ange*»[421]; anche il pregnante «*vano amor*», è tessera lessicale ripresa da Petrarca *Triumphus pudicitiae* 159, «Non *vano amor*..»; le implicazioni ideologiche di questi brevi versi, inoltre, sono tutt'altro che trascurabile, dal momento che, come nota Picco,

«questa prima presentazione immette subito Clorinda nel campo cristiano, primo segnale di una sua appartenenza, pur se inconsapevole, ad esso, e di una non completa assimilazione al campo pagano»[422]

Gli effetti di questo amore vano e non ricambiato, definito «*follia d'amore*» vengono chiarite in I 45, dove il Tasso lo trasforma nell'unica ombra oscurante il prestigio e la virtù etica e cavalleresca di Tancredi; si osservi:

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

Tasso offre qui il ritratto del perfetto cavaliere di tradizione epico cavalleresca; al v.2 la parentetica suggerisce che soltanto Rinaldo, eroe complementare rispetto a Goffredo, supera le qualità possedute largamente da Tancredi; la consueta struttura sintattica, che scandisce i vv.2-4 in coppie parallele, introdotte da anafora, enumera tutte le sue virtù, dall'abilità militare, alla nobiltà nelle maniere e nell'aspetto, al coraggio e alla magnanimità; l'inarcatura tra i vv.5-6 «*i suoi gran vanti / rende men chiari*» mette in relazione quest'ultimo «*men chiari*» del v.6 con il sintagma *«ombra di colpa»* del v.5, creando quello che Getto individua come chiaroscuro creato dalla parola poetica del Tasso, «che si riflette in tutta la situazione: nell'incontro di forza guerriera e di angoscia amorosa, di bellezza e saggezza e di affanno e follia, di apparizione fugace e di lento radicarsi d'amore»[423]; l'amore dunque, nella prospettiva cristiana e crociata, il cui obiettivo è la liberazione del santo sepolcro, da subito si pone sotto l'emblema della colpa, dell'errore e della follia, in quanto distrazione antagonista rispetto alla missione d'armi; e l'innamoramento, così inteso, viene trattato con un lessico lirico amoroso, di ascendenza petrarchesca e quindi con richiami a tutta la tradizione quattro-cinquecentesca che al Petrarca si ispira; il distico finale, attraverso una sintassi franta, paratattica e asindetica, isola in brevi nuclei lo sviluppo di questo amore, nato durante un assedio, (*in arme*), da una fugace sguardo della donna, paragonabile ad una folgorazione (*breve vista*), sempre caratterizzante le apparizione successive di Clorinda, e alimentato e rafforzato nei tormenti stessi dell'amante; il v. 8 rielabora un sintagma petrarchesco di *Trimphus cupidinis* III, 37 «vivace amor, *che negli affanni accresci*».

Nelle ottave seguenti, I 46-49, Tasso precisa, in analessi, l'origine di questo amore, introducendo, sempre in chiaroscuro, la figura di Clorinda, in fuga dalla battaglia e intenta a ristorarsi presso un rivo, dove la sorprende Tancredi; in queste ottave viene inaugurato quello che Getto chiama «*il motivo dell'elmo*»[424], *leit motiv* che scandisce tutta la vicende dell'eroina: per dissetarsi, la donna scopre il bel volto, rimuovendo l'elmo, folgorando così l'amante, il quale altrimenti

[421] Per il lessico petrarchista si rimanda a Cfr. G. Natali *Lascivie liriche.,*
[422] Cfr. G. Picco, *"Or s'indora ed or verdeggia"*, cit., pag.27
[423] Cfr. G. Getto, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pag.111

non avrebbe potuto innamorarsene; nel canto III, la lancia di Tancredi squarcerà i lacci dell'elmo della guerriera, facendo apparire una «*giovane donna in mezzo al campo*» di battaglia, permettendo così la vista dell'amata che lascerà pietrificato il crociato, impossibilitato a combattere; e infine in XII, con ribaltamento semantico, la mancata agnizione del mutato elmo risulterà fatale: schermo sul volto di Clorinda dapprima e rivelatore del tragico errore compiuto da Tancredi durante il celebre duello, diverrà infine simbolo e strumento della salvezza della donna, battezzata proprio per suo tramite, come cristiana, prima della morte; il Tasso svela espressamente il nome della donna, ma la dipinge con i due tratti identitari e caratterizzanti del personaggio per tutto il poema: «*armata*» e di «*bella sembianza».*

[…]
poi che Tancredi al fin vittorioso
i fuggitivi di seguir fu stanco,
cercò di refrigerio e di riposo
a l'arse labbia, al travagliato fianco,
e trasse ove invitollo al rezzo estivo
cinto di *verdi seggi un fonte* rivo.
Quivi a lui d'improvviso una donzella
tutta, fuor che la fronte, armata apparse:
era pagana, e là venuta anch'ella
per l'istessa cagione di ristorarse.
Egli mirolla, e da ammirò la bella
sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse.
Oh meraviglia! Amor, ch'a pena è nato
già grande vola, e già a trionfa armato.
Ella d'elmo coprissi, e se non era
ch'altri quivi arrivar, ben l'assaliva.
Partì dal vinto suo la donna altera,
ch'è per necessità sol fuggitiva;
ma l'imagine sua bella e guerriera
tal ei serbò nel cor, qual essa è viva:
e sempre ha nel pensiero e l'atto è 'l loco
in che la vide, esca continua al foco.

In 46, 7-8 Tasso ci presenta il classico *locus amoenus* tipico della tradizione lirica, in cui l'ipotesto più diretto sembra essere, anche per la situazione ivi riprodotta, la canzone delle «metamorfosi» *Nel dolce tempo de la prima etade* di Petrarca ovvero *RVF* 23, con particolare riferimento ai vv.147-155:

I' seguì tanto avanti il mio desire
ch'un dì cacciando sì com'io solea
mi mossi; e quella fera bella e cruda
in una fonte ignuda
si stava, quando il sol più forte ardea.

Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
e per farne vendetta, o per celarse,
l'acqua nel viso co le man' mi sparse.

Il Petrarca elabora in questo passo il mito metamorfico del cacciatore Atteone, a cui si assimila, che casualmente sorprende la dea Diana nuda al bagno, contemplando la sua bellezza; l'innamorato sorprende l'amata Laura presso una fonte, intenta a ristorarsi dalla calura, e si incanta contemplandone l'immagine; la donna, sorprendendolo, si cela schizzandole acqua in viso, variante del velo, con cui cela le proprie bellezze; è evidente la consonanza di luogo e di situazione dell'innamorato rapito dall'immagine della donna sorpresa a ristorarsi; l'ambientazione è costruita tramite lessico petrarchesco: «*un fonte vivo*» è tessera che si ritrova, come già visto, in *RVF* 23, 150 «*in una fonte*»; ma anche in *RVF* 231,12 «D'un *vivo fonte*…»; completa il locus lirico un'altra tessera petrarchesca, i «*verdi seggi*», con prelievo da *RVF*, 125 vv.73-74 «e talor farsi un *seggio* / fresco, fiorito e *verde*».[425]

In II 46 abbiamo la prima apparizione diretta di Clorinda, presentata dal Tasso attraverso una forte inarcatura dei vv.1-2 *donzella /tutta armata* e da un altrettanto netto iperbato che pospone il verbo «*apparse*» in clausola del v.2: questi strumenti di *gravitas* servono per rilevare l'improvvisa apparizione della fanciulla completamente armata, eccetto la fronte da cui è stato rimosso l'elmo, come l'inciso precisa, mentre lo spostamento del verbo «*apparse*» in clausola, conferisce il carattere epifanico e folgorante all'apparizione stessa; da notare come il verbo «*apparse*» scandisca il manifestarsi della presenza di Clorinda nel campo di battaglia anche in III, 21, 8 «giovane donna in mezzo al campo *apparse*», durante il secondo incontro con Tancredi, nuovamente avvinto dalla sua bellezza tanto da impietrirne; l'effetto della posposizione di questo verbo «epifanico» è di valorizzarne il suo oggetto, ovvero Clorinda, enfatizzata grazie al rallentamento; oltre ad essere armata, si specifica subito la sua appartenenza allo schieramento pagano, ponendo in apertura del v.3 quell'«*era pagana*», immediatamente denotativo dell'impossibilità di una felice risoluzione per questa passione, in virtù dell'impossibilità stabilita dal Tasso di sconfino dei due schieramenti ideologici; mentre al v.4 si chiariscono le motivazioni, la ricerca di ristoro, che hanno condotto Clorinda al fonte; segue ai vv.5-6 l'anadiplosi, con progressiva crescita di intensità, costruita su di una struttura paratattica e asindetica, cristallizza, in rapida successione, ma allo stesso tempo dilatandone la durata, le fasi del procedere inesorabile della passione avvampante nel crociato, folgorato dall'immagine della donna: *mirolla .. ammirò … si compiacque* e *n'arse;* l'unica inarcatura che impone una pausa, in questo divampare delle fiamme amorose, isola *la bella / sembianza*, cioè il bel volto di Clorinda, unica parte del corpo visibile, esca della folgorazione; i rimanti *apparse: ars*e, con rima inclusiva, sottolineano la simultaneità della visione e della nascita dell'amore; l'intervento del narratore innalza ulteriormente il patetismo della circostanza, dove la rima *nato : armato* condensa la forza del sentimento appena sbocciato, eppure già potente come un dio alato o un generale vittorioso, secondo le immagini più diffuse per la prosopopea di amore.

Questa ottava impone delle riflessioni a livello lessicale, perché fitta e significativa è la presenza della tradizione lirica amorosa, petrarchesca ma non solo; la rima *apparse: arse*,[426] legata alla visione della beltà femminile, è presente anche nella produzione lirica amorosa del Tasso in *Rime* 113 *Quel generoso mio guerriero interno* vv.85-88

[425] Per approfondimenti si rimanda a Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pp. 27-28

[426] Si veda Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 86

tu sai ch'a gli occhi desiosi *apparse*

donna così gentile

nel mio più lieto e più felice aprile

che 'l giovinetto cor subito n'*arse*

La rima *apparse: arse,* in accezione di folgorante apparizione causa di innamoramento, presenta intertestualità. Oltre che con la lirica tassiana, con le *Rime* di Bernardo Tasso, 93, 50-52 «…al mondo *apparse* / […] / che 'l petto *arse*» e con Jacopo Sannazzaro*, Rime* 24, 1-3 «in quel ben nato aventuroso giorno / che Amore agli occhi miei sì vago *apparse* / e di novella fiamma il mio cuore *arse*»; mentre il trionfo d'amore è fortemente debitore del lessico petrarchesco: il sintagma «Amor… già grande vola», riprende la tessera lessicale di *Triumphus cupidinis* III 175 «so come *Amor* saetta e *vola*»; mentre il sintagma «*Amor armato*», attinge a *RVF* 127,34 «*Amor armato*, sì ch'ancor mi sforza» e 140, 1-3:

Amor che nel pensiero mio vive e regna

e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene,

talor *armato* ne la fronte vene

Se in II 47 l'innamoramento di Tancredi, nutrito dall'immagine della fanciulla, veniva svolto secondo suggestioni petrarchesche, in II 48, in perfetta simmetria, il Tasso pone la risposta di rifiuto e di chiusura di Clorinda, avvicinabile all'archetipo del volto meduseo della Laura petrarchesca, nemica dell'innamorato; sorpreso Tancredi, anche Clorinda scherma il suo volto calando l'elmo, maschera identitaria dell'eroina, e promette immediata battaglia al crociato, scavando subito un abisso distanziale fisico ed emotivo rispetto a Tancredi; infine, sorpresa dai nemici, Clorinda fugge, inaugurando il primo di una serie di incontri interrotti, continuamente sospesi e deferiti, fino al tragico epilogo.

Illuminante nell'ottava è il v.3 dove la tessera lessicale «*donna altera*», presenta l'attributo specificante un'ulteriore caratteristica psicofisica della fanciulla, la sua alterezza, con rimando generico alla bellezza di Laura[427], presente ad esempio in *RVF* 115, 1-2 «In mezzo di duo amanti onesta *altera* / vidi una *donna*...», oppure in 284, 9 «come *donna* in suo albergo *altera* vène» ; dislocato in clausola di verso, con forte iperbato rispetto al verbo *partì* di cui è soggetto, in posizione incipitaria del verso, eleva l'indifferenza di Clorinda verso Tancredi, colui che pur non essendo stato sconfitto in armi, è ormai «*vinto suo*», perché ormai sconfitto da Amore; i rimanti *assaliva : fuggitiva* esplicano al meglio il motivo impedente lo scontro: sorpresa dagli altri crociati, Clorinda è costretta a fuggire; il rimante «*fuggitiva*», inoltre, è tessera lessicale liricamente connotata, prelevata da Petrarca *RVF*, 216, 7 « e una cerva errante e *fuggitiva*».

Nonostante ciò, «*l'immagine bella e guerriera*» resa da coppia aggettivale dalla sfumatura antitetica, resta ossessivamente nel cuore di Tancredi, come evidenzia il trapasso dei tempi verbali, al v. 6, dal passato remoto di *«ei serbò*» al presente di «*è viva*» il cui soggetto è proprio l'immagine stessa; il v. 6 si presenta inoltre come una libera rielaborazione del Tasso di Petrarca, *RVF* 157,2 «*mandò sì al cor l'immagine sua viva*»; mentre il tema dell'immagine dell'innamorata, sospesa ossessivamente nel ricordo dell'amante[428], secondo Tomasi[429] ha due possibili ipotesti: il primo è in Virgilio *Eneide* IV, 83 «… Illum absens absentem auditque videtque», dove Didone, ormai innamorata di Enea lo vede e lo sente ovunque, ossessionata dalla sua presenza; un secondo possibile ipotesto, si ritrova in Ovidio, *Metamorfosi* VI 490-493 «At rex Odrysius, quamvis secessit, in illa / aestuat et, repetens faceiem motusque manusque, / qualia vult, fingit quae nondum vidit et ignes / ipse suos nutrit cura removente soporem»; l'immagine «bella e guerriera» creata dall'amante, è inoltre

[427] Questo tratto generico di beltà, come analizzato, è tipico anche della descrizione di Sofronia.
[428] L'immagine si ritrova anche in Rinaldo a proposito di Florindo nel canto V
[429] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 86

liricamente connotata dal prelievo della tessera lessicale guerriera da Petrarca *RVF*, 21 «Mille fïate, o dolce mia *guerriera*».

La dittologia sostantivale «*l'atto e il loco*» del v.7, ovvero atteggiamento e luogo dell'immagine che Tancredi stringe nel suo ricordo, sono esca all'innamoramento, presentato secondo la consueta metafora lirica del «*foco*» al v.8; la rima *loco: foco* ha precedenti in Petrarca, *RVF* 175 1-5, in cui compare anche il tema dell'esca al fuoco amoroso:

Quando mi vene inanzi il tempo e l*'loco*
ov'i perdei me stesso, e 'l caro nodo
ond'Amor di sua man m'avinse in modo
che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco,
solfo ed *esca* son tutto, e il core un *foco.*

Il tema dell'esca è presente anche nella produzione eterea del Tasso, nel sonetto 20 *Chi chiuder brama a' pensier vili il core,* 11 «*Esca* rinovi al suo vivace *foco*»; riferimenti in termini di «osmosi tra lessico lirico ed epico»[430] l'immagine dell'esca e del fuoco si ritrovano, sempre in riferimento a Tancredi, già nel *Gierusalemme*, 108 [100], 8 «*Esca* ognor si rinova al mio gran *foco*», e perdureranno nella *Gerusalemme conquistata* VI, 29 «*Esca* aggiungendo all'*infiammato* petto», sebbene le fiamme vengano risemantizzate quali metafora dell'ira e non d'amore.

Interessante notare, a proposito del frammento giovanile del *Gierusalemme*, come durante la rassegna del campo cristiano, Tancredi apparisse già con la fisionomia del valente crociato d'amor malato, immerso nella solitudine e nei pensieri; si osservi:

Immerso in profondissimo pensiero
da lui Tancredi alquanto *iva in disparte*,
che nel suo petto amor s'apre il sentiero
tra i santi affanni e nel fervor di Marte.
Il bel tempio di Vesta è il suo cimiero,
onde escon molte fiamme al cielo sparte;
e scritto appar nel più sublime loco:
«esca ognor si rinnova al mio gran foco»

Le ottave dedicate alla rievocazione retrospettiva della nascita dell'amore di Tancredi, si chiudono con un ritorno sullo status di amante sofferente, liricamente definito, del crociato; si osservi II 49, 1-4:

E ben nel volto suo l'agente accorta
legger potria: «Questi arde, e fuor di spene»;
così vien sospiroso, e così porta
basse le ciglia e di mestizia piene.

[430] Cfr. T. Tasso *Rime eteree* a cura di Rossano Pestarino, cit., pag. 132

Questi versi svolgono un motivo ben codificato dalla lirica del Petrarca, in cui l'innamorato sofferente, inutilmente, cerca di celare la manifestazione esteriore del tormento interiore, causato dalla passione amorosa progredita rapidamente e inappagata; i vv.1-2 sono costruiti dal Tasso rielaborando liberamente sintagmi prelevati dai *RVF,* combinati ad altre tessere prelevate invece da *Triumphus cupidinis*; in particolare Tasso rilegge i sintagmi di *RVF* 35, 6-8 «*dal manifesto accorger de le genti* / perché negli atti d'allegrezza spenti / *di fuor si legge come io avampi*» e di 129, 12-13 «o*nde a la vista uom di tal vista esperto* / diria *:- Questo arde* e di suo stato è incerto-»;mentre la tessera lessicale «*fuor di spene*» viene prelevata invece da *Triumphus cupidinis*, III, 126 «teme di lei, ond'io *son fuor di spene*».

L'atteggiamento sospiroso tipico dell'amante angustiato, che si tormenta nei pensieri mutevoli, si ritrova in Petrarca, ad esempio in *RVF* 129, 25 «E in questa trapasso, *sospirando*»; mentre la dittologia sinonimica del v.8 «*basse le ciglia e di mestizia piene*», configura lo sguardo basso e il capo chino riconducibile alla sintomatologia dell'amore infelice, con probabile intertestualità con il Petrarca, con rielaborazione di *RVF* 306, 7 «porto 'l cor grave e *gli occhi umidi e bassi*», ricorrente anche nel *Triumphus cupidinis*, III, 112 «Da quel tempo ebbi gli *occhi umidi e bassi».*

4.4.1 L'incontro con Sofronia: l'inizio della conversione di Clorinda

Clorinda intenerissi, e si condolse
D'ambeduo loro e lagrimonne alquanto.
Pur maggior sente il duol per chi non duolse,
più la move il silenzio e meno il pianto.
G.L II 43, 1-4

Il canto II introduce ufficialmente il personaggio nella narrazione, presentandola come il classico cavaliere errante contrassegnato dalla condizione di «*straniero, / che di lontan peregrinando vegna*», indicativa dell'impossibilità di ascriverla completamente al campo pagano, e lasciando intuire l'esistenza di un passato[431]; giunta a Gerusalemme per offrire il proprio contributo, la giovane si imbatte nell'esecuzione in corso di Sofronia ed Olindo, e spinta dalle corrispondenze sotterranee e istintive con la vergine cristiana[432], presaghe della futura conversione, spingono impetuosamente Clorinda a ritenere i due presunti colpevoli innocenti e ad intervenire e ad intercedere presso re Aladino proponendo un patto: i suoi servigi militari, in cambio della grazia per i due condannati, adducendo inoltre una motivazione legata all'iconoclastia: l'immagine sarebbe sparita perché le icone non sono ammesse nella religione musulmana.

Il narratore in II, 38 ci fornisce una descrizione androgina di Clorinda, contraddistinta dall'armatura e dal nobile portamento; scambiata dapprima per un cavaliere d'*«alta sembianza e degna*», soltanto il suo *senhal*, la tigre, portata fieramente ad ornamento sul cimiero, la distingue agli astanti come la celebre Clorinda:

La tigre, che su l'elmo ha per cimiero,
tutti gli occhi a sé trae, *famosa insegna,*
insegna usata da Clorinda in guerra;

[431] Si rimanda a Cfr. G. Picco, *"Or s'indora ed or verdeggia",* cit., pag. 32
[432] Per tali corrispondenze, si rimanda all'analisi del personaggio di Sofronia; basti ricordare come le due vergini, espressamente denominate come tali dal Tasso, condividano una vita appartata e solitaria, in cui viene rifiutato l'eros, castità e purezza, alterità nella bellezza e il pallore del volto.

onde la c*redon* lei, né il *crede*r erra.

L'insegna della tigre sul cimiero, distingue dunque la guerriera e si rivelerà un elemento cruciale nel «disvelamento» o «celamento» della propria presenza specie per Tancredi; in II 38, 5-6 l'anadiplosi *famosa nsegna / insegna* pone l'accento su questo elemento costitutivo del personaggio il quale, almeno esteriormente, chiarisce l'identità di Clorinda, come il poliptoto *credon / creder* al v.8 stabilisce; l'emblema della tigre acquisirà un significato più intenso quando, in XII 18-41, Arsete, alla viglia della sortita notturna programmata dalla donna con Argante, per incendiare le macchine da guerra cristiane, decide di svelarle le sue vere origini cristiane: allontanata dalla madre per proteggerla dalla gelosia del padre, re di Etiopia, la bimba dalla straordinaria pelle candida fu nutrita da una tigre, segno prodigioso della sua origine cristiana; inoltre, l'elmo accompagna l'intensa metamorfosi vissuta da Clorinda, destinata a riappropriarsi della sua identità e della sua femminilità, schiacciati dall'involucro metallico rappresentato dall'armatura.

Dal punto di vista narrativo, il Tasso dei primissimi canti, e nello specifico in II, 39-41, richiama genericamente il passato della propria eroina, costruendo un mosaico di topoi letterari abilmente incasellati per consegnarne un profilo parziale, sufficiente a suggerire ragioni interne al personaggio giustificanti le crescenti inquietudini esperite da Clorinda, culminanti nella conversione finale, la cui totalità si raggiunge pienamente soltanto con l'analessi di Arsete, unico caso nel tessuto narrativo della *Liberata*; si osservino le seguenti ottave in II, 39-41:

39
Costei gl'ingegni feminili e gli usi
tutti sprezzo sin dall'età più acerba;
a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi
inchinar non degnò la man superba.
Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi,
chè ne' campi onestate anco si serba;
armò d'orgoglio il volto, e si compiacque
rigido farlo, e pur rigido piacque.

40
Tenera ancor con pargoletta destra
strinse è lento d'un corridore il morso:
trattò l'asta e la spada, ed in palestra
indurò i membri ed allenogli al corso.
Poscia o per via montana o per silvestra
l'orme segui di fer leone e d'orso;
Seguì le guerre, e n'esse e fra le selve
fera a gli uomini parve, uomo a le belve.

41
Viene o costei dalle contrade perse
perch' a i cristiani a suo poter resista,

bench'altre volte ha di lor membra asperse
le piagge, e l'onda di lor sangue ha mista.
[…]

Tasso costruisce la presentazione sulla scena di Clorinda attingendo all'archetipo della «*virgo militans»* frequentata da molteplici ipotesti appartenenti sia alla tradizione epica classica, dove spicca la Camilla virgiliana nell'*Eneide*, ma anche dalla tradizione cavalleresca risalente al *Morgante* di Pulci e all'*Innamoramento de Orlando* di Boiardo, rispettivamente con le donne guerriere Meridiana e Bradimante, nonché alle ariostesche Marfisa e Bradamante nell'*Orlando furioso* , oppure alla Mirinda nell'*Amadigi* paterno; come nota Chiappelli «la storia esterna di Clorinda è preistoria, germinazione embrionale dell'interno» in cui si origina «il premere della forma autentica contro il serrame della forma assunta»[433].

Al pari di Sofronia, Clorinda realizza la sua virtù «*femminile e donnesca*», imponendosi una vita di armi, scegliendo la solitudine isolata degli accampamenti e preservando quella castità e pudicizia, ben conservate dalla sua controparte cristiana Sofronia, restando però rinchiusa fra le mura domestiche; la scelta di Clorinda richiede forte determinazione nel plasmare corpo e viso all'asprezza richiesta dal rango di guerriera; eppure la beltà femminile, così come accadeva per la bellezza« inculta e negletta» di Sofronia, affascina e seduce involontariamente.

In II 39 Tasso inizia la prima breve e generica narrazione introspettiva circa il passato di Clorinda, in cui emerge l'ipotesto virgiliano con evidenza, come *Eneide* VII, 803-817 dimostra:

Hos super advenit Volsca de gente Camilla
agmen agens equitum et florentis aere catervas,
bellatrix, non illa colo calathisve Minervae
femineas adsueta manus, sed proelia virgo
dura pati cursuque pedum praevertere ventos.
Illa vel intactae segetis per summa volaret
gramina nec teneras cursu laessiset aristas
vel mare per medium fluctu suspensa tumenti
ferret iter, celeris nec tingueret aequore plantas.
Illam omnis tectis agrisque effuse iuventus
turbaque miratur matrum et prospectat euntem,
attonitis inhians animis, ut regius ostro
velet honos levis umeros, ut fibula crinem
auro internectat, Lycia mut gerat ipsa pharetram
et pastoralem praefixa cuspide myrtum[434]

[433] Cfr. F. Chiappelli *"Il conoscitore del caos",* cit., pp.60-61
[434] «Viene, oltre a questi, da volsca gente, Camilla, / guidando un'ala di cavalieri e truppe fiorite di bronzo/ guerriera, non allenata con mani femmine al cestello / e al fuso di Minerva, ma, vergine, a sopportare le aspre / battaglie, e nella corsa a piedi a precedere i venti. / ella potrebbe volare sopra gli steli d'intatta / messe, e non offendere nella corsa le tenere spighe; / o andare in mezzo al mare sospesa sul tumido flutto, / e nemmeno bagnare nell'acqua le celeri orme. / la ammirano tutti i giovani riversati dalle case / e dai campi, e la turba delle madri, e la guardano andare, / contemplando con animo attonito come l'onore regale / veli di porpora le morbide spalle, e la fibula d'oro / si intrecci alla chioma, ed ella porti la licia faretra / e il pastorale mirto munito all'estremità d'una punta.»

La presentazione delle due eroine presenta punti di tangenza e differenze[435]: entrambe rispondono al topos della *bellatrix virgo*, contraddistinta dal rifiuto delle occupazioni e virtù tipicamente femminili, socialmente convenienti ed accettate, alle quali contrappone virtù eroiche e donnesche, dall'allenamento alla fatica fino all'asprezza della battaglia, pur scegliendo di conservare pudicizia e castità, sebbene estranee all'ambiente domestico; una prima differenza si riscontra nelle abilità belliche, poiché mentre la Camilla virgiliana eccelle nella corsa, tanto che Virgilio insiste nel presentarla liricamente sospesa sulle acque, Tasso attribuisce abilità generiche a Clorinda, dall'uso della lancia e dell'arco, fino all'arte della spada, escludendo però la corsa, abilità non funzionale alla sua eroina[436]; Camilla inoltre compare nella rassegna delle truppe latine come una regina, cinta dal mantello purpureo, con i capelli trattenuti da un fermaglio dorato e con il mirto pastorale, accordati al suo status sociale, riconosciuto ovunque, mentre Clorinda, pur avendo nobili natali, come si scoprirà in XII, non viene riconosciuta per il suo lignaggio, bensì per il suo prestigio in armi, superiore a quello di Camilla, anche se il Tasso mostra una certa reticenza nel chiarire le ragione di tale illustre nomea; entrambe, per qualità e bellezza, sono ammirate dalla folla, anche se l'ammirazione di Clorinda sembra originare maggiormente dalle sue imprese, seppur oscure, in armi, a livello generico; mentre la bellezza e la sensualità della donna vengono sempre registrate soggettivamente dall'innamorato Tancredi.

Tornando a II, 39 gli usi e i costumi femminili vengono richiamati da dittologia sinonimica al v. 1 «gli *ingegni* femminili e gli *usi*», il cui campo semantico viene ripreso e specificato dal v.3, organizzato secondo costruzione trimembre polisindetica «*a i lavori d'Aracne, a l'ago, ai fusi*», arricchito dalle metonimie specificanti le occupazioni femminili del ricamo e della filatura, impreziosito dal richiamo alla mitologica tessitrice Aracne[437]; i vv.3-4 rielaborano il passo virgiliano già citato, *Eneide* VII, 805-807, contaminandolo con Trissino *Italia liberata dai Goti*, II, 287 , con riferimento alla vergine guerriera Nicandra «Questa non fece mai *tele o ricami*»; al v.5 il parallelismo tra «*abiti mollii e i lochi chiusi*», ribadiscono il rifiuto della vita consona al sesso femminile, per abbracciare quella dei «*campi*» del v.6, cioè i campi militari all'aperto, in contrasto semantico con i «*lochi chiusi*», il cui senso, sia inteso in accezione di ambiente domestico, sia di città, viene rovesciato; dunque, anche nell'esercizio delle armi si può conservare la virtù, ovvero la pudicizia e la castità, perché negli accampamenti vige l'«*onestade*»; come nota Ferretti, il sintagma gli «*abiti molli e i lochi chiusi*», disprezzati da Clorinda, richiama le «*mura / d'angusta casa*» di II 14, 5-6 riferite a Sofronia, costretta ad abbandonare ciò che la guerriera rinnega, per abbracciare il martirio; mentre Clorinda, invece, «le «mura» atte a difendere la pudicizia, per così dire, se le porta addosso, mostrandosi pubblicamente dietro una corazza d'acciaio».[438]

Il distico finale introduce il tema della determinazione con cui Clorinda persegue la scelta effettuata in giovane età, arrivando non solo ad indossare l'armatura ma perfino ad assumere un'espressione del volto inflessibile: la costruzione parallela si snoda, tramite inarcatura, tra i vv.7-8 con isolamento in incipit versale di «*rigido*», pregnante della forzatura autoinflitta per creare la maschera severa e mortificante della beltà, che tuttavia permane, come l'epanalessi al v.8 *rigido: rigido* enfatizza, arricchito dalla rima inclusiva *piacque: compiacque*, entrambi espedienti retorici elativi della beltà naturale, sublimazione della «*forma autentica*» della donna, resistente all'inflessibile maschera forgiata nell'armatura ed espressione della «*forma assunta*»[439] .

---

[435] Per un confronto dettagliato si rimanda ad A. Perelli *La «divina» Clorinda* in Studi Tassiani Anno XXXIX, 1991, N.39

[436] Nemmeno in XII, una volta rimasta chiusa fuori dalle mura di Gerusalemme, Clorinda tenterà la fuga.

[437] Secondo il mito, Aracne era talmente abile nell'arte della tessitura, di cui la dea Atena era protettrice, da osare sfidare la dea stessa; per punirla, Atena la tramutò in un ragno

[438] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»,* cit., pag. 15

[439] Per approfondimenti si rimanda a Cfr. F. Chiappelli "*Il conoscitore del caos",*

In II 40, 1 troviamo il sintagma «*pargoletta destra*», che nella variante «*pargoletta man*» ricorre frequentemente nella produzione tassesca; riconducibile ad un calco virgiliano di *Eneide* XI, 578-579, dove si descrive la precoce abilità militare di Metabo, uccisore di Camilla: «Tela *manu* iam tum *tenera* puerilia torsit / et fundam tereti circum caput egit habena», il sintagma ha corrispondenza, all'interno della *Liberata,* nel racconto sulle origini dell'eroina svolto da Arsete in XII 31, 2 «*la pargoletta man* secura stendi», nell'ambito della descrizione dell'infanzia prodigiosa di Clorinda, con riferimento all'episodio dell'ammansimento della tigre; legami intertestuali ricorrono anche in *Aminta* I, II, 400-401 «Essendo io fanciulletto, sì che a pena / giunger potea con la *man pargoletta*» e nella produzione lirica con *Rime* 924, 4 «la *pargoletta mano* in lui s'accese»; interessante il confronto con un sonetto della produzione lirica giovanile, *Ben per alto destino il nome dato*, probabilmente dedicato a Camilla Morana, comparso ne *Le rime di diversi a cura di Dionigi Atanagi,* dove ricorre l'aggettivo «*pargoletta*» e in cui, come nota Pestarino, «la lode di Camilla non può prescindere da un arguto gioco di confronti, ovviamente tutti vincenti, con l'eroina virgiliana che sarà uno dei miti più cari a tasso, se non altro nella misura in cui egli lo rileggerà poi, come noto, nella biografia di Clorinda»:[440]

Ben per alto destino il nome dato
vi fu di lei che *pargoletta* infante
fidar più tosto il padre a l'aura errante,
fuggendo, volse, ch'al nemico irato,

perché quant'ella poi dal braccio armato
lanciò saette ne' Troiani e quante
genti percosse, havete anchora voi tante
avventato quadrella, alme piagato.

Ma siete in ciò tra voi pur differenti:
che colei da le mani, e voi muovete
dagli occhi a danno altrui dardi pungenti;

ch'ella ancise i nemici, e ch'ancidete
gli amici voi; ch'ella talora i venti,
voi sempre i cori, ohimè, ferir solete.

Ai vv.3-4 vengono introdotte genericamente le varie abilità militari di Clorinda, con consueta struttura sintattica parallela, *l'asta* e *la spada*, al v.3 e la dittologia sinonimica verbale di 3-4 *indurò/ allenogli*, con il primo elemento rilevato da enjambement, pregnante della fatica e della tenacia con cui Clorinda plasma il proprio corpo come fosse la sua armatura, entro la quale schiaccia e nega la sua femminilità, arrivando, come nota Natali, ad assumere una certa ferinità, che la fa assomigliare, come il chiasmo nel distico finale suggerisce, ad una belva feroce per gli uomini sui campi di battaglia, e ad un uomo, durante la caccia nei boschi (selve), per gli animali feroci; la doppia similitudine diviene estremizzazione

[440] Cfr. T. Tasso *Rime eteree* a cura di Rossano Pestarino, cit., pag. XVII

del contrasto tra «*forma autentica*» e «*forma assunta*» da Clorinda; il calco del Petrarca *RVF* 22,19 -21 è abbastanza letterale con identica ricorrenza dell'assimilazione metaforica della durezza di Laura ad una *fera*:[441]

Non credo che pascesse mai per *selva*
sì aspra fera, o di notte o di giorno,
come costei ch'i piango a l'ombra e al sole

In II, 41 viene chiarito il motivo della presenza di Clorinda, giunta dalla Persia a Gerusalemme, per impedire il successo dell'assedio imminente preparato dai cristiani; avendoli già affrontati e sconfitti sul campo di battaglia, spera così di impedirne l'avanzata; la rima inclusiva *perse : asperse* condensa le vittorie precedentemente riportate, rafforzato dal parallelismo *piagge: onda*, con sineddoche, dove la violenza dell'immagine, delle terre e delle acque cosparse dei corpi e del sangue dei nemici, iperbolicamente suggerisce le vittorie precedenti; Tomasi rileva una possibile intertestualità tra i vv.2-4 e il Petrarca civile di *RVF* 128 *Italia mia*, *benché il parlar sia indarno,* 48-51 dove ricorre la stessa immagine sanguigna «Cesare taccio, che per ogni *piaggia / fece l'erbe sanguigne / di lor vene* ove 'l nostro ferro mise».

4.4.2 «E le chiome dorate al vento sparse»: prima epifania di Clorinda

Fu levissima piaga, e i biondi crini
Rossoreggiaron così d'alquante stille,
come rosseggia l'or che di rubini
per man d'illustre artefice sfaville
G.L III 30, 3-6

Il canto III si pone apertamente in dialogo con il canto I, di cui riprende l'incontro interrotto, esplicitando «*l'imagine bella e guerriera*» di Clorinda, causa ed esca dell'innamoramento; secondo Getto, in tutto il poema[442] «Clorinda diventa una creatura animata solo alla presenza di Tancredi»[443], priva di manifestazioni in sua assenza, così come avviene per Erminia; la prima spogliazione dell'elmo, rigida maschera artificiale, avviene qui per mano di Tancredi, il cui colpo vibrante lascia scoperto il volto della donna; Tasso propone una lettura innovativa del topos imperniato intorno allo stupore della scoperta della donna sotto l'armatura del guerriero, frequentato dalla tradizione epica a partire dal *Morgante* di Pulci e all'*Innamoramento de Orlando* di Boiardo, fino all'*Orlando furioso* di Ariosto e l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, lasciando cogliere «un'ulteriore occorrenza del generale motivo dello scoprirsi di ciò che è occulto»[444], ovvero l'embrionale femminilità di Clorinda, trattandola con una personale originalità del linguaggio e della rappresentazione scenica, condotta a un doppio livello di narrazione e di altezze.

[441] *Cfr.* G. Natali *Lascivie liriche,* cit., pag. 30

[442] Anche nel canto II l'indipendenza sulla scena sarebbe soltanto apparente, dal momento che solitudine e generosità servono a preparare rispettivamente la posizione assunta nella vicenda amorosa e la futura conversione.
[443] Cfr. G. Getto, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit. pag.113
[444] Cfr. F. Chiappelli "*Il conoscitore del caos" Una «vis abdita»,* cit., pag.60

L'incontro tra Tancredi e Clorinda, viene considerato un capolavoro di «regia narrativa», situato dal Tasso nella propria rilettura del topos della *teichoscopia* epico classica, in cui, dall'alto delle mura di Gerusalemme, ai cui piedi si stanno fronteggiando i due schieramenti, cristiano e musulmano, la bella Erminia, intenta ad indicare ad Aladino i principali guerrieri cristiani, a lei ben noti perché fu antica prigioniera di Tancredi (17-20), nel momento in cui riconosce il principe normanno, di cui è disperatamente innamorata da tempo, dichiara il proprio sentimento, con un discorso «costruito sull'ambiguo utilizzo del linguaggio lirico-erotico, attraverso il quale fa trapelare, in un fittissimo gioco di allusioni ai più consueti topoi lirici, il suo desiderio amoroso, senza però tradirsi di fronte ad Aladino»[445]; dall'alto delle mura, il Tasso riporta successivamente la scena nel bel mezzo del campo di battaglia, dove Clorinda, amata non amante di Tancredi, corre proprio verso l'assalto del crociato, indifferente verso Erminia e della guerriera innamorato; lo schema narrativo, secondo Giovanni Getto, «è simbolico dell'intreccio della situazione, di quell'inconsapevole porsi di Clorinda come ostacolo alla passione di Erminia per Tancredi e di quel trovarsi Tancredi a essere a un tempo oggetto e soggetto d'amore, invano amato da Erminia e vanamente amante di Clorinda»[446]; si considerino almeno le ottave di III, 19-20 in cui Erminia, nascondendo «sotto il manto de l'odio altro desio»[447], confessa, dissimulandolo, il proprio amore:

19

[…]

Ahi quanto è crudo nel ferire! a *piaga*
ch'ei faccia, erba non giova od arte maga.

20

Egli è il prence Tancredi: *oh prigioniero*
Mio fosse un giorno! E no 'l vorrei già morto;
vivo il vorrei, perch'in me desse al fero
desio dolce vendetta alcun conforto»

[…]

Erminia vive la contradditoria condizione di nemica/amante, e quindi per nascondere il proprio amore e sopravvivere, deve ricorrere «alla traslitterazione del linguaggio amoroso, complice quel codice petrarchesco»[448], in cui ambiguamente interferiscono i registri epico-lirico, nell'impiego di quelle metafore belliche, prima fra tutte la «*piaga*» d'Amore, per la quale non vi è rimedio; oppure il «*ferire*» del nemico, e il desiderio di «*vendetta*» attraverso la «*prigionia*» dello stesso, topoi lirici, leggibili in duplice valenza: quella «eroica», conducente all'interpretazione fornita da re Aladino; e quella più «lirica», la più intima e lacerata, pertinente alla fragile Erminia, suggerita dalle lacrime trattenute a stento, all'evocazione dell'amore per il suo antico carceriere; l'ambiguità lessicale, come nota Natali[449], è sostenuta da prelievi petrarcheschi trasfusi dal Tasso nel passo, fra cui la più vistosa è certamente la rielaborazione di Petrarca *RVF,* 75, 1-3 in G.L III, 19, 1-

[445] Cfr., T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 190
[446] Cfr. G. Getto, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pag. 130
[447] Quest'uso artificiale e menzognero della parola, avvicina Erminia alla perfida Armida, benché l'obiettivo perseguito dalle due donne sia completamente differente.
[448]Cfr. S. Zatti *L'ombra del Tasso,* cit., pag.124
[449] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche,* citpag.47

8

I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa
ch'e medesimi porian saldar *la piaga,*
*e non già vertù d'erbe, o d'arte mag*a

Anche il termine chiave, entro cui si cela il segreto desiderio erotico di Erminia, «*prigioniero*» di 20, 1, contiene un prelievo da Petrarca RVF, 76, 9 «*come vero prigioniera afflicto*», conferma la lettura lirica del passo, rafforzata anche dalla struttura sintattica e dalle antitesi tramanti il passo: in 20, 1-2 la forte inarcatura isolante «*prigioniero/mio*», elativo del desiderio di Erminia, così come il chiasmo ai vv.3-4, arricchito dalle antitesi «*fero desio*», rilevato anch'essa da inarcatura versale e «*dolce vendetta*», entrambe di ascendenza petrarchesca, esplicitano le condizioni amorose della vendetta agognata da Erminia, la quale, mentre soffoca i suo «*sospir*» d'amore, viene abbandonata dal Tasso, per scendere sul campo di battaglia, dove Clorinda si lancia all'assalto di Tancredi:

21

Clorinda intanto ad incontrar l'assalto
va di Tancredi, e pon la lancia in resta.
Ferìrsi a le visiere, e i tronchi in alto
volaro e parte nuda ella ne resta;
ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa;
e le chiome dorate al vento sparse,
giovane donna in mezzo 'l campo apparse.

22

Lampeggiàr gli occhi e folgoràr gli sguardi,
dolci ne lira; or che sarian nel riso?
Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi?
non riconosci tu l'altero viso?
Quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi;
tuo core il dica, ov'è il suo essempio inciso.
Questa è colei che rinfrescar la *fronte*
vedesti già nel solitario *fonte.*

La situazione presenta parziali similitudini con alcuni testi della tradizione epico-romanzesca; tuttavia, il Tasso inserisce tessere della tradizione lirico-petrarchesca, primo fra tutti le« *chiome dorate*», a cui conferisce un significato profondo e distintivo, trasformandole in *senhal* della presenza della donna, nonché del progressivo riaffiorare dell'autenticità di Clorinda; similitudini situazionali si rinvengono nel *Morgante* (III, 16-18), nell'*Innamoramento de Orlando* (III, V, 40 e ss.) nel *Furioso* (XXXII,79-80) e nell'*Amadigi* (IV, 27 7-8 ; 28, 1-2) dove sempre si assiste al disvelamento della donzella creduta un cavaliere, per tutte le figure femminili coinvolte nelle opere citate, da Meridiana a Bradimante, fino a

Bradamante e Mirinda[450]: con il Pulci, Tasso condivide il dettaglio del colpo vibrato dal cavaliere sull'elmo della dama e dell'assimilazione di Meridiana a «*Venere Iddea*» o a Dafne[451], cioè ad un essere ideale e divino, anche se Clorinda viene idolatrata come entità intelleggibile e irraggiungibile dall'amante rifiutato Tancredi; con la Bradimante di Boiardo condivide la condizione guerresca, sebbene di fronte a Ruggero sarà la donzella a rimuovere l'elmo e a mostrar «*l'angelico aspetto*»[452], per permettere la sua agnizione come sorella di Rinaldo; mentre la Bradamante di Ariosto, al termine di una giostra in cui dà prova di coraggio, si rivela nella sua femminilità rimuovendo l'elmo, per presenziare al cospetto del re, di cui accetta l'invito in qualità di messaggera[453], mostrando una diversità situazionale trattata secondo modalità differenti dai due autori, romanzesca nell'Ariosto, epica-eroica dal Tasso; infine similitudini pregnanti, le più prossime alla scena tassiana, sussistono nell'episodio del duello tra Mirinda e Amadigi, narrato nel poema paterno, in cui l'eroe sfida la fanciulla credendola un cavaliere (espediente frequentato dal Tasso anche in XII seppur con profondità semantica totalmente differente), squarciando con un unico colpo possente, i lacci dell'elmo dell'avversario, scopertosi così una fanciulla:

Rotti per forza i lacci dell'elmetto,
gli discoperse il pellegrino aspetto.
E si sparse le trecce crespe e d'oro,
che sotto l'elmo strette erano legate.
Amadigi 28, 1-2

I passi differiscono per originalità e liricità, nonché per la conclusione della vicenda: mentre Amadigi stipula un patto di amicizia con l'avversaria, alla quale dichiara stima e simpatia, Tancredi rivolge la propria profferta d'amore, disprezzata da Clorinda.

In III 21, 1-4 la struttura paratattica accelera il ritmo della sintassi, rendendo la rapida corsa di Clorinda lanciata all'assalto di Tancredi, in 1-2, e la violenza del primo colpo vibrato in 3-4 ; la bipartizione di 1-4 è scandita inoltre dalle inarcature ai vv.1-2 *l'assalto /va* e ai vv.3-4 *in alto / volaro* accentuative rispetto alle due fasi presentate, corsa e scontro, isolando, in incipit di ogni verso, le due fasi cruciali dell'assalto: *Clorinda / va* (corsa)*; ferirsi / volaro* (scontro); il ritmo frenetico si sofferma su di un «primo lampo di ambiguità[454]» conclusivo dell'assalto: «*e parte nuda ella ne resta*»[455]; i versi successivi chiariscono il disvelamento di Clorinda, in cui il Tasso riprende, come accennato, il topos dell'improvviso disvelamento della beltà muliebre al cadere dell'elmo squarciato, innovandolo profondamente nella descrizione femminile, conferendo alla trattazione dell'epifania di Clorinda una liricità inaudita, ottenuta principalmente sfumando le

[450] Si rimanda all'analisi del canto III di Foltran in *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 58-60
[451] Il particolare si legge in Pulci, *Morgante* III, 17 «Orlando ferì lei di furia pieno; / giunse al cimier, che in sull'elmetto avea, / E cadde col pennacchio in sul terreno; / *l'elmo gli uscì, la treccia si vedea*, / che raggia come stelle per sereno; / anzi *pareva di Venere Iddea, / anzi di quella che è fatta uno alloro*, / anzi parean d'argento, anzi pur d'oro»
[452] Si veda Boiardo, Innamoramento de Orlando, III, V, 40-41, 1-2 «Di Chiaramonte nacqui e di Mongrana. /Non so se sai di tal gesta nïente, / Ma di ranaldo la fama soprana /Potrebbe essere agionta a vostra agente. / a quel ranaldo sono sôra germana; / E perché tu mi creda veramente, / mostrarotti la faccia manifesta-; / e così *lo elmo a sé trasse di testa. // nel trar dell'elmo si sciolse la treccia, che era de color d'oro allo splendore […]»*
[453] In Ariosto *Orlando furioso* XXXII, 79-80 «La donna, cominciando a disarmarsi, / *s'avea* lo scudo e dipoi *l'elmo tratto; / quando una cuffia d'oro, in che celarsi / solevano i capei lunghi e star di piatto, / uscì con l'elmo; onde cadere non sparsi / giù per le spalle, e la scopriro a un tratto/ e la feron conoscer per donzella, / non men che fiera in arme, in viso bella.* // Quale al cader de le cortine suole / parere fra mille lampade la scena, / d'archi e di più d'una superba mole, / d'oro e di statue e di pitture piena; / o come suol fuor de la nube il sole / scoprire la faccia limpida e serena: / così, *l'elmo levandosi dal viso, / mostrò la donna* aprisse il paradiso. //»
[454] Secondo la definizione di Getto in Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pag. 113
[455] Il verso 4 è legato al verso 2 da rima equivoca *resta: resta*; i versi 1 - 3 da rima inclusiva *assalto: alto*

tinte petrarchesche; il passo è dunque sintomatico della problematicità nel mantenere sempre netta la distinzione tra lo «stile lirico» e lo «stile eroico» teorizzata nei *Discorsi*; il v. 4 come nota Getto,

«segna come una sospensione di carattere epico e militare, in quanto significa l'improvviso restare della donna allo scoperto, indifesa, esposta al ferro nemico; ed insinua dall'altro lato quasi un'impreveduta attesa di carattere amoroso, preparando rivelarsi della splendida muliebrità isolata nel campo di battaglia»[456]

I vv.5-8 sono altrettanto bipartiti con 5-6 dedicati al «*mirabil colpo*» causa della caduta dell'elmo che lascia il volto scoperto della fanciulla, condensando il momento vero e proprio dell'epifania; i vv.7-8 sono dedicati rispettivamente al particolare dei capelli biondi sciolti e ondeggianti al vento, distintivi della presenza femminile, mentre il verso conclusivo sembra soffermarsi sulla figura intera di Clorinda, «*giovane donna*» in mezzo al campo di battaglia; l'effetto dell'apparizione è tutto demandato al distico conclusivo, la cui costruzione calibratissima amplifica l'effetto di stupore: la rima ricca *sparse: apparse* eleva l'elemento dei capelli biondi a senhal rivelatore della femminilità di Clorinda, accresciuto dal legame fonico intercorrente tra *donna : dorate*; il verbo «*apparse*» ricorre identico nel primo incontro in I, 47, 1-2 «Quivi a lui *d'improviso* una *donzella* / tutta, *fuor che la fronte* armata *apparse*» con intento di stabilire un chiaro parallelismo tra le due apparizioni, entrambe fulminee, in cui la *giovane donna / donzella* è completamente armata, eccezion fatta per l'elmo.

Al v.8 il sintagma «*giovane donna*» viene separato dal suo predicato verbale «*apparse*» proprio da una sorta di pausa sintattica occupata da quel «*in mezzo al campo*», pregnante del profondo contrasto semantico tra la bellezza lirica della donna, che seppur non canonicamente descritta[457], è causa di meraviglia e stupore; e il campo di battaglia, dove si stanno aspramente affrontando cristiani e musulmani; i prelievi dal Petrarca, di cui vengono qui impiegate selezionate tessere lessicali, vengono rifunzionalizzati dal Tasso per conferire alla bellezza di Clorinda, distinta dalle bionde chiome agitate dal vento in campo aperto, un dinamismo assente nella tradizione precedente: l'immagine richiama alla memoria uno degli incipit più celebri di tutti *i RVF* 90 *Erano i capei d'oro a laura sparti*, oltre che *RVF,* 158, 9 «le chiome a l'aura sparse…», e *Triumphus cupidinis*, III, 136 «*le chiome accolte in oro o sparse al vento*», con ripresa in Ariosto *Orlando Furioso* X 96, 5-8[458] «se non vedea la lacrima distinta / tra fresche rose e candidi ligustri / far rugiadose le crudette pome / e *l'aura seventolar l'aurate chiome*»; «*giovane donna*» è sintagma petrarchesco, con ricorrenza in *RVF* 30, *Giovane donna sotto un verde lauro*, così come il sintagma in mezzo al campo ricorre in *RVF* 98, 9 « Basti che si ritrove *in mezzo 'l campo*»; rispetto agli ipotesti già analizzati, l'affinità più pertinente sarebbe con il passo del Morgante di Pulci, dove Orlando denuda dell'elmo Meridiana, facendo apparire le chiome dorate della fanciulla; eppure manca quella forza dinamica forgiata dalla fusione intertestuale del Petrarca, di Virgilio[459] e di Ovidio[460] e del Poliziano, determinante, come nota il Getto, «un effetto di contrasto che manca nel Petrarca.[…] Al clima di idilliaca astrazione che accompagna la visione del Petrarca si sostituisce una cornice epica. Si tratta dunque di una bellezza inaspettata e folgorante, condizionata da un ambiente sconosciuto al Petrarca. E il consunto figurino della donna bionda propria di tutta una tradizione (dalla scuola siciliana agli stilnovisti, dal Petrarca all'Ariosto), se è invocato dal Tasso per precisare ulteriormente quella prima

[456] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pp. 113-114
[457] L'unico personaggio femminile descritto secondo il canonico catalogo delle bellezze codificato dal Petrarca in poi, è Armida; eppure, in quella descrizione, il Tasso creerà il suo capolavoro, spostando la prospettiva dalla vista all'immaginazione dei contemplanti.
[458] In questo passo il particolare delle bionde chiome è identico, ciò che cambia è la situazione; infatti, siamo nel punto del poema in cui Ruggiero sorprende Angelica nuda incatenata sull'isola di Eduba.
[459]Le chiome dorate sono un particolare della descrizione di Venere cacciatrice in Eneide I, 319-320 «venatrix *dederatque comam diffundere ventis, /* nuda genu nodoque sinus collecta fluentis», ipotesto senz'altro presente nella descrizione di Clarice in vesti di cacciatrice in *Rinaldo* I 53-57
[460] Possibile un'eco relativa alla fuga di Dafne in Ovidio, *Metamorfosi,* I,529 «et levis inpulsos retro dabat aura capillos»

immagine indeterminata di Clorinda, si rinnova con straordinaria originalità proprio per effetto di quel germe poetico contenuto nell'intuizione iniziale del personaggio»[461]

In III, 22 si precisano ulteriormente i particolari della bellezza di Clorinda, condotta sempre secondo stilemi petrarchisti e senza fornire un canonico resoconto dettagliato della fisicità; il v. 1 si sofferma sullo sguardo della donna, con struttura sintattica bipartita scandita dalle dittologie sinonimiche verbali*, lampeggiar / folgorar* e sostantivali *occhi / sguardi*, entrambe precipitanti nell'ossimoro *dolci ne l'ira*, rilevato dall'inarcatura versale fra 1-2, in cui le immagine luminose della bellezza di Clorinda descritte in 21, 7-8 si fondono con le immagini guerrescamente connotate della fanciulla, ardente d'ira, specificando i tratti generici dell'immagine «*bella e guerriera*» richiamata in I 48, 5[462]; il v. 2 termina con l'intervento del narratore, che si domanda quale potere avrebbero gli occhi di Clorinda, non del tutto privi di seducente dolcezza, seppur irati sia dalla furia del combattimento, nonché dalla severità dell'espressione adottata[463]; l'interrogativa, se da un lato arricchisce il fascino dell'immagine «bella e guerriera», dall'altro è preludio di una serie di interrogative con cui il Tasso incalza il proprio protagonista, già impietrito e sbigottito dalla visione, a ricordare il primo incontro; con questa strategia retorica, di riflesso anche il lettore viene obbligato a riconoscere Clorinda come oggetto dell'amore impossibile di Tancredi.

Il passo è fittamente intessuto di richiami petrarcheschi, con prelievi di tessere lessicali, per il particolare dello sguardo, da *RVF* 221, 10 «veggio i *belli occhi,* e *folgorar* da lunge» e *RVF* 258, 1-2 «*Vive faville* uscian de' duo *bei lumi* / ver me *sì dolcemente folgorando*» a cui va unito *RVF* 273, 5 «Le soavi parole e i *dolci sguardi*»; queste tessere si fondono nell'interpretazione tassesca con la memoria delle *Stanze* del Poliziano I, 44, 1-4:

Folgoron gli occhi di un dolce e sereno,
ove sue face tien Cupido ascose;
l'aier d'intorno si fa tutto ameno
ovunque gira *le luce amorose.*

Anche l'interrogativa del v.2 richiama quella petrarchesca in *RVF* 270, 17-19 «…, e la soave fiamma / ch'ancor lasso m'infiamma / essendo spenta: *or che fea dunque ardendo*? mentre più prossima alla situazione tassesca, l'intertestualità con il sintagma di *Triumphus mortis* II, 86 «*lampeggiar quel dolce riso*»; possibili ipotesti potrebbero essere anche *Orlando furioso* XIV 52,3 «e c'ha nel pianto (*or ch'esser de' nel riso*?) e il *Costante* di Bolognetti, IX, 118, 6 «…*or che saria nel riso*?».

Nelle interrogative rivolte a Tancredi, il Tasso stabilisce incalzanti intertestualità con le ottave narranti il primo incontro: l'«*altero viso*» richiama la «*donna altera*» di I, 48,3 mentre il «*bel volto*», la «*bella sembianza*» di I, 47,6 ; la rima *guardi : ardi* si lega con i rimanti *apparse : n'arse* di I, 47, 2-6, per i campi semantici della vista e dell'apparizione e il conseguente innamoramento; mentre la paronomasia *fronte: fonte* richiama il luogo e l'unica parte visibile del corpo di Clorinda durante il primo incontro; la funzione del susseguirsi insistito di questi richiami risiede, oltre che nell'identificazione di Clorinda come oggetto del «*vano amor*» di Tancredi presentato nei canti precedenti, nella preparazione della reazione sbigottita del crociato che riconosce nella «giovane donna» la propria amata:

---

[461] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pp.114-115
[462] Si rimanda a Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pag.115
[463] Questo tratto, della seduzione persistente nell'ira e nella fierezza, è molto frequentato nel poema; viene attribuito a Tancredi in III, 17, 1-2 «Porta sì salda la gran lancia, e in guisa / vien *feroce e leggiadro* il giovinetto», ad Armida in IV, 91, 5-6 «e *lampeggiar* fa quasi un doppio sole / il chiaro sguardo e 'l bel *riso* celeste» e a Rinaldo in V, 42, 1-2 «*Sorrise* allor Rinaldo, e con un volto / in cui *tra 'l riso lampeggiò lo sdegno*»

23

Ei ch'al cimiero ed al dipinto scudo
non badò prima, or lei veggendo impetra;
Ella quanto può meglio il capo ignudo
si ricopre, e *l'assale; ed ei s'arretra*.
Va contra gli altri, e *rota il ferro crudo*;
ma però da lei pace non *impetra*,
che minacciosa il segue, e: «Volgi» *grida;*
e di *due morti in un sol punto* lo *sfida*.

24

Percosso, il cavalier non ripercote,
né sì dal ferro riguardarsi attende,
come a guardar *i begli occhi e le gote*
ond'Amor l'arco inevitabil tende.
Fra sé dicea: «Van le *percosse vote*
talor, che la sua destra armata stende;
ma colpo mai del bello ignudo volto
non cade in fallo, e sempre il core m'è colto»

Queste due ottave sono dedicate alla reazione di Tancredi, smarrito di fronte a Clorinda, assimilata ad un essere divino, idealizzato dall'amore folle nutrito dal crociato; è soltanto il primo di una serie di episodi in cui si evidenzia l'ambiguità del personaggio, valoroso cavaliere necessario all'impresa collettiva dei cristiani e animato da nobili ideali, eppure continuamente incespicante nell'errore passionale, talmente totalizzante da privarlo delle forze necessarie a compiere il proprio dovere militare; in questa circostanza, completamente impietrito, manca al proprio dovere nel raccogliere la sfida lanciata da Clorinda, che lo preme e lo incalza e successivamente nel canto VI, mancherà l'appuntamento in armi con il più forte guerriero musulmano, Argante, tradendo così la fiducia accordatale da Goffredo che lo aveva scelto per quel compito; in seguito, per seguire quella che crede essere l'amata, (in realtà sarà Erminia a vestire l'armatura di Clorinda), finirà prigioniero nel palazzo di Armida; infine, nella selva di Saron, l'amore per Clorinda sarà ancora talmente forte da impedirgli di uccidere la «larva», evocata dagli incanti della selva, a immagine della donna; interessante notare in II, 22 l'uso insistito di un lessico «petroso», che rimanda al Dante di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, specialmente per quanto riguarda i rimanti: la rima equivoca *impetra : impetra* ai vv.2, 6, a sua volta in rima con *s'arretra* del v.4, si richiama esplicitamente alle parole rima della canzone dantesca[464], con la quale l'affinità si estende anche al campo semantico dell'infallibilità dei colpi d'Amore sferzati dalla donna, soltanto metaforicamente armata, nei riguardi un tramortito amante, indifeso di fronte al suo potere, contro il quale non esiste alcuna difesa efficace; il v. 2 segnala, nella sua bipartizione, un «prima» e un «dopo» nella vicenda, dal momento che Tancredi aveva trascurato le celebri insegne dell'elmo e dello scudo di Clorinda, notandole soltanto al cospetto dell'immagine del volto della donna; Clorinda, come la forte inarcatura fra i vv.3-4 enfatizza, isolando quel «*capo ignudo /si ricopre*», cerca immediatamente di riappropriarsi della sua «forma apparente», e riprende ad essere feroce guerriera, come la sineddoche «*ferro crudo*» al v.5, e i rimanti

[464] La rima *impetra: s'arretra* ricorre ai vv.3,6 della canzone dantesca

relativi al campo semantico della donna, tutti bellicosamente connotati, *scudo: ignudo: crudo* ai vv.1,3,5 e *grida: sfida* nel distico finale, testimoniano; non lasciando tregua a Tancredi, cerca un secondo assalto, una doppia sfida, che non significa soltanto la morte fisica ma anche quella provocata da amore; nel distico «*e di due morti in un sol punto lo sfida*», come nota Getto,

«C'è in tutto il contegno di Tancredi come il simbolo di una concezione oscura e demoniaca dell'amore, l'amore quale forza tremenda e indomabile che soggioga l'uomo, distruggendone ogni iniziativa fisica e spirituale, l'amore che confina con la morte»[465].

La morte d'amore provocata dalla donna amata-nemica, in accezione metaforica e reale, è topos di ascendenza lirica e riproposto dal Tasso sulla scorta della lettura del tema fornita dal Petrarca, come le riprese nella *Liberata* III 23, 8 di *RVF* 360, 71 «e di *morte lo sfida*» e 183, 7-8 «…, sì che *di morte*, là dove or m'assicura, allor *mi sfide*?» dimostrano; Clorinda, incarnando doppiamente il ruolo di guerriera-nemica e di innamorata di Tancredi, infligge in questo canto una morte lirico-amorosa soltanto a livello metafisico, mentre in XII 52, 7-8 e 53,1 Tancredi e la stessa Clorinda si prometteranno una morte concreta e reale, minacciandosi a vicenda con quel «*guerra e morte*» con cui si avvia l'episodio risolutivo del duello, con significativo rovesciamento dei ruoli dal momento che il crociato infliggerà la ferita fatale alla nemica-amata.[466]

Il tragico nichilismo con cui Tancredi percepisce e vive questo amore, viene descritta nell'ottava successiva, in cui, il gioco etimologico incorniciante il v. 1, *Percosso/ non ripercote* isolante i rispettivi oggetto e soggetto, *il cavaliere*, sintetizza l'impotenza di Tancredi nella sfida sul campo, dal momento che le armi più sferzanti sono i «*begli occhi e le gote*» di Clorinda, scoccanti le classiche frecce d'Amore tese dal suo arco, di cui l'immagine espressa dal sintagma di III, 24, 3-4 vengono costruiti fondendo tessere lessicali da Petrarca *RVF* 157, 10-11 «et *gli occhi* eran due stelle / onde *Amor l'arco non tendeva in fallo*» e RVF 343, 14 «umida *li occhi, e l'una e l'altra gota*»; il tema dell'immobilismo del cavaliere di fronte alla fanciulla durante un duello, è topos della tradizione epico-cavalleresca, come ad esempio in Ariosto *Orlando furioso* XLV, 76, 7-8 «Ruggier sta sull'avviso, e si difende / con grande destrezza, e lei mai non offende», ma il Tasso infonde qui una profondità di inusitata intensità, presentando il suo eroe perplesso ed esangue, paralizzato e annichilito dall'amore, «che alla brutalità della guerra vorrebbe quasi così imporsi come soluzione alternativa ma di fatto impossibile»[467]; come nota Foltran,

«se Tancredi, «percosso», «non ripercuote», non è solo perché, come accade in altri poemi cavallereschi, rimani in stupefatta contemplazione della bellezza della donna, ma perché la visione lo ha sbalordito, consapevole forse del fatto che involontariamente stava facendo qualcosa di «sbagliato», di «male» anche per se stesso… egli è vittima di un amore «disperato», […] ed al contempo anche di un destino avverso, e questo duello, fortuitamente interrotto, diviene quasi prefigurazione di quello che sarà il tragico incontro- scontro del canto XII»[468].

In II 24, 5-8 il monologo interiore di Tancredi svolge, con struttura perfettamente bipartita, la tematica del doppio assedio perpetrato da Clorinda, di cui il cavaliere è vittima passiva, quello fisico, condotto dalle armi, dove i fendenti talvolta mancano il bersaglio (5-6) e quello amoroso sferrato dal «*bel volto ignudo*», implacabile, sempre a segno nel cuore di Tancredi, enfatizzato dall'inarcatura tra i vv.7-8 e dalla corrispondenza così creata in incipit versale tra soggetto e

[465] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»* Nuova Edizione Riveduta, 1977, Roma, Bonacci Editore, pag. 116
[466] Per approfondimenti si rimanda a Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*
[467] Cfr. *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di F. Tomasi, cit., pag. 61
[468] Ibidem, pag.61

predicato verbale «*ma colpo mai /non cade in fallo»*; la trama fonica di assonanze e consonanze tra *cor* e i rimanti *volto: colto,* con paronomasia tra gli ultimi due elementi, sottolinea l'infallibilità della bellezza di Clorinda.

Sicuramente, come nota Tomasi[469], c'è una vicinanza situazionale relativa all'infallibilità delle armi d'Amore, con due luoghi dell'*Orlando furioso*, in XXXIV, 38, 1-4 «così loro lance van d'effetto vòte / a quello incontro; e basta ben s'Amore» e in XXXV, 78, 7-8 «E ancora che con la lancia non mi tocchi, / abbattuto son già dai suoi begli occhi»; mentre i rimanti *volto: colto* sono di marca petrarchesca, pregnanti della liricità della battaglia di Tancredi e Clorinda, armata da Amore, con prelievo da *RVF* 207, 36-38: «ove men teme, ivi più tosto è *colto* / così dal suo bel *volto* / l'involo or uno, or l'altro sguardo».

Tancredi, in un momento di disperazione, decide di rivolgere la propria profferta d'amore a Clorinda, senza nulla aspettarsi e sperare (II, 25) dal momento che è già morto, essendo suo prigioniero indifeso; il Tasso, sfrutta l'ambiguità della tradizionale metafora lirica del «prigioniero d'Amore»[470], applicabile al contesto bellico, presentandolo come «*prigion*» ferito da lei già «*inerme, e supplichevole e tremante»;* così si giunge alla proposta della sfida, accettata entusiasticamente da una ferina Clorinda (II, 26), la cui rinnovata brama d'armi giganteggia sull'inerme innamorato, come II 26, 2-4 chiosa «*Ella accettò l'invito […] già baldanzosa, ed ei seguia smarrito*»; l'autore ritaglia un luogo appartato dal fragore delle armi ai suoi due protagonisti, senza offrire loro una reale possibilità di comunicazione e di lenizione delle distanze: un drappello di guerrieri interrompe la dichiarazione di Tancredi, e provoca il ferimento di Clorinda, disvelandone il secondo tratto di femminilità. Si osservino le parole di Tancredi:

27
Fermossi, e lui di *pauroso audace*
rendé in quel punto il *disperato amore*.
«*I patti sian*,» dicea «*poiché tu pace*
meco non vuoi, che tu mi tragga il core.
Il mio *cor,* non più mio, s'a te dispiace,
ch'egli più viva, *volontario more*:
è tuo *gran tempo*, e *il tempo è* ben che *trarlo*
ormai tu *debbia*, e non *debb'*io vietarlo.
28
Ecco io chino le braccia, e t'appresento
senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi?
Vuoi ch'agevoli l'opra? Io son contento
trarmi l'usbergo or or, se nudo il chiedi.»
Distingue forse in più duro lamento
i suoi dolori il misero Tancredi,
ma calca l'impedire intempestiva
de' pagani e de' suoi che soprarriva.

[469] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 194
[470] La medesima metafora viene sfruttata in antifrasi anche da Erminia nel canto III

In II 27, 1-2 si chiarisce immediatamente la natura della profferta, dettata dalla disperazione più che dall'audacia; la sintassi stravolta e franta da forti iperbati, isola al v.1 l'ossimoro aggettivale «*pauroso audace*», in cui è ravvisabile il cambiamento psicologico di Tancredi, reso coraggioso dal «*disperato amore»*, soggetto posposto alla fine del periodo al v. 2, il cui predicato verbale, «*rendé*» viene isolato in incipit versale, conferendo maggior enfasi al passaggio emotivo; la canonica stipula dei patti regolatori di un duello, in cui si stabilisco termini e condizioni in caso di vittoria e di sconfitta, tipica dei poemi epici, viene rovesciata dal Tasso in direzione lirica, con relativa sovrapposizione del lessico lirico-amoroso al lessico eroico e guerresco: l'attacco della profferta di Tancredi, ai vv.2-3 «*I patti sian poiché tu pace meco non vuoi*» sfrutta il linguaggio guerresco, per poi rovesciarlo nella semantica amorosa «*che tu mi tragga il cuore*», sintagma che realizza in concreto la profferta del cuore dell'innamorato all'amata, con cui inizia la vera e propria dichiarazione del cavaliere; l'anadiplosi il *core / il mio cor* ai vv.4-5 sintetizza questo passaggio, e la sintassi asindetica, franta, isola le varie tappe conducenti Tancredi alla profferta: dal momento che il cuore non gli appartiene più perché ormai prigioniero di Clorinda, accetta volontariamente di morire, se questo le aggrada; il distico finale enfatizza e rilancia la proposta di Tancredi: l'anadiplosi al v.7, con perfetta bipartizione del verso, combinata al poliptoto «*debbia / debb'io*», enfatizzano il patetismo della disperata richiesta dettata da un amore senza speranza.

Il tema della profferta di tutta l'ottava, come nota Giulia Natali[471], risente della trasposizione lirica del lessico guerresco attuata dal Petrarca, passibile di una duplice lettura, in *RVF* 21, 1-8 dove la profferta del cuore, diviene un sacrificio per placare la guerra perpetrata dagli occhi di Laura[472]; inoltre qui Petrarca impiega l'hapax «*guerrera»*, ripreso dal Tasso in III 26, 6 per designare Clorinda, intenta a ferire Tancredi prima di essere fermata dalle parole del suo prigioniero d'amore: «già la *guerriera*, e già l'avea ferito»; si osservi:

Mille fiate, o dolce mia guerrera,
per avere co' begli occhi vostri pace
v'aggio profferto il cor; ma voi non piace
mirar sì basso colla mente altera.
E se di lui fors'altra donna spera,
vive in speranza debile e fallace:
mio, *perché sdegno ciò ch'a voi dispiace,*
esser non può già mai così com'era.

Sul piano lessicale, si registra una molteplice intertestualità, costruita con prelievi mirati di alcune tessere dal Petrarca, come «*volontario more»* di III 27, 6 ha riscontro in *RVF* 135, 7 «di *volontaria morte*», mentre il v. 7 presenta legami col sintagma petrarchesco di *RVF* 23, 95-96 «Morte mi s'era intorno al *cor* avolta, / né tacendo potea *di sua man trarlo*».

L'ottava 28 inizia secondo le regole dell'amore cortigiano, in cui il Tasso sfuma i toni madrigaleschi e la teatralità del gesto di offrire il petto disarmato, verso la disperazione e un presagio di fatalità incombente, con richiamo al v.2 di XII, 64, 3 «*Spinge egli il ferro nel bel sen di punta*», in cui viene concretizzato, a parti invertite, il piano metaforico svolto dalla profferta, segnando tragicamente la fine della vicenda umana di Clorinda.

Le interrogative che tramano gli ultimi istanti delle parole del cavaliere sembrano percorse dall'urgenza disperata di instaurare una comunicazione con Clorinda, come l'esclamativa «*Ecco*» al v.1 e l'anafora di *«or»* al v.2 ribattuta in

[471] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 34
[472] I corsivi in *RVF* 21 segnalano le riprese tassiane nella propria profferta in *G. L*. III, 27

geminatio al v.4 sottolineano, in cui la profferta viene ribadita insistentemente e condensata nei rimanti *fiedi: chiedi* ai vv.2-4; «*Distingue*» al v.5 è liricamente connotato, con prelievo da Petrarca *Triumphus cupidinis* IV, 58 «E, poi convien che il mio dolor *distingua*» ed impiegato nella medesima accezione di specificazione precisa delle proprie pene d'amore, che probabilmente sarebbe stata svolta da Tancredi in termini ancora più tormentati e compassionevoli, se non fossero sopraggiunti combattenti appartenenti ad ambo gli schieramenti, i quali, esattamente come durante il primo incontro, troncano una possibile reazione o risposta di Clorinda.

Un cavaliere cristiano, sorprendendo il capo parzialmente scoperto di Clorinda, segnalato dai capelli biondi ondeggianti al vento, la ferisce sferrando un colpo di spalle, sebbene questo venga attutito dalla protezione offerta da Tancredi, il quale, resosi conto delle intenzioni dell'«*uomo inumano*», difende la donna amata e lo uccide, contravvenendo così ai suoi doveri militari (III, 29); le gocce di sangue che stillano dalla ferita sul candido collo della guerriera, a contatto con il pallore dell'incarnato e dell'oro dei capelli vengono trasformati dal Tasso in un monile[473] elativo della bellezza eterea di Clorinda, la cui femminilità torna a disvelarsi efficacemente nei «rubini» sanguigni, presagio del sangue della ferita del duello finale, simbolo di accettazione di Tancredi come eguale nella cristianità, a cui finalmente viene unita; si osservi:

30

Pur non gì tutto in vano, e nè confini
del bianco collo il bel capo ferille.
Fu levissima piaga, e i biondi crini
rossoreggiaron così d'alquante stille,
come rosseggia l'or che di rubini
perman di illustre artefice sfaville.
Ma il prence infuriato allor si strinse
addosso a quel villano, e 'l ferro spinse.

Lo spazio faticosamente ritagliato da Tancredi, per il suo amore nato fra le armi, si dissolve sotto la calca di nemici e alleati, accorsi sul luogo; l'elemento di interesse è sicuramente la descrizione della lieve ferita ricevuta da Clorinda, condotta dal Tasso con una sensibilità virante verso suggestioni barocche; come nota Getto,

«alla prima immagine dinamica della chioma al vento corrisponde quest'ultima immagine statica, cesellata come un prezioso lavoro d'oreficeria, secondo una maniera che prelude il gusto dell'età barocca, la cui poesia amerà appunto trasfigurare la donna nei colori e nelle forme di un raffinato gioiello»[474]

I primi versi di III, 30 preparano la tela candida su cui il Tasso abilmente sfumerà il cromatismo del suo gioiello, richiamando petrarchescamente il «bianco collo» al v.2, tessera lessicale portatrice di un tratto generico della bellezza di Laura in *RVF* 185, 2 «al suo *bel collo candido* gentile» e i «*biondi crini*» del v. 3 (in dialogo con le «*chiome sparte*» di III, 29, 4 oltre che con le «*chiome dorate*» di III, 21, 7[475]), i quali, come un gioiello dorato acquisisce riflessi rossi per la presenza in esso di rubini incastonati dall'abile mano di un sapiente orafo, vibrano di bagliori rossi per la presenza di gocce di sangue uscite dalla leggerissima ferita; l'insistenza sulla sfumatura cromatica acquisita dai capelli a contatto con

[473] Questo espediente barocco di trasformare un dettaglio fisico in gioiello, verrà riproposto dal Tasso nel canto IV, quando le lacrime del pianto simulato di Armida, verranno paragonate a cristalli e perle.
[474] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pag. 117
[475] Nell'analisi di III, 21 si è già commentato il rimando ai *RVF* di Petrarca

il rosso del sangue, oltre che dalla similitudine, viene tramata dal poliptoto *rosseggian : rosseggia* tra i vv.4-5 e arricchito dai rimanti *stille : sfaville*.

Il passo potrebbe avere un ipotesto illustre, come nota Foltran[476], in Virgilio, *Eneide* X, 132-138, perché il capo paragonato ad un gioiello[477] è similitudine riferita ad Ascanio, il quale non riceve alcuna ferita, così come si legge la medesima suggestione relativa ai capelli intessuti come gioielli da abile *artifex:*

Ipse inter medios, Veneris iustissima cura,
Dardanius caput ecce puer detectus honestum,
quails gemma micat, fulvom quae dividit aurum,
aut collo decus aut capiti; vel quale per artem
inclusum buxum aut Oricia terebintho
lucet ebur; fusos cervix cui lactea crinnis
accipit et molli subnectens circulus auro.[478]

Nella ritirata di Clorinda, il Tasso presenta una sospensione della guerriera dal campo di battaglia, in una dimensione trasognata ed emozionale, come estraniata dalla realtà bellica, in cui fatica a rientrare, lasciando emergere di nuovo la femminilità e la dolcezza rinnegate dal personaggio, che se non può ricambiare il disperato amore di Tancredi, almeno resta turbata dalla profferta e dal contatto ravvicinato:

31
[…]
Ella riman sospesa, ed ambo mira
lontani molto, né seguir le cale,
ma co' suoi fuggitivi si ritira:
talor mostra la fronte e i Franchi assale;
or si volge or rivolge, or fugge or fuga,
ne si può dir la sua caccia né fuga.

L'avversativa introdotta da quel «*ma*» in posizione forte e incipitaria al v.3 è illuminante circa la riluttanza di Clorinda «*sospesa*» e disinteressata ad intraprendere una fulminea ritirata, equiparabile alla prima fuga in I, 48, 1-2; il distico finale esprime tramite l'organizzazione sintattica e retorica la difficoltà di Clorinda nell'uscire dal suo torpore, in quella che viene definita «*né caccia né fuga*»: la paronomasia *volge: rivolge* e il poliptoto *fugge: fuga*, accompagnati dalla rima equivoca *fuga : fuga,* e scanditi dall'anafora *or; or* ripresa in *gradatio* da *talor del v. 6,* sono espedienti retorici elativi dell'incertezza di Clorinda, priva della consueta ferina lucidità guerresca; come nota Chiappelli,

«nella ritirata così contraddetta, piena di ritorni di pentimenti, si esprime sottilmente attraverso gli atti di guerra anche lo stato d'animo tutto femminile del rammarico di un colloquio interrotto, del rimpianto dell'occasione sfumata, del dispetto poi che occupa il cuore.

[476] Cfr. *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 62
[477] Altra possibile ipotesto potrebbe derivare da Dante, *Paradiso* XXX, 66 «*quasi rubin che oro circumscrive*»
[478] «Tra loro, lui stesso, il fanciullo dardanio / giustissima cura di Venere, con la bella testa scoperta / brilla come una gemma tra fulvo oro / ornamento al collo o al capo: o come lavorio / risplende intarsiato con arte nel bosso o nel terebinto / di Orico; il suo candido collo riceve i disciolti/ capelli, e li allaccia un cerchio di flessibile oro»

L'immagine della donna di fronte all'impegno amoroso e portata comporsi con quella della guerriera riluttante alla ritirata. Una nuova figura comune, ma ancora più complessa, più ravvicinata ed esplicita […] si crea nel suo finale duello con Tancredi, dove ancora gli atti di guerra veicolano una ormai preponderante versione della storia di natura amorosa in cui il personaggio segreto di Clorinda troverà il modo per quanto catastrofico di rompere la sua larva.»[479]

4.4.3 «In leggiadro aspetto e pellegrino»: seconda epifania de «l'alta guerriera»

«Sol di mirar s'appaga, e di battaglia
sembiante fa che poco or più gli caglia.»
G.L VI 27, 7-8

Il canto VI vede protagonista Argante, campione dello schieramento saraceno, che stanco di restare asserragliato dietro alle mura della città, decide di chiedere a re Aladino il permesso di uscire per risolvere le sorti del conflitto con un singolo duello; la risposta negativa ricevuta, celante l'imminente arrivo di Solimano a sostegno della causa mussulmana, infastidisce l'impaziente Argante, il quale propone, ottenendo il permesso, di sfidare a titolo privato i crociati; dopo aver raccolto la sfida, Goffredo ritiene Tancredi la scelta migliore per questo compito, dal momento che Rinaldo, dopo l'uccisione di Gernardo, ha già abbandonato il campo cristiano; l'archetipo del duello risolutivo dell'epica classica, quello omerico fra Ettore ed Achille, viene qui declinato in chiave romanzesca, mancando il vero eroe deputato a svolgere la funzione di Achille, ovvero Rinaldo, già vittima dei primi contraccolpi della strategia disgregativa attuata da Armida; la scelta di Tancredi, dal punto di vista narrativo, sembra la sola possibile, con la conseguenza del deferimento del duello stesso, dal momento che l'eroe vittima dell'amore non può essere risolutivo a questa altezza della vicenda; in quello che sembrava essere un momento militare, dedicato al suono di lance e spade, il Tasso inserisce un inserto lirico e amoroso, anticipatorio della seconda parte del canto, dedicata ad Erminia e alla sua fuga notturna sotto le mentite spoglie dell'amica Clorinda.

Il lirismo è dato dalla seconda apparizione di Clorinda, breve ma affascinante, uscita dalle mura per scortare Argante, e la cui vista impietrisce il crociato, rapito dalla visione dell'amata e impossibilitato a sfidare il circasso:

26
Ed a quel largo pian fatto vicino,
ove Argante l'attende, anco non era,
quando in leggiadro aspetto e pellegrino
s'offerse a gli occhi suoi l'alta guerriera.
Bianche via più che neve in giogo alpino
avea le sopraveste, e la visiera
alta tenea dal volto; e sovra un'erta,
tutta, quanto ella è grande, era scoperta.
27
Già non mira Tancredi ove il circasso

[479] Cfr. F. Chiappelli "*Il conoscitore del caos"* cit., pp.61-62

la spaventosa fronte al cielo estolle,
ma move il suo destrier con lento passo,
volgendo gli occhi ov'è colei su 'l colle;
poscia immobile si ferma, e pare un sasso:
gelido tutto fuor, ma dentro bolle.
Sol di mirar s'appaga, e di battaglia
sembiante fa che poco or più gli caglia.

Le ottave 26 e 27 sono rispettivamente dedicate all'apparizione di Clorinda, svolta di nuovo dalla prospettiva di Tancredi, e agli effetti sortiti sull'innamorato rapito dalla visione; rispetto alla descrizione della donna sviluppata nel canto III, nel canto VI soltanto un'ottava viene dedicata alla sua apparizione, con una notevole dilatazione e verticalizzazione spaziale, il cui effetto è di ulteriore scavo di quella distanza fisica, psicologica e comunicativa analizzata in precedenza: Clorinda appare sopraelevata su di un colle, quale candido e luminoso idolo, irraggiungibile e intellegibile per Tancredi, che la contempla dal basso del campo di battaglia, struggendosi d'amore e rinnegando nuovamente i propri doveri militari; la luminosità, il candore della donna, distintivi del suo status di *virgo bellatrix*, pudica e moralmente integra, sono accentuati tramite il bianco delle vesti e il candore dell'incarnato del volto, unica parte del corpo visibile, avendo Clorinda alzato di nuovo l'elmo; infine la descrizione viene condotta attraverso un serratissimo dialogo con il lessico petrarchesco, accentuato rispetto alle intertestualità rilevate nelle precedenti apparizioni, anche se la *brevitas* di questa nuova epifania, condotta con pochissimi tocchi cromatici e la riproposizione dei tratti distintivi della beltà algida e altera di Clorinda, avvicinano questa *variatio* descrittiva offerta dal Tasso alla «*maestà*» epica virgiliana, piuttosto che alle «*vaghezze*» liriche offerte nel canto III.

Al v. 3 la dittologia sinonimica aggettivale «*leggiadro e pellegrino*», franta dall'iperbato isolante il comune referente, l'«*aspetto*», compreso così tra i propri attributi come estremi enfatizzati ed enfatizzanti, rilevano una nota insolitamente affascinante nel leggiadro aspetto con cui Clorinda si offre allo sguardo di Tancredi; al v.4 la sintassi, sempre procedente per forti iperbati, isola nell'incipit «*s'offerse*», il predicato verbale mentre colloca in clausola il soggetto, l'«*alta guerriera*», con connotazione lirico-petrarchesca, della beltà della donna, contraddistinta dall'algida purezza e dal candore virginale; il sintagma «*leggiadro aspetto e pellegrino*» si pone in dialogo intertestuale sia con il Petrarca, sia dei *RVF* 213, 5 «*leggiadria* singulare *e pellegrina*», sia del *Triumphus eternitatis*, 85-86, seppur l'aggettivo «*pellegrine*» sia utilizzato con l'accezione di viandanti: «E tra l'altre *leggiadre e pellegrine*»[480].

La similitudine, enfatizzata da enjambement tra i vv.5-6, della sopravveste più bianca della neve che si trova sulla cima dei monti, in cui il candore della neve è s*enhal* della purezza virginale di Clorinda, è desunta ancora una volta dal Petrarca, *RVF* 30, 1-2 «Giovane donna sotto un verde lauro / vidi *più bianca e più fredda che neve*»[481], anche se sono possibili contaminazioni con due similitudini contenute nei «*Trionfi*», nello specifico *Triumphus mortis* I, 166 « Pallida no*, ma più che neve bianca / che senza venti in un bel colle fiocchi*» e, seppur riferito a differite contesto, in *Triumphus cupidinis*, I, 22 «quattro destrier vie *più che neve bianchi*».

Presenti significative spezzature sintattiche, quali l'inarcatura ai vv.6-7 dove il sostantivo «*visiera*» viene separato dal suo attributo «*alta*», rilevato in incipit del v.7, con funzione enfatizzante del particolare della visiera sollevata, iterativo di

[480] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 32
[481] L'incipit di *RVF* 30 *Giovane donna sotto un verde lauro*, è sintagma già presente al Tasso durante la prima epifania di Clorinda in III 21, 8

quel «*motivo dell'elmo*», caratterizzante tutte le apparizioni di Clorinda al cospetto di Tancredi; e tra i vv.7-8, «*erta /tutta*» dove l'inciso isola quel «*tutta*», espandendo ulteriormente la figura della guerriera, interamente visibile dall'alto della sommità del colle, in tutta la sua grandezza, alla cui espansione spaziale partecipa anche la rima inclusiva *erta: scoperta* del distico finale.

L'ottava 27, speculare alla 26, presenta la reazione di Tancredi, macchiatosi qui di una mancanza di ossequio verso i propri doveri etici e militari, pretesi dalla sua condizione di cavaliere, ben più grave rispetto a quella verificatasi in III 24-31, dal momento che Goffredo e di conseguenza tutto il campo crociato, lo avevano investito del titolo di «campione» da contrapporre ad Argante; il v.1, l'avverbio temporale «già» in apertura versale e dell'intera ottava, evidenzia istantaneamente l'effetto prodotto dalla visione di Clorinda, quella paralisi psico-fisica indotta dalla bellezza medusea della donna, che porta Tancredi a volgere lo sguardo in sua direzione, per poterla contemplare, muovendo il destriero verso di lei e ignorando Argante, pronto al duello.

Il campo semantico della paralisi è richiamato dal sintagma «*lento passo*», riferito del destriero al v.3, e dal sintagma «*poscia immobil si ferma*» del v. 5, ma soprattutto attraverso l'impiego della similitudine di ascendenza petrarchesca paragonante il cavaliere ad un sasso, con riferimento al lessico lirico «*petroso*», già analizzato per il canto III; l'immagine del destriero mosso con passo lento ha un corrispondente in Petrarca, *RVF* 35, 2 «vo mesurando *a passi tardi e lenti*», anche se secondo Natali è possibile una contaminazione della tessera petrarchesca con Dante, *Inferno* XXIII, 59 «che giva intorno assai *con lenti passi*»; la similitudine del sasso ha invece riscontri precisi in *RVF* 23, 79-80 «tosto tornando, fecemi, ohimè lasso, / d'un quasi vivo e sbigottito *sasso*».

Il v.6 impiega il classico ossimoro di «ghiaccio e fuoco», sfruttato dalla lirica amorosa per descrivere gli effetti paradossali dell'incedere della passione amorosa sull'innamorato, a partire dalla lirica stilnovista fino alla codificazione matura offerta dal Petrarca, ad esempio in *RVF* 152, 11«che 'n punto *arde*, *agghiaccia*, arrossa e 'nbianca», oppure in 178, 2 «assecura e spaventa, *arde e agghiaccia*», ed impiegato dal Tasso per descrivere la sintomatologia amorosa sia nel precedente *Rinaldo*[482], sia nella lirica amorosa.

Il distico finale riprende circolarmente il motivo dello spostamento dello sguardo di Tancredi, che ormai «*non mira*» Argante, disinteressandosi così al duello, e «*sol di mirar*» s'appaga, ovvero solo della vista di Clorinda; la *gradatio* del verbo «*mirare*», ripresa anaforicamente ai vv.1-7, conferisce pregnanza al tema della devianza visiva di Tancredi, coincidente con il tradimento dell'ethos militare e cavalleresco perpetrato dal crociato per amore, come l'inarcatura dei vv.7-8 isolanti *battaglia / sembiante* sottolineano.

[482] Per approfondimenti, si rimanda al capitolo terzo dedicato all'analisi delle protagoniste femminili del Rinaldo, in cui l'ossimoro è stato analizzato.

4.4.4 «La bella arciera i suoi nemici attende»: Clorinda tra Diana e Amore armato

«E quante in giù se ne volar saette,
tante s'insanguinaro il ferro e l'ale,
non di sangue plebeo ma del più degno,
ché sprezza quell'altera ignobil segno»
G.L XI, 5-8

L'analisi delle epifanie di Clorinda affrontate finora, sono state chiarificatrici dell'idealizzazione della stessa quale oggetto d'amore, attuate dall'amante Tancredi, la cui prospettiva scandiva le descrizioni della beltà muliebre liricamente e petrarchescamente connotate, contraddistinte da specifico cromatismo - bianco oro e rosso- circonfuso di luminosità, distintivi dei caratteri psico-fisici del personaggio; nel canto XI[483], il Tasso descrive il comportamento del personaggio sul campo di battaglia, in occasione del lancio prematuro, deciso da Goffredo, del primo assedio alle mura di Gerusalemme, destinato a rivelarsi fallimentare dal principio, data la mancanza di Rinaldo nello schieramento, e dall'unico errore commesso dal capitano in qualità di comandante dell'esercito cristiano, ovvero voler partecipare in qualità di semplice fante alle operazioni militari; a difesa della città, si schierano i campioni delle fila mussulmane, Argante e Solimano, scendendo in campo aperto, mentre la bella Clorinda resta sulle mura di Gerusalemme, a protezione dell'esercito e della popolazione, dando prova di abilità straordinaria con il proprio arco, uccidendo numerosi crociati e guadagnandosi il privilegio di ferire Goffredo, punito così per il suo errore; rimanere sulle mura e usare armi efficaci a distanza, in sostanza femminili, sono sintomatiche della riconduzione del personaggio in posizione subordinata rispetto alle controparti maschili[484], fatto di cui Clorinda in principio del canto XII si lamenterà.

Perelli sostiene, come per il canto IX, ma soprattutto il canto XI, si possa parlare, sul modello di Camilla, di un'*aristia* di Clorinda, presentata in questo primo scontro campale come feroce e formidabile guerriera, le cui abilità emergono finalmente sul campo, come l'aderenza ai modelli epici classici esigerebbe[485]; e seppur l'ipotesto virgiliano viene recuperato nel corso dell'episodio, ed alcune affinità con l'archetipo di «Diana cacciatrice» sono assolutamente ammissibili, il lessico dispiegato dal Tasso, sorretto da puntuali prelievi ed elaborazioni della lirica petrarchesca, lascia intravedere una possibile sovrapposizione dell'immagine di Clorinda sagittaria con «la tradizionale iconografia di Amore armato»[486], tra le quali spicca la risemantizzazione dell'iconografia di Amore- Arciero realizzata da Petrarca in *RVF* 87, 1-8, lasciando intravedere nuove interferenze «liriche» nello *«stile eroico*» :

Sì tosto come aven che l'arco scocchi,
buon sagittario di lontan discerne
qual colpo è da sprezzare, e qual d'averne
fede che al destinato segno tocchi:
similmente il colpo de' vostri occhi,
donna, sentiste a le mie parti interne

[483] Già nel canto IX il Tasso descrive la ferinità della guerriera sul campo
[484] Si rimanda a Cfr., L. Benedetti *La sconfitta di Diana*
[485] Si rimanda ad Cfr. A. Perelli *La «divina» Clorinda*, cit., pag. 51 e ss.
[486] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche* cit., pag. 35

dritto passare, onde conven ch'eterne
lacrime per la piaga il cor trabocchi

La metafora del «*buon sagittario*» è qui applicata alla figura di Laura «*sagittaria*» la cui infallibilità è dettata dalla sapienza che scorre nella donna, al punto da disegnare una traiettoria perfetta con la propria freccia, pur senza seguirne la direzione con lo sguardo; il Tasso sfrutta qui l'iconografia lirica dell'arciera infallibile liricamente definita, armata di «quadrella e strali» eroticamente connotati, inserendoli in una cornice epico-bellica, realizzando quell'interferenza di registri lirico ed eroico da lui prediletto.

Si osservi la prima apparizione di Clorinda sulla sommità estrema della torre chiamata Angolare:

28
A costei la *faretra* e 'l grave incarco
de l'acute *quadrella al tergo pende*.
Ella già ne le mani ha preso *l'arco,*
e già lo *stral v'ha su la corda e 'l tende*;
e desiosa di ferire, al varco
la bella arciera i suoi nemici attende.
Tal già creden la vergine di Delo
tra l'alte nubi saettar dal cielo.

Come nota Perelli, nel passo «Clorinda recupera di Camilla l'aspetto più propriamente di cacciatrice, giustificato quest'ultimo, nel contesto della vicenda, dal trovarsi l'eroina in cima ad una torre»[487] e la sua «infallibilità» sarebbe «assicurata dal paragone con Diana»[488], con il quale l'ottava si conclude, portando con sé la rielaborazione tassiana dell'ipotesto virgiliano; tuttavia, l'ottava per i restanti versi, secondo i plausibili spunti di Natali[489], sarebbe una libera interpretazione del lessico petrarchesco e della lirica amorosa in generale, al di là dei singoli prelievi intertestuali, in cui «Amore armato» viene tradizionalmente rappresentato munito di faretra, arco e delle sue infallibili frecce, designate, nel lessico amoroso, da termini tecnici quali il latinismo «*quadrella*», impiegato qui al v.2 insieme al sinonimo «*stral*» del v.4; due ipotesti potrebbero essersi quindi fusi nella memoria del Tasso: Virgilio *Eneide* XI, 649-654, relativo alla descrizione di Camilla arciera:

[…]. pharetrata Camilla,
et nunc lenta manu spargens hastilia denset,
nunc validam dextra rapit indefessa bipennem;
aureus ex umero sonat arcus et arma Dianae.
Illa etiam si quando in tergum pulsa recessit
spicula converso fugientia derigit arcu.[490]

[487] Cfr. A. Perelli *La «divina» Clorinda*, cit., pag. 51
[488] Ibidem, pag.51
[489] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche,* cit., pag. 35
[490] […] La faretrata Camilla; / e ora raccoglie nella mano flessibili dardi saettandoli, / ora con la destra, instancabile, impugna la valida scure; / aureo le risuona sulle spalle l'arco, e le armi di Diana. / Inoltre ella, se talvolta respinta indietreggia, / volgendosi scocca con l'arco frecce durante la fuga.

E Petrarca, *RVF* 174, 5-7, dove Laura viene descritta come arciera armata dei «dardi d'amore»:

e *fera donna*, che con gli occhi suoi,
e *con l'arco* a cui sol per *segno* piacqui,
fé la piaga onde, Amor, teco non tacqui
[…]

La similitudine del distico finale, in cui Clorinda viene paragonata a Diana, vergine cacciatrice nata sull'isola di Delo, rielabora il già citato ipotesto virgiliano *Eneide* XI 652, fondendolo con le *Stanze* del Poliziano, I, 64, 3-4, in cui la similitudine viene impiegata per descrivere la tipologia di bellezza femminile belligerante, applicabile a Clorinda: «Se *l'arco ha in mano, al fianco la faretra*, / giurar potrai che sia *Diana casta*».

Un insistito utilizzo del lessico lirico amoroso rende convergenti i piani referenziale e metaforico, venendoli di una sfumatura di erotismo, come si nota in XI 41, 3-8, anche se possibili contatti con l'ipotesto virgiliano sono leciti:

41
Curvò Clorinda sette volte, e sette
rallentò l'arco e *n'aventò lo strale*;
E quante in giù se ne volar saette,
tante si insanguinaro il ferro e l'ale.
Non di sangue plebeo ma del più degno,
ché sprezza quell'altera ignobili segno.

Il v.4 è costruito tramite prelievo di due sintagmi petrarcheschi, rispettivamente da *RVF* 90, 14 «piaga per *allentar d'arco* non sana» e 86, 2 «onde Amor m*'aventò già mille strali*»; l'immagine delle frecce che, discese a terra, intingono nel sangue la propria punta è ricavata da Virgilio, *Eneide* XI, 676-677 in cui continua il dialogo serrato con l'archetipo di Camilla saettatrice: «*quotque emissa manu contorsit spicula virgo* / tot Phrygii cecidere viri […]; il distico finale, suggella l'alterità della guerriera, che non mira a ferire soldati comuni (*sangue plebeo*), bensì quello dei nobili cavalieri, i più valorosi, sprezzando i bersagli (*segno*) rappresentati dai soldati comuni; di nuovo torna un insospettabile lessico petrarchesco, dal momento che «*altera*» è attributo generico di Laura, mentre «*segno*» in accezione di bersaglio viene impiegato dal Petrarca in *RVF*, come già analizzato, in 174, 6 e in 87, 4 «fede ch'al destinato *segno* tocchi».

Le sette frecce di Clorinda colpiscono, uccidendoli o ferendoli, alcuni valenti cavalieri cristiani[491] (42-46), enumerati dal Tasso nel tipico contesto della «macelleria» epico-cavalleresca[492], condotta con il consuetudinario indugio nei macabri dettagli di arti mozzati e crani fracassati, incasellata però in una precisa strategia narrativa mirata a indebolire l'esercito cristiano[493], fino all'apice del suo cedimento, il ferimento di Goffredo, momento di sconforto per il campo crociato, privato del proprio capo, e prefigurazione dell'insuccesso del primo assedio alla città; il colpo viene scagliato proprio dall'arco

[491] Nell'ordine: Guglielmo (*l'erede minor del rege inglese*), Stefano d'Amboise, il franco Clotareo, Roberto, capo (*signor)* dei Fiamminghi, il vescovo Ademaro, Palamede
[492] Si veda Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 708
[493] Nelle *Lettere poetiche*, XVI, 5 indirizzata a Scipione Gonzaga e datata 27 giugno 1575, il Tasso scrive «Nel nono non si può fare di non dar la vittoria intera a i cristiani; altrimente non si verrebbe all'assalto; ma nell'undecimo farò che tutti o quasi tutti i principi, da Tancredi in poi, siano maltrattati e che molti più ne muoiano»

di Clorinda, a cui il narratore rivolge una speciale lode in XI, 54, 4-8 per aver impedito la caduta di Gerusalemme, esaltandone il gesto, svelando, in prolessi, l'esito disastroso del primo assalto:

54

[…]

Che *di tua man, Clorinda*, il colpo uscisse,
la fama il canta, e tuo l'onor n'è solo;
Se questo di servaggio e morte schiva
La tua gente pagana, *a te s'ascriva*.

Tasso qui elabora un preciso passo virgiliano di *Eneide*, XII, 318 e ss. in cui Enea, pronto a sfidare Turno, viene ferito da una freccia di misteriosa provenienza che lo ferma; nei versi successivi, 797 e ss. durante un colloquio, Giove accusa Giunone di ver osato ferire Enea armando la ninfa Giuturna, accusa respinta dalla moglie, la quale dichiara di aver soltanto prestato aiuto; la mano femminile dietro al gesto, resta avvolta nell'ambiguità nell'ipotesto virgiliano, mentre il Tasso, nel suo commento diretto, attribuisce la fama del ferimento di Goffredo, salvifico per tutta Gerusalemme, proprio a Clorinda *(a te s'ascriva*) segnando così il vertice della sua aristia[494]; comune a Clorinda e Giuturna, è l'aver ferito pii comandanti semidivini nel tentativo di salvare i propri protetti, ma senza successo, essendo i nemici interessati da guarigione prodigiosa[495]; l'unica differenza risiede nella diversa sorte di Clorinda, a cui sarà concessa, nella morte, la redenzione del battesimo nella vita eterna.

Clorinda nel canto XI realizza dunque la sua virtù «eroica e donnesca» in qualità di arciera, ricordando il fatto che, come nota Ferretti,

«oltre a essere nemica di Tancredi in senso sia epico, sia erotico, è potentissima nemica dei crociati, al punto da essere sempre rappresentata pericolosa in armi tanto quanto Argante e Solimano. Addirittura la «virtù donnesca» di Clorinda in campo militare è talmente pronunciata da risultare esemplare per le donne di Gerusalemme, le quali, durante la prima delle due giornate d'assedio, sono disposte a violare le leggi musulmane della pudicizia per combattere a difesa della città con le gambe scoperte e col capo svelato»[496].

Si legge in XI, 58

[…]

E mirando la *vergine gagliarda*,
vero amor de la patria arma le donne.
Correre le vedi e collocarsi in guarda
con *chiome sparse e con succinte gonne*,
e *lanciare dardi* e non mostrar paura
d'esporre il petto per l'amate mura.

Le donne abbandonano la paura per abbracciare il coraggio, ispirato dall'amor di patria e acceso dall'esempio della «*vergine gagliarda*», Clorinda, di cui divengono emule, ricalcandone l'attributo delle «*chiome sparse*»,

[494] Cfr. A. Perelli *La «divina» Clorinda*, cit., pp. 51-53
[495] La ferita di Goffredo sarà infatti guarita dall'intervento divino.
[496] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»,* cit., pag. 16

petrarchescamente connotate, e indossando vesti succinte: sembrano così trasformarsi nello stuolo di leggiadre seguaci di Diana cacciatrice, precedentemente descritta, armate dei medesimi «*dardi*» liricamente connotati.[497]

4.4.5 La vergine, San Giorgio e l'idra: le origini dell'eroina

"Ecco", dicea "fellon, l'ora s'appressa
che dée cangiar Clorinda e vita e sorte:
mia sarà tuo malgrado, e tuo fia il duolo"
G.L 39, 5-7

Clorinda è assoluta protagonista del canto XII, in cui vi compare fin dal principio per restarvi fino alla fine, attraversando sfumature apportatrici di tragica complessità nella fisionomia del personaggio, a partire dal soliloquio, in cui l'eroina riflette sulla propria condizione guerriera e femminile, fino alla proposta di incendiare le macchine da guerra cristiane, riproposizione tassiana del topos della sortita notturna di coppia conosciuta come «*dolonea*», dalla scoperta delle proprie nobili e cristiane origini, fino all'epilogo della vicenda amorosa con Tancredi, legata alla propria metamorfosi nel celebre duello, al termine del quale, prima di morire, Clorinda si trasforma «in un'immagine circonfusa dalla grazia della luce divina»[498] tramite il sacramento purificatorio del battesimo, ricevuto dalle mani del disperato amante.

Il canto si apre con un tema particolarmente caro al Tasso, uno splendido e tragico notturno, innervato di fatica e sotterraneo lavorio perseguito da entrambi gli schieramenti, intenti a riparare, fino a notte fonda, i dissesti causati dall'assedio interrotto, nel timore di un reciproco attacco: i cristiani operano senza sosta per riparare le macchine belliche danneggiate, i mussulmani per ripristinare le mure scalfite della città; in questo rovesciamento inquieto del topos virgiliano del calare delle tenebre quale manto avvolgente di riposo e serenità, abbiamo la comparsa della «*guerriera ardita*» Clorinda, con «*l'alma d'onor famelica e digiuna*», delusa per essere stata confinata a difesa delle mura della città, a differenza di Argante e Solimano i quali, guerreggiando in campo aperto, avevano potuto attaccare le macchine da guerra dei crociati:

3
[…]
«Io (questo è il sommo pregio onde mi vante)
d'alto rinchiusa oprai l'arme lontane,
sagittaria, no l'nego, assai felice.
Dunque sol tanto a donna e più non lice?
4
quanto me' fora in monte od in foresta
a le fere aventar dardi e quadrella,

[497] Per tutti i riferimenti petrarcheschi relativi all'iconografia lirica delle «chiome sparse» e dei «dardi», si vedano le descrizioni riservate a Clorinda per i canti III e XI.
[498] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 735

ch'ove il maschio valor si manifesta
mostrarmi qui tra cavalier donzella!
Ché non riprendo la femminea vesta,
s'io ne son degna e non mi chiudo in cella?»

La riflessione di Clorinda, sulla propria condizione di guerriera, inizia in XII, 3 in cui, nel proprio soliloquio, confronta le eroiche imprese di Solimano ed Argante, con le proprie: al v.4 la parentetica introduce in antifrasi, dal gusto marcatamente sarcastico, il disappunto per il ruolo di difesa della popolazione e dell'esercito, svolto in cima alle mura della città, ben protetta d'«*alto rinchiusa*»[499], utilizzando l'arco, che con le sue frecce colpisce lontano l'«*arme lontane*»; il distico finale, suggella la contraddizione dell'essere una donna guerriera, felice per essere stata formidabile, ma a cui non è concesso lo stesso ruolo destinato ai compagni d'armi maschi, come la rime inclusiva *felice: lice* sentenzia; l'uso del termine «*sagittaria*» permette l'accostamento di Clorinda alla Laura petrarchesca, estendibile in realtà, come notato, all'intera apparizione nel canto XI, condensata da Petrarca in *RVF* 87, 1-7 in cui viene presentata l'amata proprio in veste di sagittaria [500].

L'ottava successiva sviluppa, attraverso l'antitesi tra la figura della «*guerriera*» e quella «*cacciatrice*», il motivo del «*valore virile*», cioè dell'uguaglianza nel prestigio, riconosciuto soltanto alla cacciatrice, mentre la guerriera, sul campo, sarà sempre una fanciulla fra i cavalieri; l'antifrasi sviluppa, ampliandolo, il tema della «*sagittaria assai felice*» di 3, 6-7, isolata e protetta dall'altitudine delle mura, il cui valore non viene però riconosciuto; il Tasso costruisce il passo attingendo dal modello delle *Stanze* del Poliziano, I, 17, 1-3:

Quanto è più dolce, quanto è più securo
seguire le fere fugitive in caccia
fra boschi antichi fuor di fossa o muro
[…]

Il Tasso si serve di questo ipotesto anche per un passo dell'*Aminta* I, I, 100 -107[501]in cui viene presentata la ninfa Silvia, ritrosa all'amore e dedita alla caccia, personaggio affine all'animo di Clorinda e, come osservato nelle figure femminili del primo poema epico *Rinaldo*, alla tipologia muliebre incarnata da Clarice e Olinda, con le quali Clorinda condivide affinità troppo parziali e superficiali, rilevabili soltanto nella ritrosia all'amore, giacché alle protagoniste del poema giovanile difetta la complessità della rinuncia all'eros clorindiana; affine anche la ricorrenza del tema della similitudine della donna con la dea Diana e della donna sagittaria condivisa con la produzione lirica tassiana, in cui agisce una forte interferenza del lessico lirico-amoroso ed epico, ad esempio in *Rime d'Amore* 42, 36-42:

O chi rimirando *folgorare gli sguardi*
degli occhi ardenti, e lampeggiare il riso,
e 'l bel celeste viso
quinci e quindi avventarsi *fiammelle e dardi*,
non rimarrà conquiso,

[499] Questo sintagma richiama i «*lochi chiusi*», ben protetti della vita femminile, a cui ha apertamente rinunciata per essere guerriera di II. 39, 5; così come l'arco, essendo arma di distanza, per Clorinda è arma poco virile.
[500] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 36
[501] «Altri segua i diletti de l'amore, / se pur v'è ne l'amore alcun diletto. /Me questa vita giova e 'l mio trastullo / e la cura de l'arco e de gli strali / seguir le fere fugaci e le forti /atterrare combattendo. E se non / mancano / saette alla faretra o fere al bosco / non temo io ch'a me manchino diporti»

Benché egli prima in ogni rischia audace
non temesse *d'Amor l'arco e la face*?

Il ragionamento di Clorinda si condensa in un'interrogativa dubitativa, dove l'eroina si chiede se non sia effettivamente meglio riprendere quegli «*abiti molli e i lochi chiusi*» di II 39, 5 che sembrano tornare qui in *variatio* nel «*femininea vesta*» del v.5 e nella «*cella*» del v.6; «*cella*» è termine che può avere un doppio significato, da intendersi come «luogo interno della casa destinato alle donne»[502], oppure come cella monacale, intesa come ritiro[503]; questa seconda accezione porterebbe ad un'alternativa all'opzione matrimoniale, sostenuta dalla trattatistica muliebre cinquecentesca, e presenterebbe una consonanza situazionale con un'altra opera tassesca, il *Torrismondo*, dove il personaggio di Rosmunda, affine alla tipologia della vergine pudica, intenzionata a conservare il suo status, preferirebbe la tranquillità del chiostro alla vita coniugale, non potendo aspirare né a quella della solitaria cacciatrice, né a quella della guerriera; si osservi *Torrismondo* II, 4 1290-1313:

Ed a me gioveria lanciare i dardi
Talvolta in caccia e saettar con l'arco,
e premer co' miei gridi i passi e 'l
corso
di spumante cinghiale, e, tronco il
capo,
portarlo in vece di famosa palma:
poiché non posso il crin d'elmo
lucente
coprirmi in guerra, e sostener lo
scudo
che luna somigliò di puro argento,
con una man frenando alto destriero,
e con l'altra vibrar la spada e l'asta,
[…]
Ma se tanto sperare a me più non lece,
almen somiglierò, sciolta vivendo,
libera cerva in solitaria chiostra,
non bue disgiunto in male arato
campo.

Le ottave seguenti (5-17) vedono Clorinda escogitare uno stratagemma per indebolire l'esercito cristiano, ovvero uscire dalle mura della città per incendiare la grande macchina da guerra abbandonata sul campo dai crociati, impossibilitati a ritirarla nella loro disordinata ritirata; Argante si propone di accompagnarla, ma sarà comunque Clorinda a proporre l'impresa eroica e perigliosa a re Aladino, che accorda il suo permesso; il Tasso si confronta qui con un momento topico dell'epica classica, la «*dolonea*», ovvero la sortita notturna di coppia, inaugurata dall'*Iliade* di Omero X, 257-386, in cui

[502] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 740
[503] L'unico personaggio per cui il Tasso pensa ad una reale monacatura è quello di Erminia, come dimostrano le *Lettere poetiche.*

Dolone e Ulisse compiono l'eroica sortita ai danni dei troiani; Tasso intesse il proprio passo attingendo dall'archetipo omerico, contaminandolo però con fitti richiami a Virgilio, *Eneide* XI 176-502, in cui si narra la sortita notturna di Eurialo e Niso; e alla rilettura del topos fornita da Stazio, *Tebaide* X, 347-448[504]. La riproposizione del Tasso si configura così come una novità assoluta, configurandosi la dolonea della *Liberata* come espediente per originare il celebre duello, in cui la morte di uno dei due membri della coppia viene semanticamente ricodificato.

In questo clima dominato dall'oscurità della notte, ben lontano dalle luminose apparizioni precedenti, Clorinda decide di abbandonare la tradizionale sontuosa armatura bianca, dalle sopravvesti argentee, ben riconoscibile dagli emblemi del cimiero e dello scudo, per adottare armi scure, del colore della ruggine, spoglie dei fregi e degli ornamenti tradizionali[505]:

18

Depon Clorinda le sue *spoglie inteste*
d'argento e l'elmo adorno e l'arme altere,
e *senza piuma o fregio altre ne veste*
(infausto annunzio!) ruginose e nere,
però che *stima agevolmente in queste*
occulta andar fra le nemiche schiere.
[…]

I primi due versi, secondo Chiappelli, descrivono «la situazione interna impersonata da Clorinda» che «presenta una subitanea fioritura di elementi (nel suo caso elementi di totale femminilità) rimasti a lungo dormienti nella larva» […] e «tale «nascita» è situata nell'episodio della sua «morte»[506]; altamente venata da simbolismo metamorfico, risulta dunque la spogliazione delle armi consuete, leggibile sul piano referenziale come atto pratico volto ad una maggiore mimesi con l'esercito nemico e sul piano metaforico come la morte identitaria del personaggio, non più coincidente con l'armatura autoimpostasi dapprincipio; la scelta lessicale del termine «*spoglie*», consueta per indicare l'armatura dei guerrieri sconfitti, preda dei vincitori, ma anche i resti del corpo mortale, sede dell'anima in accezione cristiana, potrebbe suggerire l'imminente trasformazione di Clorinda, di cui soccomberà presto l'identità guerriera e pagana per rinascere, nel sacramento del battesimo ricevuto nella morte, autenticamente cristiana e ancella di Dio.

Anche la sintassi dei primi due versi insiste su questo dettaglio, ponendo il verbo «*Depon*» in incipit e sotto accentazione di 2 e 4, e con enjambement rilevante il particolare «*d'argento*», ovvero il colore argenteo distintivo; la struttura paratattica, enuclea il particolare dell'elmo, fregiato dall'emblema della tigre, arricchita dall'ipallage «*arme altere*» ricordano la fierezza in armi della guerriera, simboleggiata proprio da quell'armatura; l'eleganza dismessa, contrasta con la nuova armatura, presentata, sempre per paratassi, ai vv.3-4, priva di ornamenti e scura, di colore della ruggine (*ruginose e nere*); la parentetica[507], luogo deputato all'intervento patetico del narratore, carica di presagi funesti il gesto di Clorinda, che causerà il fraintendimento identitario da parte di Tancredi il quale, non riconoscendola, la sfiderà fuori dalle mura

[504] Anche l'Ariosto si confronta con questo momento topico nell*'Orlando furioso* XVIII, dove a compiere la sortita notturna ai danni dei paladini sono Medoro e Cloridano.
[505] È evidente che questo elemento è fortemente contradditorio, dal momento che in VI, 91-93 Erminia aveva sottratto la candida armatura di Clorinda, con il celebre cimiero, per uscire dalle mura di Gerusalemme e raggiungere le latine tende; il fatto che il Tasso, sicuramente conscio di questa incongruenza narrativa, non la corregga mai, rafforza ulteriormente la tesi secondo la quale il cambio di armatura di Clorinda sia «conditio sine qua non» per l'innesco del duello, impendendo la corretta agnizione dell'amata da parte di Tancredi.
[506] Cfr. F. Chiappelli *"Il conoscitore del caos",* cit., pag. 58
[507] Con sfumatura di presagio funesto, Tasso interviene similmente in *Rinaldo* XI, 24, 5 «al fin dispone, *ahi! duro infausto aviso*»

uccidendola, rivelando il motivo più profondo a monte del gesto; i vv.5-6 chiariscono la ragione pratica del gesto, ovvero confondersi più agevolmente con i crociati[508], le «*nemiche schiere»*.

A chiusa dell'ottava viene presentata la figura di Arsete, eunuco protettore di Clorinda (XII 18, 7-8); non appena arguisce le intenzioni di Clorinda, pronta ad uscire per incendiare la torre cristiana, e il cambiamento di armatura, profondamente turbato chiede a Clorinda di rinunciare all'impresa, «*ed ella nega*» (19); ormai certo dell'impossibilità di dissuadere la propria protetta, Arsete decide di svelarle la verità sul suo passato e sulla sua nascita, avviando quell'analessi tra 20-40, completamento della breve e generica narrazione, sulle origini della guerriera, esposte in II 39-40; Clorinda acquisisce così un insolito elemento per i profili femminili tipici dell'epica, portando un vissuto pregresso chiarificatore della natura del personaggio e prefiguratore dell'imminente conversione.

Il Tasso intesse il suo racconto basandosi su fonti storiche, fra le quali importanza primaria acquista il resoconto storico-geografico *Viaggio in Etiopia* di Francisco Alvarez, dove si narrano usi e costumi dei cristiani «eretici» etiopi, in cui figura la nota devozione tributata a San Giorgio[509], la cui iconografia si rivelerà centrale nella prodigiosa nascita dell'eroina; e l'abitudine di ritardare la somministrazione del sacramento battesimale alle bambine dopo i sessanta giorni dalla nascita[510]; dunque dettagli cruciali nella storia di Clorinda, ancorati così ad un fondamento di realtà, sebbene trattati secondo la categoria del «verosimile»; non mancano, infine, ipotesti letterari nella costruzione del passo, dove spiccano le *Etiopiche* di Eliodoro, IV-VIII, di cui si riprende la topica della prodigiosa nascita di Cariclea, concepita da Persinna in una stanza effigiata dalle immagini degli amori di Perseo e Andromeda, ragion per cui la bimba nascerà con la pelle bianca, come quella dell'eroina dipinta; e naturalmente l'*Eneide* XI, 539 e ss. di Virgilio, per la descrizione dell'infanzia prodigiosa nelle armi e la morte dell'amazzone Camilla, consacrata alla propria divinità protettrice, Diana.

L'ipotesto privilegiato per il concepimento e la nascita di Clorinda sono le *Etiopiche* di Eliodoro, reinterpretato dal Tasso in direzione più criptica e oscura, dal momento che il testo informa soltanto di come la bellissima regina di Etiopia, rinchiusa in una torre a causa dell'accecante gelosia del marito, il re Senapo, essendo «*saggia ed umil*» accetta la decisione del marito, assoggettandosi così all'autorità e al volere del marito, secondo «*femminil virtù»* (XII 21-22); prosegue poi descrivendo gli affreschi della stanza, la cui iconografia rimanda a San Giorgio trionfante sull'idra e salvatore di una bella vergine «*bianca il volto e le gote vermiglia*», dinnanzi ai quali, colma di devozione, la regina era solita prostrarsi, confessando imprecisate «*tacite colpe*» (XII 23); nell'ottava 24, in pochi enigmatici versi, il Tasso condensa la nascita prodigiosa di Clorinda, tramata da chiaroscuri, sapientemente impiegati per isolare i nuclei tematici pregnanti del prodigio, una madre dalla pelle scura partorisce una bimba dall'incarnato candido come la neve, senhal della sua origine cristiana e della protezione divina accordata alla bimba fin dalla nascita, tradita poi dall'esistenza pagana di Clorinda, allontanata dalla propria dimora e dalla propria fede, a causa dell'agire di una madre impossibilitata a spiegare ad un marito follemente geloso il prodigio della nascita della figlia:

24

Ingravida fra tanto, ed espon fuori

(e tu fosti colei) *candida figlia*.

Si turba; e de gli *insoliti colori*,

[508] Anche nell'Orlando furioso, XLI, 31, 1-4, Brandimante adotta lo stesso espediente di Clorinda indossando armi scure «fece disegno Brandimarte, il giorno / de la battaglia, per amor del padre / e per suo onor, di non andar adorno / se non *di sopraveste oscure ed adre»*

[509] San Giorgio era anche un patrono della città di Ferrara, corte eretica e ribelle all'autorità papale dai tempi di Renata di Francia per questioni legate alla legittimità del potere ducale sulla città; una simile coincidenza era sicuramente presente al Tasso.

[510] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»*, cit. pp.16-20; per le connessioni tra la vicenda di Clorinda e l'iconografia di San Giorgio si rimanda a F. Ferretti *Torquato Tasso e il mito ovidiano di Cefalo e Procri* in «Rassegna Europea della Letteratura Italiana», 39, 2012, pp.61-75

quasi d'un *novo mostro, ha meraviglia*.
Ma perché il re conosce e i suoi furori,
celargli il parto al fin si riconsiglia,
ch'egli avria dal *candor* che in te si vede
argomentato in lei *non bianca fede*.

I primi quattro versi sono tutti costruiti con una sintassi franta, tramata da punteggiatura fitta e iperbati, tesi a dilatare il crescere dello stupore della regina di fronte al colore insolito dell'incarnato della figlia, la cui identità corrisponde a quella di Clorinda, come informa la parentetica al v.2, ed espresso dalla climax ascendente *candida figlia / insoliti colori/ novo mostro*[511] , a cui corrisponde la climax verbale *espon fuori / si turba/ ha meraviglia;* quel *ingravida fra tanto* al v.1, secco e privo di spiegazioni, unito alle tacite colpe di XII 23, 8 e al distico finale di XII 24, in cui il candore distintivo della neonata vien rovesciato in antitesi nella «*non bianca fede*», con scoperta allusione all'accusa di infedeltà che il marito le avrebbe rivolto, lasciano la reinterpretazione dell'ipotesto in un clima ambiguo che il Tasso non scioglie mai: nelle *Etiopiche*, Persinna, sterile da molti anni, concepisce una bimba dalla pelle bianca, Clarinea per effetto dell'influenza delle pitture ornamentali della stanza in cui venne concepita, raffiguranti gli amori di Perseo e Andromeda, ivi dipinta nuda e candida; come la madre di Clorinda, allontana la figlia per timore della rezione del marito, sicura della condanna di illegittimità, ma a differenza sua, dichiara esplicitamente, in una lettera indirizzata alla figlia, di essersi unita al marito Idaspe; mentre il Tasso né nelle *Lettere poetiche* né successivamente nella riscrittura della *Conquistata*, fa riferimento esplicito all'accaduto, né tantomeno lascia trasparire certezze dalle parole di Arsete[512]; probabilmente l'obiettivo era presentare una nascita prodigiosa ai fini della conversione di Clorinda, in cui a fatica andavano coesistendo il modello delle *Etiopiche* e quello dell*'Eneide*, dove Camilla viene presentata come essere semidivino consacrata dal padre, Metabo, alla dea Diana, sua protettrice; come nota Perelli,

«Tasso potrebbe aver immaginato la figura di Clorinda non solo come conforme all'archetipo della donna guerriera facoltà da una speciale assistenza divina, ma addirittura come quella di una creatura di origine parzialmente divina. Clorinda doveva rientrare dunque, nel progetto di Tasso, non tanto tra le varie Bradamante, Marfisa, Mirinda della tradizione cavalleresca, la cui natura pienamente «umana» non si può porre in dubbio, quanto nella linea «classica» in cui è più facilmente possibile o accettato che uomini e dèi abbiano rapporti di qualsiasi tipo»[513].

Il modello delle *Etiopiche* sorreggeva il progetto tassiano, ammettendo l'identificazione tra Perseo, nato da Danae fecondata da Giove trasformatosi in pioggia dorata, per raggiungerla nella sua prigionia, con il santo cristiano responsabile di una nascita divina o semidivina, che distingue Clorinda da tutti gli altri personaggi del poema; mentre la sovrapposizione di Andromeda con la vergine salvata dal santo, le dona la pelle nivea e candida, la cui eziologia è sintomatica del polo della nascita prodigiosa, in cui già era stata fissata la cristianità di Clorinda; nell'iconografia del dipinto resta l'idra, sovrapponibile a Satana, alla fede mussulmana e al campo pagano, all'interno del quale Clorinda trascorre un'esistenza dal lato sbagliato del conflitto e dell'ideologia tassiana stessa; nell'altro polo pregnante della sua esistenza, quello della morte, trafiggendo la vergine nel duello, Tancredi assume l'officio di San Giorgio e di Dio, esorcizzando il maligno rimasto in Clorinda, traspostosi in lei proprio dall'effigie dell'idra, posta così a morte una seconda

[511] «*Mostro*» è latinismo derivato da «*monstrum*» da intendersi qui nell'accezione latina di prodigio, fenomeno o fatto portentoso ed eccezionale, al di fuori della normalità.
[512] Non viene infatti specificato se qualcuno sia mai entrato nella torre, nemmeno il marito, oltre ad Arsete che non poteva di fatto essere il padre della bimba.
[513] Cfr. A. Perelli *La «divina» Clorinda*, cit., pag. 65

volta; solo così la parabola di Clorinda, risolta nei poli nascita-morte può approdare ad una piena conversione al cristianesimo, predisposta per lei dapprincipio, approdando ad un ruolo di ancella dai contorni precisi, a differenza di un'Armida e di Erminia per le quali l'approdo alla fede cristiana resta avvolto dall'ambiguità, oltre che dettato dall'amore.[514]

Non è un caso che le ultime parole rivolte dalla regina alla figlia, prima di affidarla ad Arsete, siano una preghiera in cui implora Dio di concedere la castità, unica virtù che sembra arrogarsi avvalorando l'ipotesi di una nascita prodigiosa della bimba, e San Giorgio di cui invoca la protezione per Clorinda, affinché sia a lui consacrata:

27
Viva e sol d'*onestade* a me somigli;
l'essempio di fortuna altronde pigli.[515]
28
Tu, celeste guerrier, che la donzella
togliesti dal serpente a gli empi morsi,
[…]
tu per lei prega, sì che fida ancella
possa in ogni fortuna a te raccòrsi.
[…]

Come si evince, le preghiere segnano il destino di Clorinda, che diviene vergine guerriera, emula di San Giorgio in qualità di combattente ma anche pura e casta, coltivando l'«*onestade*» sopra ogni altra virtù, anche nei campi di battaglia; secondo Ferretti, l'unico errore commesso dalla madre, è l'averla allontanata dalla sua comunità cattolica d'Etiopia, il cui uso eretico le aveva impedito la somministrazione del battesimo, per affidarla all'eunuco Arsete, pagano, che mai adempirà al sacro officio, né interpreterà correttamente la preghiera rivolta alla bimba, la quale sebbene erediti l'*«onestade*» dalla vergine salvata, «la sposa a tutt'altra sorte, a tutt'altra «fortuna»: ossia alla condizione di guerriera, che deriva dalla consacrazione a san Giorgio (XII 28); nonché alla fede pagana, che pone la donna, contro le intenzioni della madre, dalla parte del drago, dando luogo a un ordine mostruoso, difforme da quello rappresentato nell'immagine sacra»[516].

Le preghiere sono precedute da uno straziante congedo, in cui la madre è ben consapevole del fatto che non rivedrà mai più la figlia; in effetti per Clorinda, diversamente da Clarinea, non è prevista alcuna agnizione del suo rango di principessa, né da parte della famiglia d'origine, né da parte della comunità da cui viene allontanata, perché la sua ricompensa è tutta nell'oltretomba; dall'Etiopia verrà condotta in Egitto e successivamente in Persia, dalla quale muoverà verso Gerusalemme, dove sarà sepolta dopo la morte; Tasso aveva indicato come massimo modello per gli orfani esuli i virgiliani Camilla ed Enea, fusi insieme per rievocare la propria condizione di orfano nella *Canzone al Metauro*, ai vv.39-40 in cui scrisse «*Lasso! e seguii con mal sicure piante, / qual Ascanio o Camilla, il padre errante*», riferendosi alla propria vicenda autobiografica; se da un lato è lecito interpretare XII, 28, 8 «*e di pallida morte si dipinse*», più che una perdita di sensi, come una morte di dolore della regina a causa dello strazio provato nel separarsi dalla figlia, la condizione

[514] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»*, cit., pp.16-20
[515] Questi versi contengono una rielaborazione delle parole di Enea ferito rivolte al figlio Ascanio in Virgilio, *Eneide* XII 435-436 «disce, puer, virtutem ex me verumque laborem, / fortunam ex allis»
[516] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»,* cit., pag. 18

di separazione madre-figlio descritto nella *Canzone* è molto simile al traumatico distacco consumatosi tra Clorinda e la madre, separate definitivamente:

Chi può dire il suo affanno, e in quali guise
Lagnossi e raddoppiò gli ultimi amplessi?
Bagnò i baci di pianto, e fur divise
Le sue querele da i singulti spessi.
[…]
Salva il parto innocente, al *qual il latte*
Nega la madre del materno petto.
Gerusalemme Liberata XII, 26, 2-5; 27,5-6

Me dal sen de la madre empia fortuna
pargoletto divelse. Ah, di quei baci,
ch'ella bagnò in lacrime dolenti,
con sospir mi rimembra e *degli ardenti*
preghi che se 'n portar l'aure fugaci:
ch'io non dovea giunger più volto a volto
fra quelle braccia accolto.
Canzone al Metauro, 31-38

Inizia così l'esilio di Clorinda, sola per la prima volta con Arsete il quale segue gli eventi prodigiosi della sua infanzia, senza tuttavia decifrarne gli aspetti divini e soprannaturali, dovuti alla protezione del santo; il Tasso costruisce la sua narrazione adattando l'archetipo principale di Camilla, introducendo però fitti richiami alla tradizione biblica oltre che classica: l'eunuco accoglie la bimba deposta in una «*breve cesta*» e «*tra fiori e fronde ascosa*» (XII 29, 1-2), scegliendo un «trasporto» connesso fortemente sia all'*Antico testamento*[517] e dunque alla vicenda di Mosè, ma anche, come nota Tomasi[518], con le *Heroides* XI[519] di Ovidio, dove la nutrice salvava il frutto dell'incesto di Canace e Macareo, deponendolo in una cesta e coprendolo con alcune fronde, particolare ripreso dal Tasso.

Il secondo episodio di questa prodigiosa infanzia è l'allattamento dell'eroina da parte di un'animale selvatico come la tigre, topos frequentato dalla letteratura di genere; naturalmente il Tasso sembra istituire qui un forte legame con l'insegna del cimiero della guerriera, eppure la situazione si presenta più complessa; il dialogo con l'ipotesi virgiliano è fittissimo, dal momento che anche Camilla viene nutrita da una cavalla brada in *Eneide* XI, 570-572[520]; una prima differenza risiede nel differente grado di casualità dell'evento, dal momento che nel Tasso l'allattamento avviene a testimonianza dell'eccezionalità della protagonista, per nulla intimorita dalla ferocia dell'animale, che con grande naturalezza, quasi riconoscendola sua pari, diviene sua nutrice, lasciando Arsete «*timido e confuso*», ad osservare «*novi prodigi orrendi*»:

31
ed ischerzando seco, al fero muso
la pargoletta man secura stendi.
Ti porge ella le mamme e, com'è l'uso
di nutrice, s'adatta, e tu le prendi.
[…]

[517] Più precisamente in *Esodo* 2, 1-10 dove si narra il miracoloso salvataggio di Mosè, deposto in una cesta dalla madre per salvarlo dalla strage degli innocenti in corso; ritrovato da una delle figlie del faraone, viene adottato dalla famiglia del nemico del popolo ebraico.
[518] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag.756
[519] Ovidio *Heroides* XI, 69-70 «frugibus infantem ramisque albentis olivae / et levibus vittis sedula celat anus»
[520] «Hic natam in dumis interque horrentia lustra / armentalis equae mammis et lacte ferino / nutribat, teneris immulgens umera labris»

Mentre nell'ipotesto virgiliano è il padre di Camilla, Metabo, a predisporre l'allattamento della figlia dall'animale selvaggio, «mettendola dunque consapevolmente sulla strada di diventare una donna guerriera»[521], il passo di XII 31, 1-4 si pone in dialogo serrato, a livello di intertestualità, con un altro passo dell'*Eneide*, VIII 630-634 in cui, attraverso lo scudo istoriato ed effigiato con l'intera storia di Roma, Virgilio descrive in *ekfrasis* l'allattamento dei gemelli Romolo e Remo, figli del dio Marte e della vestale Rea Silva, ad opera di una lupa, loro nutrice; Tasso recupera il dettaglio per la sua narrazione, inserendo il prodigio sotto la protezione di San Giorgio; si osservi:

Feceret et viridi fetam Mavortis in antro
procubisse lupam, geminos huic ubera circum
ludere pendentis pueros et lambere matrem
inpavidos, illam *tereti cervice reflexa*
mulcere alternos et corpora fingere linguas

Tasso riprende il particolare della sicurezza con cui gli infanti scherzano e suggono dalla nutrice dai vv.632-633 dell'*Eneide*, mentre il sintagma «*tereti cervice reflexa*» del v.633 e l'intero v. 634 dialogano rispettivamente con due sintagmi dell'ottava precedente della *Liberata,* XII 30 «*superba / testa*» ai vv.3-4 e «*ti fa vezzi / con la lingua*» ai vv.7-8.[522]

Sebbene il topos dell'allattamento da un'animale selvaggio rientri nella produzione cavalleresca, dove si può citare l'*Orlando furioso* XXXVI, 62, in cui si legge dell'allattamento di Marfisa e Ruggiero, supervisionata da Atlante, in cui la funzione di nutrice viene svolta da una leonessa, merita considerazione il precedente di Bernardo Tasso in *Amadigi,* LXVI, 57-66, in cui viene descritto il prodigioso salvataggio del figlio di Amadigi ed Oriana dalle grinfie di una leonessa, che improvvisamente lo afferra tra i denti per porlo dolcemente a terra; grazie all'intervento di un'eremita ispirato da Dio, la leonessa diventa sua nutrice; la pertinenza con la vicenda di Clorinda è più stringente, dal momento che tutti gli episodi prodigiosi della sua infanzia sono opera di San Giorgio, protettore invocato dalla madre, a salvamento della vita della figlia nel momento dell'addio.

L'ultimo evento straordinario dell'infanzia dell'eroina riguarda la traversata delle acque di un fiume impetuoso, la cui riva opposta brulica di nemici, in questo caso una banda di ladri, la cui riuscita dipende di nuovo dall'intervento del santo protettore, il quale addomestica le onde, alle quali Arsete non aveva saputo sottrarla, permettendo così il passaggio sulle acque vorticose (XII, 34-35); la costruzione del passo risente dell'archetipo virgiliano in *Eneide* XI 544-566, in cui si affronta lo stesso topos epico, seppur con qualche differenza: Metabo, per attraversare il fiume Amaseno e proteggere la neonata figlia Camilla sia dalle acque che dai soldati Volsci, decide di legare la figlia a metà di un'asta, e dopo aver consacrato la figlia a Diana, scaglia l'arma con forza sufficiente per salvarla dalle acque del fiume, segnandone così il destino di donna guerriera; Clorinda non viene salvata per iniziativa di Arsete, che inizialmente l'accompagna nuotando sostenendone il peso con un braccio, per poi scoprirsi impotente di fronte ai vortici del fiume, bensì per iniziativa del santo protettore, a cui era stata consacrata alla nascita e non al momento dell'attraversamento delle acque.

Interessante notare, sulla scorta di Perelli, come il Tasso possa aver contaminato l'ipotesto virgiliano con Ovidio *Fasti* 383 e ss. di cui viene recuperata «la connessione tra la salvezza dei bambini e l'intervento di una divinità, la quale sia,

[521] Cfr. A. Perelli *La «divina» Clorinda*, cit., pag. 57
[522] Ibidem, pp. 58-59

ben più che semplice protettrice, *auctor* della loro nascita (che lo si dica o lo si lasci congetturare)»[523], nel momento in cui si allude al prodigioso salvataggio dei gemelli Romolo e Remo, sospettati di essere di origina divina, ad opera del padre, il dio Marte, il quale addomestica le acque del fiume Albula, gonfio per le piogge, salvando i figli prodigiosamente[524]; e la ragione potrebbe risiedere nel sogno di Arsete, nella stessa notte del salvataggio, in cui compare San Giorgio, protettore o probabile responsabile della nascita di Clorinda, che esorta una prima volta l'eunuco ad adempiere al compito affidatole dalla regina, ovvero di battezzare la bambina:

36

[…]

vidi in sogno un guerrier che *minacciando*
a me su l'volto *il ferro ignudo pose*.
Imperioso disse: "Io ti comando
ciò che la madre sua primier t'impose:
che battezzi l'infante; ella è diletta
del Cielo, e la sua cura a me s'aspetta.

37

Io la guardo e difendo, io spirito diedi
di pietate alle fère e mente a l'acque.
Misero te s'al sogno tuo non credi.
ch'è del Ciel Messaggero". E qui si tacque.
[…]

La prima apparizione onirica del santo, non lascia trapelare il destino di morte di Clorinda, anche se, con una certa urgenza, egli esorta Arsete, con grande fierezza militare, descritta nelle azioni (*minacciando; su 'l volto il ferro ignudo pose*) nel portamento (*Imperioso disse*) e nel tono tenuto nel discorso, scandito dall'attacco forte con imperativo (*Io ti comando*), a battezzare Clorinda, perché di fede cristiana; il secondo monito, sempre in forma onirica, assume i connotati di una premonizione enigmatica riguardo le sorti dell'eroina, interpretabile già come presagio di morte, sulla scorta del cambio di armi operato da Clorinda (XII 18) e dall'intervento diretto del narratore (XII 18, 4), topoi di genere precedenti eventi nefasti:

39

[…]

"Ecco," dicea "fellon, l'ora s'appressa
che dee cangiar Clorinda e vita e sorte:
mia sarà mal tuo grado, e tuo fia il duolo"
[…]

[523] Ibidem, pag. 57
[524] Ancora una volta è possibile il richiamo con *l'Antico Testamento, Esodo, 2,1-10* e la vicenda di Mosè.

Il riferimento di 39, 6 a Petrarca *RVF* 270, 55 «che mi fecer *cangiar vita e* costume?» introduce il motivo dell'imminente passaggio di Clorinda dalla vita terrena, vissuta come mussulmana, alla vita eterna in cui sarà cristiana, confessione a lei designata dalla nascita; anche il v.9 esplicativo di come la conversione avverrà malgrado Arsete, a cui spetterà solo dolore, costruisce attesa intorno alla narrazione, preparando la scena del battesimo in punto di morte di cui sarà ministro Tancredi; in effetti tutto il lungo flash-back della nascita e dell'infanzia di Clorinda[525], sembra aver la funzione di calare il personaggio in una dimensione luttuosa avvicinando, all'interno del canto, i due poli risolutivi della sua parabola esistenziale, nascita e morte, in cui l'erroneo vissuto di guerriera mussulmana si annulla, restituendola così alla cristianità.

4.4.6 La «vergine trafitta»: morte e «metamorfosi» di Clorinda

«E la man nuda e fredda alzando verso
Il cavaliero in vece di parole
Gli dà in pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna e par che dorma»
G.L XII 69 5-8

Le parole di Arsete turbano soltanto per un attimo Clorinda, interessata da una premonizione di ascendenza divina, alla quale il Tasso accenna soltanto genericamente in XII 40, 8 «*ch'un altro simil sogno il cor le preme*», sebbene un'esplicitazione di tale sogno si trovi nel testo riformato della *Conquistata*, XV, 41-47, in cui compare la descrizione di una «sacra pianta», i cui rami arrivano in cielo, e di una «chiara fontana» sgorgante da un monte, elementi costitutivi dell'ambientazione del duello e del primo incontro col crociato, permeati ora di cristiano simbolismo; infine Clorinda vede sé stessa lottare con un gigante, allegoria del Cristo, per restarne sconfitta, per poi essere rapita sopra un carro infuocato e condotta in cielo, in una visione dal sapore mistico, in cui intravede uno squarcio di paradiso proprio come Elia:

E mentre ancor, per vano orgoglio, asciutta
avea la fronte di quel sacro umore,
venia col gran gigante a fèra lutta,
disegual di possanza e di valore:
sentiassi in breve spazio a tal condutta
che le si apria per debolezza il core,
il cor più duro già di saldi marmi,
e cadendo perdea la forza e l'armi.
Allor pareale in suon tremante e fioco
quasi pentita, dimandar mercede;

[525] Differente l'avvio del flash-back in *Eneide* XI 532 e ss. dove la dea Diana racconta il passato di Camilla a Opi, vergine del suo seguito, spiegandole che presto dovrà morire e perché se ne dispiace avendo per lei una predilizione; la funzione sembra però essere la stessa, inserire Camilla in un contesto luttuoso.

e sovra un carro poi d'ardente foco
esser rapita in ciel fra mille prede.
Di chiare stelle fiammeggiar in loco
timida ancor mirando, appena il crede
Gerusalemme Conquistata, XV46, 47, 1-6

Chiaramente questo inserto lenisce l'ostinazione di Clorinda nel perseguire la difesa della causa musulmana, lasciando sottilmente nella dimensione interiore del personaggio l'intimo turbamento provocato dalla scoperta delle proprie origini cristiane unitamente al proprio sogno; ed è esplicabile soltanto nell'ottica di una valutazione differente del Tasso nei confronti dell'allegoria e della visione onirica adatta ad esprimerla, ravvisabile nel *Giudicio sovra la sua «Gerusalemme*», in cui esplicita anche le allegorie del sogno di Clorinda:

«la pianta significa la Croce, la quale fu fatta, come si scrive, di legni incorrottibili come sono il cedro ed il cipresso; il fonte figura il Battesimo al quale l'infedel Guerriera vedeva venir le diverse nazioni di tutto il mondo, ed ella non pareva che potesse risolversi al battezzarsi. E con l'una e con l'altra memoria imitai San Cipriano […]. Il gigante è figura del Cristo […] e dal carro di fuoco sovra 'l quale è rapita al cielo, è significato il battesimo […] e sotto queste meravigliose figure, da lei non intese, la Guerriera antivede la sua morte e la sua non creduta conversione.»

Ma nella Liberata, tutto ciò resta implicito e sotteso, e Clorinda, decisa a non tradire quella che ritiene la «*vera fede*», e attenendosi dunque alla rigorosa etica guerresca da sempre coltivata, decide di proseguire con il piano concordato; insieme ad Argante si avvia rapidamente verso la torre cristiana, sbaraglia il drappello di guardie allertate dalla sentinella, ed appicca il fuoco che divamperà in breve tempo distruggendo la temuta macchina da guerra (XII, 43-46); alla vista delle fiamme, escono i cavalieri cristiani che inseguono i due guerrieri pagani, ricacciandoli su per il colle dal quale erano scesi rapidi e silenziosi, ed è a questo punto che Solimano, aprendo la porta orientale della città, fa entrare Argante e lascia fuori Clorinda (XII, 47-48) la quale, rimasta sola e ormai in trappola, dapprima cerca di mimetizzarsi con i nemici, con discreto successo, finché soltanto Tancredi, notando la sua presenza e credendo di inseguire l'uccisore di Arimone, la insegue e la sfida a duello (XII, 49-52).

Inizia così uno degli episodi più suggestivi ed iconici del poema, ispirazione per le arti figurative e celebrato da Claudio Monteverdi nel madrigale *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*; introdotto a inizio canto da un vibrante notturno, foriero di morte, preparato dal lungo flash-back di Arsete e dai turbamenti della stessa guerriera, dapprima assorta nel proprio soliloquio e intimamente scossa dalla scoperta delle proprie origini cristiane, e infine letteralmente «incendiato» dalle fiamme distruttrici della torre, quasi a caricare l'oscuro manto celeste di sfumature «sanguigne», se si vuol cogliere nel cromatismo un ulteriore presagio luttuoso, oppure quello di un metaforico «incendio lirico-erotico», il quale ha nella fiamma il suo senhal più pregnante, il duello rappresenta un manifesto metapoetico del Tasso, che rilegge qui il topos canonico del duello, immancabile in qualsiasi poema epico o cavalleresco, riscrivendone i canoni: dopo i bagliori rosseggianti, che accendono la notte, il momento tradizionalmente consacrato all'incontro degli amanti e convertito dal Tasso in sublime regno dell'ambiguità, tramite l'inserto di un duello rispondente alle leggi dell'epica classica, in cui Tancredi e Clorinda si avvicinano esplicitamente in qualità di nemici e non come amanti, seppur l'esito dello scontro risulti interamente permeato di sotterranea sensualità; l'oscurità viene infine squarciata dalle prime luci dell'alba, privata ora della tradizionale funzione di separazione degli innamorati, e incaricata di ricoprire un nuovo e profondo significato: l'inizio della vita eterna di Clorinda, nel segno della conversione alla cristianità.

Respingendo dunque tutte le soluzioni dei poemi cavallereschi, sempre contraddistinti da duelli tra cavalieri e dame dall'esito felice, Tasso aderisce alle regole dell'epica classica, in cui il duello prevede sempre un vincitore e uno sconfitto; eppure, come l'analisi dimostrerà, il passo risulta imbevuto del classico conflitto *Eros -Thanatos*, sorretto da sistematico ricorso al lessico lirico amoroso, con particolare attenzione al codice petrarchesco, tanto del *Canzoniere* quanto dei *Trionfi*, pervasivo sia della prima parte del duello, costituita dallo «scontro» tra i due contendenti, dapprima condotto secondo le regole delle armi, e via via sempre più fisico e brutale, senza risparmio di colpi, fino al tragico epilogo, segnato dalla ferita decisiva inferta a Clorinda; sia della seconda parte, dedicata alla tragica agnizione della giovane donna la quale, ormai morente, tramite un'ultima rimozione dell'elmo dall'innamorato, viene infine riconosciuta dall'innamorato, nel momento in cui si appresta a soddisfare la richiesta di battesimo della nemica-amante; l'insistenza del Tasso sulla sensualità emanata dal corpo femminile, nel languore della morte, aggiunge accenti di quella «fascinazione» morbosa e luttuosa già incontrata nelle «nozze sul rogo» di Olindo e Sofronia.

Dal punto di vista narrativo, il duello è reso lecito dalla premessa della «sortita notturna», svolta da Clorinda e Argante, il cui esito positivo provocherà l'ira vendicatrice di Tancredi; l'interpretazione del topos della «dolonea» viene portato così ad estremo livello e caricato di valore simbolico allegorico, tanto che la stessa eroina, nell'esporre il proprio piano al compagno d'armi, giunge a definirlo in XII 5, 2 «*un non so che d'insolito e audace*», dove il Tasso, come nota Gallinaro, costringe nella vaghezza di quel «*non so*» «un complesso gioco di indeterminatezza e predestinazione, che trascende la coscienza dei personaggi e sembra costringere le loro stesse parole in un destino senza scelte, il duello con Tancredi, la conversione, e il battesimo»[526]; centrale, in questa predeterminazione, risulta essere l'incendio della torre cristiana, «*la mole immensa*», temuto strumento bellico così distrutto, o meglio che «*cade*», come a breve giungerà «*l'ora fatale*» che «*'l viver di Clorinda al suo fin deve*»; Clorinda, che fino a quel momento aveva giganteggiato verticalmente sospesa, altera e irraggiungibile, chiusa nella propria purezza e castità, di cui *senhal* codificato dalla letteratura è sicuramente la «torre», qui rappresentata però in fiamme, dove il fuoco è celebre metafora, come già analizzato, dell'incedere della passione amorosa; nel duello della mancata agnizione di Clorinda da parte di Tancredi, risulta evidente come «l'amore, anche quando si manifesta sotto le mentite spoglie della guerra e della lotta, è sempre sconfitto, non riesce mai a raggiungere la soglia della realtà e resta nascosto nelle ombre delle metafore e degli artifici retorici, ambiguo, vago e indefinito»[527].

Disambiguando le sottili metafore amorose del passo, sarà possibile cogliere, a livello preterintenzionale, un possibile contatto amoroso tra i due duellanti, l'unico pensato dal Tasso per i due innamorati-nemici; certamente affascinante risulta l'interpretazione allegorica resa da Ilaria Gallinaro del motivo della «torre incendiata» quale possibile «simbolo del cedimento all'amore e alle sue fiamme, che divampano intorno alla tradizionale rocca di castità»[528]incarnata da Clorinda, a cui necessariamente deve seguire il gesto tragico e definitivo della ferita mortale inferta alla giovane donna, separata definitivamente da Tancredi e dalla possibilità inconsapevolmente intravista: nel poema epico moderno e cristiano qual è la *Liberata*, non vi è spazio per la realizzazione dell'amore, impossibile per tutte le coppie rappresentate; se invece, sulla scorta di quanto osservato da Giulia Natali, si considera l'incendio della torre cristiana il secondo rogo in cui si imbatte Clorinda, dal momento che il primo *«apparato di morte*», dato alle fiamme, in cui la guerriere si imbatte era proprio la pira approntata per il martirio di Sofronia e Olindo, salvati proprio dal suo intervento, e giunti così al matrimonio, «è pertanto suggestivo pensare che, ideando l'impresa finale della sua eroina, lo scrittore sia stato come guidato da una sorta

[526] I. Gallinaro *Castelli dell'illusione e torri deserte* in *Torquato Tasso e la cultura estense, Atti del convegno internazionale*, Ferrara, 10-13 dicembre 1995, a. c. di G. Venturi, Vol, 1 pag.176
[527] Ibidem, pag. 178
[528] Ibidem, pag. 178

di forza d'attrazione, per la quale la figura di Clorinda risulta sempre connessa con la sfera dell'eros lirico»[529]; il coronamento legittimo delle «*nozze del rogo*» del canto II, pervase da audaci metafore lirico-amorose, legittimerebbero così, senza dubbio, una lettura erotica del duello, avvicinabile ad un amplesso, forse reticentemente presupposto, eppure mai apertamente avvalorato dal Tasso, concluso però con esito rovesciato rispetto alla coppia Sofronia-Olindo, in cui la morte della donna coincide con l'estinzione definitiva del fuoco d'amore di Tancredi.

Il duello prende avvio in XII 51-53, quando Tancredi sorprende Clorinda, vestita di un'armatura diversa da quella consuetudinaria, nel tentativo di aggirare il colle per raggiungere un'altra porta d'ingresso verso Gerusalemme, e riconoscendo in lei un cavaliere di nobile valore militare, degno della sua virtù, certamente non la donna amata, e decide di sfidarla; le diversi armi, che negano l'agnizione della donna, indicano, come ha giustamente osservato Chiappelli, «lo scadere degli emblemi assunti, la riduzione dell'involucro metallico al suo stato indifferente, senza più corrispondenza, neppure segnaletica, con la personalità», così come sarà nell'ultimo fatale duello che «Clorinda troverà il modo, per quanto catastrofico, di rompere la sua larva»[530]. Si osservi:

51

[…]

Solo Tancredi avien che lei conosca;

[…]

vi giunse allor che essa Arimon uccise;

vide e segnolla, e dietro a lei si mise.

52

Vuol ne l'armi provarla; un uom la stima

degno a cui sua virtù si paragone.

Va girando colei l'alpestre cima

verso altra porta, ove d'entrar dispone.

Segue egli impetuoso, onde assai prima

che giunga, in guisa avvien che d'armi suone,

ch'ella si volge e grida: «O tu, che porte,

che corri sì?». Risponde: «E guerra e morte».

53

«Guerra e morte avrai»; disse «io non rifiuto

darlati, se la cerchi», e ferma attende.

Non vuol Tancredi, che pedon veduto

ha il suo nemico, usar cavallo, e scende.

E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto,

ed aguzza l'orgoglio e l'ire accende;

e vanci a ritrovar non altrimenti

che duo tori gelosi e d'ira ardenti.

[529] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 37

[530] Cfr. F. Chiappelli *"Il conoscitore del caos",* cit., pag. 62

L'avvio del duello sottende un livello lirico-amoroso di lettura, in cui il Tasso riprende e rifunzionalizza il topos dell'inseguimento della donna amata da parte dell'innamorato, portato all'apice dalla codificazione effettuata dal Petrarca, plasmata sul mito di Apollo e Dafne, e ampiamente accolto all'interno dei poemi cavallereschi: basti pensare alla disperata quête di Orlando, senza successo, nei confronti dell'amata Angelica nell'*Orlando furioso*; nel passo, sono possibili due livelli di interpretazione circa la qualifica di «*nemica*» attribuita a Clorinda: nella prima accezione, «nemica» significa assassina di Arimone, la cui identità coincide con il valoroso cavaliere capace di incendiare la torre, e per questo «degno» di essere inseguita e sfidata da Tancredi, incapace di effettuare la corretta agnizione della donna amata, condizione narrativamente indispensabile per portare a compimento il tragico destino demandato al duello; nella seconda accezione, continuamente sottesa nella vicenda dei due personaggi, come nota Giorgio Barberi Squarotti, «il Tasso» riprende «il linguaggio amoroso, fortemente petrarchizzato, in base al quale la donna amata, in quanto insensibile e rigida, è la «bella nemica» dell'amante, che invano la invoca e richiede amore»[531], la cui identità è nota soltanto al lettore.

Prima dell'unico contatto a loro concesso, i due personaggi sono reciprocamente immersi in un'opprimente solitudine, enfatizzata da quel «*Solo*» riferito a Tancredi in XII 51, 5, in dialogo con l'anadiplosi tra XII 48, 8 e 49, 1 con ripresa epanastrofica, in cui l'attributo *sol / sola* viene riferito alla donna: *«* e chiusa / è poi la porta*, e sol Clorinda esclusa» / «Sola esclusa ne fu*»; perché in quell'ora»; inoltre, soltanto Tancredi la scopre mimetizzata tra i nemici (*conosca*) e deciso a sfidarla si preannuncia, attirando l'attenzione della donna, con il suono prodotto dal fragore dell'armatura; in XII 52, si nota l'utilizzo di uno stile pienamente eroico, ottenuto attraverso il periodare ampio, prolungato oltre il confine metrico dell'unità versale, tramite l'impiego costante dell'enjambement, in cui il ritmo diviene estremamente franto, intessuto di iperbati e fitto d'interpunzione, sui quali si spezza il naturale incedere della sintassi, dilatata ed enfatizzata, come si nota nelle prime parole scambiate da Tancredi e Clorinda (52, 7-8); l'anadiplosi di XII 52, 8 e 53, 1 «*E guerra e morte»* «*Guerra e morte avrai*», di nuovo con ripresa epanastrofica, quasi ad *imitatio* dello schema metrico delle *coblas capfindas*[532], enfatizza la natura luttuosa dell'incontro tra i due nemici-amanti, in cui Tancredi minaccia concretamente, quello che la donna-nemica aveva soltanto metaforicamente rappresentato in termini lirico-amorosi; dunque, il sintagma «*guerra e morte*», avvia quel «crudele capovolgimento di ruoli, estendentesi, naturalmente, anche a Clorinda, che da nemica si tramuta in vittima»[533]; la ripresa di *RVF* 135, 34 «e *doglia e morte* dentro gli occhi *porta*» in XII 52, 7-8, conferma il rovesciamento dei ruoli di Laura-Francesco del *Canzoniere,* nella vicenda Clorinda- Tancredi, dal momento che il potere di annichilire il nemico, o meglio, l'innamorato con lo sguardo, era in quel caso attribuito dal Petrarca alla donna, mirabilmente trasformata in un catoblepa[534] e attribuito ora al Tasso a Tancredi, che per primo minaccia furioso di portare «*guerra e morte*» alla nemica[535]; l'ossessivo ricorrere delle figure di *repetitio*, portanti in tutto il canto, sono esplicative della grande incomunicabilità e dell'isolamento reciproco vigente tra Tancredi e Clorinda, tanto che Andrea Soldani ha potuto parlare di «un vero valore iconico delle ripetizioni, poiché esse» hanno «il compito di rappresentare retoricamente il tema profondo sotteso all'episodio, ossia la completa inconciliabili unità del destino dei suoi protagonisti»[536]; in questo caso l'iterazione di quel «*guerra e morte*» pronunciato prima da Tancredi e ribattuto da Clorinda, sottende un cambio di prospettiva, con crescente ambiguità ed equivocità, sia che l'interpretazione del passo

---

[531] G. Barberi Squarotti *Il duello fra Tancredi e Clorinda o la fine delle avventure* in *Centro di Studi Tassiani Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi* a. c. di A. Agazzi, Bergamo, 1991, pag. 6

[532] Per un'analisi approfondita delle figure di ripetizione nella *Gerusalemme liberata*, si rimanda a A. L. Lepschy *Appunti su antitesi e anafora nella «Gerusalemme liberata»* in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca,* Vol. III, Firenze, Leo Olschki Editore, 1973

[533] G. Natali *Ancora sul lessico petrarchesco nella liberata* in Esperienze Letterarie, 1998, Anno XXIII, N. 4, pag. 37

[534] Questo mitico animale, come il basilisco, aveva la capacità di uccidere con il proprio sguardo.

[535] Cfr. G. Natali *Ancora sul lessico petrarchesco nella liberata*, cit., pag. 37

[536] A. Soldani Ripetizioni e ambiguità nella Liberata in *Torquato Tasso e la cultura estense, Atti del convegno internazionale*, Ferrara, 10-13 dicembre 1995, a. c. di G. Venturi, Vol, 1 pag

sia strettamente epica o lirico-amorosa: Tancredi, portatore di quest'ultimo codice, già più volte frainteso da Clorinda, intende ora portare morte concreta alla donna, mentre Clorinda, sempre desiderosa di annientare il cavaliere, a cui è indifferente, in un'ottica tipicamente epica, soltanto inconsapevolmente era causa di quella «doppia morte», fisica e amorosa, verso l'innamorato, sul piano lirico.

L'ottava 53 segna l'avvio del duello, condotto secondo il codice dell'ethos cavalleresco: vedendo l'avversario sprovvisto del destriero, Tancredi smonta dal proprio per combattere ad armi pari, ingaggiando un duello di spada, arte in cui eccelle; un possibile ipotesto potrebbe rintracciarsi, come nota Franco Tomasi[537], in *Eneide* XI, 710-711 «tadit ecum comiti paribusque resistit in armis / ense pedes nudo puraque interrita parma»[538] di cui eco permane in 53, 3-4; così come 53, 6 rielabora liberamente il sintagma di *Eneide* XII, 108 «Aeneas acuit Martem et se sucitat ira».

I due duellanti accesi di «*furor*» guerresco, si assalgono però come due tori infiammati dalla gelosia e dall'ira, similitudine che insinua nuovamente, nel contesto epico del duello, la tematica amorosa, iniziando quelle che Giovanni Getto ha definito «*inconsapevoli nozze di odio e di sangue*»[539], segnate dall'odio e dall'accecamento, responsabile di quella escalation di colpi feroci e del progressivo abbandono delle regole del duello cavalleresco, per abbracciare uno scontro totale e totalizzante, in cui l'obiettivo è la distruzione del nemico; le scelte retoriche, con cui l'autore costruisce il primo assalto, sono elative di questa tematica, in quanto in 53 5-7, in posizione incipitaria, si trova una sorta di *gradatio* verbale *ed impugna / ed aguzza / e vansi* / isolante le fulminee prime fasi dello scontro, in cui i duellanti si armano, si infiammano di reciproco odio e giungono al primo assalto; il campo semantico dell'ira, viene richiamato anche dalla costruzione sintattica parallela di 53, 6 «*ed aguzza l'orgoglio e l'ira accende*», con dislocazione verbali in incipit ed explicit versale, rilevante l'accostamento della coppia affine al medesimo campo semantico del *furor* guerresco «l'*orgoglio* e l'*ira*», tema ripreso nella successiva similitudine di 53, 8 «*che duo tori di gelosia e d'ira ardenti*», con chiasmo intraversale, in cui si segnalano la *variatio* del precedente «*orgoglio*» in «*gelosia*», introduttivo del carattere erotico-amoroso del duello, l'anafora di «*ira*», e una nuova *variatio* verbale di «*accende*» in «*ardenti*».

Immediatamente seguente alla descrizione del primo assalto, compare l'intervento del narratore, incentrato sull'eccezionalità del duello, seguito dalla narrazione della prima parte del feroce scontro, successivo all'assalto narrato in XII 53; in XII 55-57 «la lunga scena vista, quasi da un punto esterno e neutro»[540] esplicita la tematica precedentemente introdotta, giacché la descrizione, efficace esempio di *energheia*, pone sotto agli occhi del lettore, continuamente sollecitato, come lo scontro si concluderà con quel «*guerra e morte*» promessosi a vicenda dai due duellanti;

54

Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno

teatro, opre sarian sì memorande.

[…]

Viva la fama loro; e tra lor gloria

splenda del fosco tuo l'alta memoria.

55

[537] Si veda T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi in collaborazione con l'Associazione degli Italianisti, Milano, 2009, Mondadori Libri S.p.A. per BUR Rizzoli, pag. 771

[538] Queste parole sono pronunciate dal figlio di Auno a Camilla ed esprimono l'accusa rivolta alla regina dei Volsci, accusata di riportare vittorie inseguendo i nemici a cavallo e mai attraverso uno scontro ad armi pari; ancora una volta Tasso attinge dall'archetipo prediletto per la creazione di Clorinda.

[539] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pag. 128

[540] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 771

Non schivar, non parar, non ritrarsi
voglion costor, né qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi:
toglie l'ombra e '*l furor* e l'uso de l'arte.

Il narratore, con la propria voce, segnala la presenza di un duello straordinario, svolgendo un topos tipico di tutta la tradizione epico classica e cavalleresca, a partire dall'archetipo omerico, il duello di Ettore ed Achille nell'*Iliade*, fino al duello di Ruggero e Rodomonte nell'*Orlando furioso*; a differenza dei precedenti, tutti svolti sotto la luce del sole e sotto gli occhi di spettatori, il Tasso sceglie di avvolgere le imprese di Tancredi e Clorinda nell'oscuro manto della notte, scelta spiegabile soltanto adducendo due ragioni: le tenebre sono funzionali al reciproco misconoscimento identitario da parte dei due nemici-amanti, sottoposti così alla fatalità della rappresentazione tragica, con cui l'episodio apertamente dialoga, e alla quale l'autore apertamente si richiama, in 54 1-2, dichiarando il duello degno «*d'un pieno / teatro*», la cui eccezionalità, in assenza di spettatori, viene recuperata alla posterità proprio dalla parola poetica; se si ammette che nella moderna epica del Tasso l'amore trova uno spazio limitato e subordinato rispetto all'epos cristiano, rappresentato dalla liberazione del santo sepolcro, lo scontro tra due campioni, che sono anche amanti, deve essere collocato nella notte, spazio segreto degli amanti, ora però invaso dall'epica, dal momento che, come nota Barberi Squarotti, «il fatto che il Tasso si accinge a raccontare è «sì grande» che farà splendere di gloria la notte che l'ha celato quando il poeta epico l'avrà cantato»[541].

Il duello è interpretabile a livello meta letterario come il rifiuto della tradizione cavalleresca, in cui compaiono duelli tra nemici-amanti, in cui l'equivoco si risolve sempre lietamente; il dialogo più prossimo sembra qui intrattenersi con l'episodio del duello fra i due amanti del *Furioso,* Bradamante e Ruggero, in cui quest'ultimo è consapevole dell'identità dell'amata, celata dall'armatura, e perciò mai viene vibrato un colpo capace di ferirla né ucciderla; niente di tutto ciò avviene nella rappresentazione tassiana, dove l'equivoco identitario è reale e funzionale alla riuscita del duello stesso: impedendo a Tancredi di mancare all'ethos militare, sfidando così il nemico e uccidendolo, rendendolo immune alla paralisi amorosa causata dalla certezza della presenza di Clorinda, l'impianto narrativo viene impostato in termini epico-classici dal Tasso, il quale presenta sì due duellanti al contempo amanti, ma dei quali nello scontro mortale soltanto uno sarà il vincitore; l'attacco dell'ottava 55, scandito dalla triplice anafora avverbiale «*non*» «*Non* schivar*, non* parar*, non* ritrarsi» (iterata al v.4 «*Non* danno»), e seguita al v.2 dal successivo sintagma «*voglion costoro*», con verbo incipitario, rilevato da enjambement e arricchito da iperbato posponente il soggetto, nonché da congiunzione copulativa negativa «*né*», introduttiva al tema dell'inutilità dell'abilità schermistica, chiarisce subito il carattere straordinario di questo duello, rispetto a quelli dei testi cavallereschi, giacché si ricerca come fine ultimo l'annientamento del nemico, in un feroce corpo a corpo, abbandonando ogni rituale di spada; l'abbondanza delle ripetizione in XII, 55- 56 1-4, ribadisce ancora una volta come per questa coppia, a differenza delle altre del poema, « tutti i rapporti avvengono nel contrasto, tanto che nel racconto la sola forma del loro incontro e il duello, che è pure l'unico momento in cui tra i due si attua un qualche contatto, oltre che fisico, anche retorico, nelle interazioni che esprimono la dinamica azione reazione tipica dei combattenti»[542]

L'incipit di XII 55 segna dunque l'inizio definitivo dello scontro fra Tancredi e Clorinda e appare subito dominato da quel *furor* guerresco interpretabile come passione accecante e affine all'eros; lo stesso Tasso, nella sua *Apologia,* definì l'ira

[541] Cfr. G. Barberi Squarotti *Il duello fra Tancredi e Clorinda*, cit., pag. 9
[542] Cfr. A. Soldani *Ripetizioni e ambiguità nella Liberata*, cit., pag. 194

funesta dell'Achille omerico «una passione potentissima dell'anima nostra, che accieca la ragione» e certamente a questa definizione è applicabile a *furor* ed *eros* nel poema, massimamente in questo passo, dove specialmente Tancredi è vittima delle due forze, egualmente accecanti, che gli impediscono una visione chiara degli eventi: la solitudine ricercata in III 25-28 e finalizzata alla profferta amorosa, interrotta dal fragoroso sopraggiungere delle schiere cristiane, si trova ora a sua disposizione, ma il cavaliere, fuorviato certo dalle differenti armi indossate da Clorinda e dall'oscurità, risulta più che altro in balìa dell'astio verso il nemico, tanto da non riconoscerne quantomeno la voce femminile della donna amata, mai come ora così vicina[543]; il sentimento dominante nell'animo di Tancredi e Clorinda è efficacemente espresso da XII 56:

L'*onta* irrita lo sdegno a la *vendetta,*
e la *vendetta* poi l' *onta* rinova;
onde *sempre* al ferir, *sempre* a la fretta
stimol *novo* s'aggiunge e cagion *nova.*
[…]

Il passo è costruito ai vv.1-2 con struttura chiastica, tramata da anafore interne e intraversali (*onta; irrita*), volte a esplicitare il «paradossale effetto di accrescimento della violenza nel duello»[544], tale per cui dalla vergogna provata per i colpi ricevuti dall'avversario, aumenta lo sdegno e la sete di vendetta, e quindi al desiderio di colpire e alla fretta sempre si aggiungono nuovi stimoli e ragioni, come i vv.3-4 informano; anche questi ultimi versi sono costruiti attraverso struttura binaria e parallela, tramata dalle anafore *sempre*…,*sempre*…; *novo/nova;* dunque Tancredi e Clorinda sempre più «*infelloniti e crudi*» si scambiano feroci e reali colpi, ormai dimentichi delle sottigliezze dell'arte schermistica.

Giunto all'apice dell'astio, il duello propone un secondo topos tipico della lirica amorosa, l'abbraccio tra i due amanti, in cui, come nota Giovanni Getto, «la condizione patetica di questo amore, […] ritorna più intensa che mai in questo momento in cui ai due giovani sarà infine concesso di superare quello spazio fisico che costantemente li tiene separati, ma solo per abbracciarsi da nemici nel duello, ignoti l'uno all'altra, in una infinita distanza morale»[545]; nondimeno, questo breve e intenso contatto fisico rappresenta sottilmente il compimento del rapporto amoroso tra i due amanti, dal momento che nonostante la chiarezza del Tasso nel definire l'abbraccio «*di fer nemico e non d'amante*», il passo risulta percorso da una «rabbrividente sensualità»[546]:

57
Tre volte il cavalier la donna stringe
con le robuste braccia, ed altrettante
da que' *nodi tenaci* ella si scinge,
nodi di fer nemico e non d'amante.
[…]

In questi versi emerge la novità della proposta tassiana nel panorama epico, arguibile, come giustamente ha osservato Arnaldo Di Benedetto, «nel paradosso della situazione – che potrebbe essere letta come una ripresa letterale, e narrativamente amplificata, di certo metaforismo militare della lirica amorosa - spinta fino al limite dell'abbraccio mortale

[543] Anche qui, come nella discrepanza del cambio d'armi, il Tasso probabilmente di proposito ignora il particolare, per portare a compimento la propria reinterpretazione del duello epico
[544] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 773
[545] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pag. 127
[546] Ibidem

che sembra invece un abbraccio amoroso»[547]; la situazione, come ricordato, non è infrequente nella letteratura cavalleresca ma completamente inedito è il «concetto» reso dal Tasso: l'ambiguità situazionale, non esente da certo gusto drammaticamente tragico, si irraggia dal sintagma «*nodi tenaci*», liricamente connotato, con richiamo al sintagma petrarchesco di *RVF* 40, 3 «e se io non mi *svolvo dal tenace visco*», esplicativo del triplice abbraccio mortale in cui si compie il definitivo ribaltamento dei ruoli archetipici amato- nemica iniziato in XII 52, 8; Tancredi, dichiarato «*fer nemico*» assume il ruolo fin qui interpretato da Clorinda, la quale resta intrappolata nel concreto abbraccio *«non d'amante*», al punto da essere infine oggettivamente uccisa dall'innamorato ora diventato nemico; così come l'omaggio del Tasso al rituale del numero tre scelto per il triplice abbraccio, privilegio accordato agli «abbracci nell'ambito dell'epica o, comunque del poema di livello sublime»[548], e di norma spettante alla tipologia degli abbracci impossibili fra eroi ed ombre, viene indirizzato ora nella fisicità dei «*tenaci nodi*», certamente più consono all'abbraccio degli amanti e facilmente sovrapponibile alla lirica erotico-amorosa, più che al modello omerico dell'abbraccio di Ulisse alla madre nell'*Odissea*, legittimando la lettura in chiave erotica del passo.

Il sintagma lirico «*tenaci nodi*» registra inoltre altre due importanti occorrenze nel poema, legandosi prima al campo semantico dell'erotismo e successivamente delle armi, continuamente richiamati e sovrapposti: la prima in XIV 50, 5-6 proprio all'inizio del lungo racconto retrospettivo del mago di Ascalona, presso il quale si recano Carlo e Ubaldo al fine di ricevere istruzioni utili al salvataggio di Rinaldo, prigioniero di Armida:

Sapete ancor che di *tenaci nodi*
gli avinse poscia, albergatrice infida,

Il sintagma è nel passo riferito alle «catene concrete» con cui Armida li costrinse ad essere suoi reali prigionieri nel proprio palazzo, dopo averli conquistati e avvinti attraverso le metaforiche «catene d'Amore», emanate dal proprio fascino; il riferimento potrebbe non essere casuale, dal momento che il compimento dell'erotismo può realizzarsi nel poema soltanto nella dimensione altra del giardino di Armida, luogo sfidante le leggi della natura, collocato in una dimensione illusoria; perfino ad Erminia nella parentesi idilliaca pastorale, dimensione non magica ma pur sempre distinta da quella epica, viene offerta la possibilità di immaginare e sognare ciò che a Tancredi e Clorinda non è lecito, né sul piano lirico né tantomeno su quello epico, quando in VII 19 incide «*l'amato nome in mille guise*»», creando immagine illusoria di un amore impossibile.

La seconda occorrenza si trova in XIX 17 7- 8 ed è riferita allo scontro finale tra Tancredi ed Atlante, in cui come ha notato Giulia Natali, sono molteplici i punti di contatto con il duello del canto XII, compreso il momento del corpo a corpo furibondo e dell'abbraccio mortale[549]:

di quella onde facean *tenaci nodi*
le *nerborute braccia* in vari modi.

Il Tasso qui tratta il medesimo argomento, il contatto fisico tra i duellanti, un campione cristiano e uno pagano, ma il concetto con cui lo esprime è senza dubbio eroico, senza nulla concedere all'ambiguità e alla sensualità che in XII 57, 1-4 non può sfuggire al lettore, consapevole che ad opporsi non sono semplicemente due nemici, bensì innamorato e donna

[547] A. Di Benedetto Canto XII in *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di F. Tomasi, Alessandria, 2005, Edizioni dell'Orso, pag. 304
[548] Cfr. G. Barberi Squarotti *Il duello fra Tancredi e Clorinda*, cit., pag.11
[549] Cfr. G. Natali *Ancora sul lessico petrarchesco nella Liberata*, cit., pag. 38

amata, vittime di un tragico equivoco, pur condividendo i due passi le immagini belliche dei «*tenaci nodi»* e delle *«robuste braccia / nerborute braccia».*

Un'interessante ulteriore interferenza tra codice lirico e codice eroico, a livello intertestuale, è stata individuata da Cristina Teresa Penna[550], per la precisione fra *Gerusalemme liberata* XII 57, 1-3 e il sonetto 38, 9-11 dell'edizione Osanna delle *Rime*[551], *Questa è pur quella che percote e fiede,* in cui al poeta, nell'ambito dell'occasione mondana del ballo, viene concesso un inatteso contatto fisico con la donna amata, Lucrezia, la quale gli concede, per poi ritrarla immediatamente, la propria mano; un attento esame dell'iter testuale rivela come il lavoro variantistico, apportato alla lezione della prima terzina del sonetto, attestato dalla stampa Osanna, rispetto a quella attestata dal codice Chigiano, evidenzi una possibile sovrapposizione del Tasso dell'immagine, sottilmente erotica descritta nell'abbraccio del duello mortale, a quella ben più marcatamente sensuale rapportabile alla ben più cortigiana e mondana occasione del ballo, in cui le mani si sfiorano per un istante, e in cui il deciso ripensamento della donna, caparbia quanto Clorinda, impone un subitaneo distacco:

Lasso, ma tosto par ch'ella si penta,	Lasso, ma tosto par ch'ella
Mentre io *la stringo, e cerchi a me sottrarsi*,	Mentr'io la *stringo, e si sottragge e scioglie*
Ecco il suon tace, e la rallenta e scioglie	Al fin de l'armonia ch'i passi rallenta.
Redazione chigiana	*Edizione Osanna*

Il legame della lezione del Chigiano con XII 57 1-3 è sicuramente generico, ma il lavoro variantistico del v.10 «e cerchi a me *sottrarsi*», dove la donna si allontanava per effetto della cessazione della musica, trasformato nella dittologia «e si *sottragge e scioglie*» nell'Osanna, con maggiore definizione della volontà di Lucrezia di interrompere il contatto fisico, rileva una maggiore ispirazione del passo della *Liberata*; benché «neppure parzialmente sovrapponibile, per quanto concerne il lessico, al suo corrispettivo nel poema (*si scinge*)»[552], la terzina dell'Osanna sembra esplicitare l'erotismo sotteso nell'abbraccio mortale di Tancredi e Clorinda.

Nemmeno l'intervento del narratore, chiarisce la corretta interpretazione del passo o mette un punto all'interferenza fra i codici lirico ed epico impiegati, dal momento che risulta legittima sia l'interpretazione del proseguimento dell'episodio lungo la direttrice lirica, secondo «la metafora topica della schermaglia d'amore e della morte dell'amante»[553], ma nemmeno può essere sconfessata quella di ascendenza epico-tragica, preparata dal lungo racconto delle origini di Clorinda, in cui la donna accetta il destino, preordinato per lei dal divino, e compie «il sacrifico di sé, come un martirio che prelude al battesimo e alla santificazione»[554].

58

L'un a l'altro guarda, e del suo corpo essangue
su 'l pomo de la spada appoggia il peso.
Già de l'ultima stella il raggio langue
al primo albor ch'è in oriente acceso.
Vede Tancredi in maggior copia il sangue
del suo nemico, e sé non tanto offeso.

[550] Cfr. C. T. Penna *Per* «*agguagliar il suon de l'arme*», cit., pp. 309-311
[551] Il sonetto occupa il numero 49 nell'attuale numerazione delle *Rime*
[552] Cfr. C. T. Penna *Per* «*agguagliar il suon de l'arme*», cit., pag. 311
[553] Cfr. A. Soldani *Ripetizioni e ambiguità nella Liberata*, cit., pag. 197
[554] Ibidem

Ne gode e superbisce. Oh nostra folle
mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!
59
Misero, di che godi? Oh quanto mesti
fiano i tuoi trionfi ed infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti)
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.
Così tacendo e rimirando, questi
Sanguinosi guerrier cessaro alquanto.
Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse,
perché il suo nome a lui l'altro scoprisse:
60
«Nostra sventura è ben che qui si impieghi
tanto valor, dove il silenzio il copra.
Ma poi che sorte rea vien che ci neghi
e lode e testimon degno de l'opra,
pregoti (se fra l'arme han loco i preghi)
che 'l tuo nome e 'l tuo stato a me tu scopra,
acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore,
chi la mia morte o la vittoria onore».

Dopo l'abbraccio e la ripresa del duello di spada (XII 57) la narrazione prevede una pausa sia per i duellanti, i quali ricercano ristoro dalla fatica e opportunisticamente si osservano a vicenda per capire le rispettive condizioni; sia per il narratore, il quale torna a far sentire la sua voce con il proprio commento, già presago della morte della combattente pagana (XII 58); infine, troviamo l'ultima possibilità di colloquio tra Tancredi e Clorinda, la cui comunicazione, rivelatasi impossibile per tutto il poema, giunge qui al punto di non ritorno: fallita l'ultima occasione di rivelare il proprio nome al principe normanno, Clorinda vanifica l'ultima possibile agnizione, il cui estremo impedimento porterà alla propria morte.

Di nuovo il Tasso rilegge un topos epico classico immancabile in ogni duello risolutore, a partire dall'*Iliade,* con Ettore ed Achille, fino all'*Eneide,* con Enea e Turno[555], in cui il futuro vincitore, scoprendo il nemico maggiormente ferito e arguendo la vicina vittoria, in cuor proprio se ne rallegra e approfitta della debolezza altrui per scagliare il colpo mortale; l'esito si pone di nuovo all'insegna dell'ambiguità e della problematicità interpretativa, data la collocazione dell'episodio in una cornice tipicamente lirico-amorosa, in cui la notte ormai languisce e l'alba, tradizionale annunciatrice della fine dell'incontro amoroso fra i due innamorati, inizia a gettare i primi bagliori; ammettendo l'interpretazione sin qui accolta, ovvero del duello quale unico incontro ammissibile per Tancredi e Clorinda, sebbene in qualità di nemici, e le cui identità di innamorato e di donna amata restano ignote l'uno all'altra, l'alba segna il momento della separazione; le prime luci, però, assumono per il Tasso, come si analizzerà, un significato definitivo e profondamente simbolico: dopo le «*nozze di odio e di sangue»* la morte separerà per sempre i due duellanti, facendo rinascere Clorinda come anima beata in cielo, per

[555] In Virgilio, *Eneide* XII 903 e ss. Enea approfitta delle diminuite forze di Turno per vibrare il colpo d'asta decisivo, calcolato sull'indecisione dell'avversario nello scagliare un masso.

mezzo del battesimo, e condannerà Tancredi ad essere morto alla vita; la conversione di Clorinda, legittima così una valenza cristologica delle primi luci dell'alba, enfatizzando il martirio dell'eroina, la cui vita si è sempre svolta dal lato errato dello schieramento, militare e religioso, e che ora, immersa nelle tenebre, avvolta da un'armatura e da un'identità non più proprie e prossima alla morte, al cospetto di quel cielo metafisico ormai squarciato dall'alba, risorgerà nella cristianità, riacquisendo la propria identità e ascendendo in quel medesimo cielo.

In XII 58 5-6 la costruzione sintattica e retorica dei versi, con il verbo «*vede*» seguito dal soggetto in posizione incipitaria, e l'enjambement «*il sangue/ del suo nemico*», nonché la perfetta bipartizione del v.6 «*del suo nemico / e sé non tanto offeso*», in cui i due emistichi sono riservati alla situazione rispettivamente della «nemica» e del crociato, rivelano il mero calcolo opportunistico svolto da Tancredi, impegnato nell'attento esame delle ferite dell'amata ignota, motivo di vanto e orgoglio nell'immediato, benché fonte di dolore e sofferenza futura; il narratore interviene svolgendo, in 58, 7-8 il tradizionale motivo della debolezza delle facoltà umane, inutilmente pronta a insuperbire a causa delle vanità mondane[556], trasformato, come nota Barberi Squarotti, dalla situazione in cui viene calato:

«il legittimo godere del trionfo nei confronti del nemico, secondo il canone epico, è, nel caso estremo e conclusivo dell'impossibile amore di Tancredi per Clorinda, che si trasforma in atto di crudeltà, di ferocia, di morte, il godere inconsapevole della sofferenza della donna amata per le ferite che proprio l'amante le ha inferto, della morte che per lei si approssima, di una vittoria che non è d'amore, ma di morte»[557].

Il commento del narratore, rivolto direttamente a Tancredi, che si presenta retoricamente tramato da un infittirsi di interrogative, esclamative e parentetiche, volte ad elevare il patetismo di questa sorta di «prologo ultimo all'ultimo atto del duello»[558], anticipa il destino dei due protagonisti, svelando la prossima morte di Clorinda e la futura condanna alla più cupa infelicità del crociato, a cui spettano insoliti «*mesti trionfi*» ed «*infelice vanto*», da scontare con un «*mar di pianto*»; si può incidentalmente osservare come il Tasso si era rivolto direttamente al suo protagonista in *G. L* III 22, 3-8, in occasione della prima agnizione di Clorinda, rimasta con il volto parzialmente scoperto a seguito della caduta dell'elmo, sul campo di battaglia; quel medesimo elmo destinato qui a non cadere, se non negli ultimi istanti di vita della donna, per permettere il sacro officio del battesimo.

L'ottava 59, in cui Tancredi chiede a Clorinda di rivelargli il proprio nome e stato, si presenta come una riproposizione del tipico topos epico cavalleresco in cui tale richiesta ricorre puntualmente in sede di duello, semantizzata però in direzione tragica: mentre la narrazione impone la mancata agnizione per rendere il duello mortale, e quindi la «*feroce*», seguendo la propria abitudine, rifiuta di svelare la propria identità, ammettendo soltanto di essere «*un di quei che la gran torre accese*», quasi aggrappandosi a «quella crosta metallica della corazza brunita, pur ormai anonima»[559], che però funge da ostacolo, come nota Franco Tomasi, viene sempre presupposto dal Tasso, «come se fosse un personaggio attivo, il punto di vista di un lettore-osservatore in grado di comprendere la gravità del dramma che si sta consumando alle spalle degli attori sulla scena»[560].

Lo scontro prosegue feroce in XII 62-63, in un susseguirsi di colpi apportatori di nuove ferite, non amorose ma concrete, tanto che «se la vita non esce, sdegno tienla al petto unita», dando talvolta l'impressione di essere eterno; infine, il Tasso si risolve a terminare la contesa:

---

[556] Secondo Franco Tomasi, il rimprovero ha radici classiche: Virgilio *Eneide*, 501-502; Seneca, *Troade* II, 305-306 e Silio Italico, *Puniche* II, 28. Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 774
[557] Cfr. G. Barberi Squarotti *Il duello fra Tancredi e Clorinda,* cit., pag. 14
[558] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 775
[559] Cfr. F. Chiappelli *"Il conoscitore del caos" Una «vis abdita» nel linguaggio tassesco*, cit., pag. 62
[560] Ibidem, pag.776

64

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta
che ‘l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s’immerge e ‘l sangue avido beve;
e la veste, che d’or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l’empie d’un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e ‘l pie le manca egro e languente.

65

Segue egli la vittoria, e la trafitta
vergine minacciando incalza e preme.
Ella, mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme;
parole ch’a lei novo un spirto ditta,
spirito di fè, di carità, di speme:
virtù ch’or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

66

«Amico, hai vinto: io ti perdon… perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì; deh! per lei prega, e dona
battesimo a me ch’ogni mia colpa lave.»
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch’al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

La lirica del Tasso, come la critica ha ricordato in svariate occasioni, raggiunge in queste ottave e nelle seguenti i suoi vertici tragici e profondi; l’attacco con avversativa «*Ma*», rafforzata dall’avverbio «*ecco*», di XII 64, 1-2 annuncia la prossimità della morte di Clorinda, conclusiva dell’intero episodio, interpretabile secondo molteplici direttrici: al versante lirico amoroso è possibile ascrivere il distacco dei due amanti, con profonda risemantizzazione del codice petrarchesco inerente al tema della morte salvifica della donna amata, dal momento che se Tancredi effettivamente fu distolto dai propri doveri etici e militari dall’amore provato per Clorinda, ora ne causa direttamente la morte, la quale non si configura più come «accidente», e dunque occasione per una possibile redenzione, bensì come «tormento» e senso di colpa opprimente; sul versante epico- cristiano della *Liberata*, la valorosa guerriera, convertendosi alla fede cattolica, realizza il disegno divino predisposto sin dalla nascita per lei, acquisendo una nuova e piena identità; nell’evoluzione del personaggio, Clorinda, da ferina guerriera dalla sensualità repressa e rinnegata, riacquista, nella propria morte, la propria femminilità.

In XII 64, 3-4 l'immagine, espressa da metafora arricchita da ipallage, della spada, spinta di punta da Tancredi nel petto di Clorinda, che vi si immerge e ne beve avidamente il sangue, è ripresa dal Tasso dalla tradizione epico-classica, e riconducibile all'archetipo prediletto per la modellazione della propria eroina, ovvero la Camilla virgiliana, con evidente richiamo a *Eneide* XI, 803-805 «hasta sub exsertam donet perlata papillam / haesit virgineumque alte bibit acta cruorem», in cui Virgilio descrive la ferita fatale ricevuta dall'amazzone, colpita in pieno petto da un'asta scagliata da Arrunte, che avidamente ne beve il sangue; il particolare si ritrova anche nell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino XVIII, 860-861 «e gli percosse acerbamente il petto, / sotto la poppa manca e trapassollo» inserito nella narrazione del duello tra Turrismondo e Nicandra, indicato da Federico di Santo come possibile ipotesto per il duello del poema tassesco, dal momento che «Torrismondo, ignaro di essersi vendicato su una donna di un forte colpo da lei poco prima infertogli, al trarle l'elmo dalla testa piange la sua morte e quasi se ne innamora»[561]; meno esplorata, l'influenza esercitata sul passo, dal poeta greco Quinto Smirneo, il quale nella sua *Posthomerica*, I, descrive la morte dell'amazzone Pentesilea, vergine trafitta insieme al proprio cavallo, dall'asta infallibile di Achille[562].

Rispetto ai modelli epici, il Tasso vira verso una maggiore erotizzazione del corpo morente, di cui spia, in XII 64, 3, è la ripresa della tessera lessicale «*bel sen*»[563] da Petrarca *RVF* 359, 8 «*bel seno*», così come il sistema dei rimanti tramanti tutta l'ottava; sempre sul piano lirico, specie nella produzione madrigalistica, in cui il Tasso raggiunge alti picchi di erotismo, ricorre l'immagine del seno della donna amata trafitto, metafora della «trafittura amorosa», come avviene in 499:

> Un'ape esser vorrei,
> donna bella e crudele,
> che sussurando in voi suggesse il mele:
> e, non potendo il cor, potesse almeno
> pungervi il bianco seno,
> in sì dolce ferita
> vendicata lasciar la propria vita.

Il topos dell'ape, che provoca una ferita amorosa al pari delle frecce di Cupido, è consolidato nella lirica, ma si può osservare come nella propria produzione lirica il Tasso appunti il desiderio maggiormente su questa parte del corpo femminile; come nota Maria Cristina Cabani, l'immagine

> «dell'ape che «sugge», che ferisce il «bianco seno» dell'amata crudele, e poi muore non può fare a meno di evocare ancora una volta tanto le punte che trafiggono il seno di Clorinda (Spinge egli il ferro nel bel sen di punta / che vi s'immerge e 'l sangue avido bevve) in un duello portatore di amore e morte, quanto le fantasie di Tancredi intorno a un possibile congiunzione in morte (ciò che il viver non ebbe abbia la morte).»[564]

Nei versi successivi, il Tasso infonde sensualità e femminilità al corpo trafitto di Clorinda, rivelato dalla sopravveste «*tenera e leve*», ricamata da fregi dorati, progressivamente inzuppata dal sangue, sgorgante copioso dalla ferita,

---

[561] Cfr. F. Di Santo *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade*, cit., pag. 201
[562] Come si vedrà in seguito, le influenze di Quinto Smirneo nell'elaborazione dell'episodio tassiano della morte di Clorinda potrebbero aver agito a livello più sotterraneo, complice la mediazione del Trissino e dell'Italia, in cui viene ripreso l'episodio della morte di Pentesilea come ipotesto per la modulazione della morte di Nicandra, ben presente al Tasso.
[563] Questa tessera lessicale verrà riproposta dal Tasso nel monologo di Tancredi presso il cadavere di Clorinda in XII, 81, 1 «Ma come giunse, e vide quel *bel sen*»
[564] Cfr. M.C. Cabani *Immagine e immaginazione,* cit., pag.73

insolitamente aderente al seno della fanciulla; il cromatismo ricercato nell'accostamento dell'oro dei fregi, con il rosso del sangue, richiama l'erotismo emanato dalla ferita- gioiello di III 30, 3-6, in cui ricorreva il medesimo accostamento cromatico del rosso delle gocce di sangue, a contatto con l'oro dei biondi capelli di Clorinda, in occasione della prima epifania della sua femminilità, portata ora a pieno compimento[565]; l'immagine della sopravveste intessuta di fregi dorati inzuppata di sangue, è inoltre particolare ripreso da Virgilio *Eneide* X, 817-818 «et tunicam, molli mater quam neverat auro / implevitque sinum sanguis […]», con riferimento alla morte del giovane Lauso, ucciso in un iniquo duello da Enea, in cui la tunica insanguinata enfatizzava la prematura morte del fanciullo, rifunzionalizzata dal Tasso in direzione di una rinnovata femminilità.

Arnaldo Soldani ha giustamente osservato, a partire da questa ottava, «una piena rifunzionalizzazione cristiana del linguaggio amoroso» in cui «la connotazione erotica originaria non va perduta ma viene- per così dire-sublimata entro il nuovo sistema di significati»[566], secondo un processo particolarmente evidente nella ricorrenza di tradizionali lemmi impiegati nella *descriptio puellae*, fatalmente intrecciati nel momento decisivo della vicenda clorindiana, con il lessico del sacrificio: tessere lessicali quali «*bel sen*», «*la veste*, […] *d'or vago trapunta* […]*tenera e leve*», «*le mammelle*», si alternano a «*ferro*», «*di punta*», «*sangue*», ai quali corrispondono «*morirs*i» ed «*egro e languente*» del distico conclusivo; la fusione finale si ha nell'immagine della «*trafitta vergine*» di XII 65 1-2, rilevata da forte inarcatura del verso,.

Si compie nell'*energia* di questa immagine il tragico destino di Clorinda, la quale, lasciando la parola a Fredi Chiappelli

«Uccisa dall'uomo che l'ama, cade, trafitta vergine: non debellata, ma trafitta, non guerriera ma vergine. Nell'atto in cui squarcia larva d'acciaio, la trasformazione è tutta compiuta e la piaga che compie il suo destino di donna si afferma nell'immagine dell'evento nuziale»[567].

La trasformazione da guerriera pagana in donna cristiana, avviene necessariamente attraverso la violazione di quel *pudor,* simboleggiato dal biancore *senhal* distintivo di Clorinda in tutta la *Liberata* sin qui, e unica virtù, insieme all'onestà, che la madre aveva pregato ereditasse da lei, ora intriso di sangue; la lacerazione fisica, erotizzata dal Tasso, allude dunque all'atto sessuale (a cui l'immagine del «*caldo fiume*» riferito al sangue rimanda senza dubbio); eppure perfino il piano metaforico di questa unione sponsale, può essere risemantizzato in direzione cristiana, dal momento che, come nota Ferretti,

«per la guerriera l'amante non riamato è controfigura quel San Giorgio minaccioso che, dopo lunghe resistenze, è venuto a soggiogarla e a sposarla al cristianesimo. Solo attraverso questa sorta di matrimonio mistico e insieme cruento la donna può vedere premiata la propria pudicizia e salire in cielo in quanto santa cristiana. […] La «trafitta vergine» pagana, detto altrimenti, è l'equivalente del drago trapassato da San Giorgio, di cui Tancredi è emissario: rimosso quell'ostacolo e dispensato il battesimo, si può manifestare, nell'aldilà, il nuovo destino di Clorinda, erede, anche in questo, della Laura petrarchesca (nonché della Beatrice dantesca)»[568].

La conversione è preparata da XII 65, costruita, secondo il doppio punto di vista dei personaggi: in 1-2 Tancredi persegue la propria vittoria, incalzando e stringendo più marcatamente la donna, ormai trafitta, e da questa sequenza verbale asindetica *segue-minacciando-incalza-preme,* si irraggia tutto il tragico senso di una vittoria inutile e funesta, destinata di lì a poco a divenire motivo di disperazione; mentre i vv.3-8 vengono dedicati all'ultimo atto, il più importante, dell'esistenza di Clorinda, in cui si fa largo lo spirito di conversione: stilisticamente, due inarcature versali forti fra 2-4

[565] Anche in quell'occasione, come già analizzato, Clorinda nonostante la difesa di Tancredi, aveva ricevuto una leggera ferita da un uomo inumano, interpretabile come presagio della ferita mortale, trattata prevalentemente in termini ornamentali e barocchi, anche se attraverso il motivo dell'elmo, rappresentava la prima tappa della metamorfosi di Clorinda.
[566] Cfr. A. Soldani *Ripetizioni e ambiguità nella Liberata*, cit., pag. 202
[567]Cfr. F. Chiappelli *"Il conoscitore del caos",* cit., pag. 64
[568] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»,* cit., pag. 19

«*afflitta/movendo*», elative dell'estrema importanza delle ultime parole con cui la morente richiede il battesimo; mentre fra i vv.7-8 «*rubella/in vita fu*», introduce la volontà divina di rendere la donna cristiana; le anadiplosi tra 4-5 «*parole estreme/ parole*» e tra i vv.5-6 «*spirto ditta/ spirto*» pongono in relazione la richiesta battesimale con la volontà di Dio, enfatizzata dal riferimento alle virtù teologali, fede carità e speranza, che per il cristianesimo sono ispirate agli uomini direttamente da Dio e permettono una comunicazione diretta con il divino stesso; come nota Franco Tomasi, «la morte di Clorinda, e la sua conversione, si viene profilando come un avvenimento circonfuso di un'aura sacra e biblica»[569], avvalorato dal richiamo evangelico a *Luca* 1, 38 «ecce *ancilla* Domini», con cui la Vergine Maria aveva accettato la volontà di Dio di renderla madre del salvatore, ripreso poi dal Petrarca in *RVF* 28, 5 «a Dio diletta, obbedïente *ancella*», riferito ad un'anima attesa in Cielo; i rimanti *rubella / ancella* del distico finale, sono pregnanti degli estremi, «vita e morte», entro i quali si risolve la parabola esistenziale della donna: musulmana in vita, cristiana dopo la morte; la stessa citazione evangelica ricorre in *G.L* XX 136,7 «*Ecco l'ancilla tua;..*» nell'episodio, successivamente espunto, della riconciliazione tra Armida e Rinaldo, in cui la donna sembra convertirsi alla religione cristiana per amore dell'amato, anche se nessuna conferma esplicita, come si analizzerà, giunge esplicitamente sia dal testo che dal Tasso, il quale lascia sempre indefiniti i contorni delle vicende amorose del poema, inclusa l'altra direttrice sentimentale, direttamente implicata nella vicenda Tancredi-Clorinda, ovvero Erminia e Tancredi, sospesa, in *G.L* XIX 112-113, all'ultimo atto in cui la principessa rinuncia, umiliando la propria beltà, ai lunghi capelli per curare le ferite troppo estese dell'amato principe normanno, lasciando intravedere in questa umiliazione di ascendenza evangelica, una possibile conversione al cattolicesimo, di nuovo soltanto intuita e mai confermata; rispetto ad Armida ed Erminia, le cui vicende si concludono paventando una possibile conversione soltanto in funzione di una possibile riconciliazione con i cavalieri cristiani amati, soltanto la vicenda di Clorinda realizza pienamente, sebbene nella morte, il passaggio alla fede cristiana, indipendentemente dalla figura maschile, alle cui peripezie la sua vicenda si lega.

La solennità e sacralità del momento è inoltre sottolineata dal ricorso di espedienti retorici indicati come sintomatici dello «*stile eroico*», quali enjambements, anadiplosi, iperbati e concorsi vocalici, rafforzati da assonanze interne: S***e***gu***e*** ***e***gli; vittori***a***, ***e***; m***i***n***a***cc***ia***nd***o*** ***i***nc***a***lz***a***; incalz***a*** ***e***; voc***e*** ***a***fflitt***a***; parol***e*** ***e***str***e***m***e***; n***o***v***o*** ***u***n; l***e*** infond***e***, ***e;*** rubell***a*** ***i***n; vuol***e*** ***i***n; mort***e*** ***a***nc***e***ll***a.***

Clorinda in XII 66, 1-4 formula l'estrema richiesta ad un Tancredi ancora ignaro della sua identità, rivolgendogli quell'appellativo, il vocativo «*Amico*», di marca lirico - amorosa, già adoperato dal Tasso nella vicenda di Olindo e Sofronia[570], sospensivo dell'ira e del *furor* bellico, e capace di avvicinare per la prima volta i due duellanti, condannati a restare, come ricorda Giovanni Getto, «l'uno e l'altra divisi per sempre dalla morte, proprio sul punto in cui la bella guerriera si farà vicino a Tancredi nella dolcezza del suo volto e del suo umano parlare»[571]; il Tasso elabora, in questa ottava, un topos tipico della tradizione cavalleresca, in cui lo sconfitto nel duello, ormai morente, si converte; ma il significato assunto dal battesimo di Clorinda presenta implicazioni profonde e inusitate per la vicenda dei due protagonisti coinvolti: stilisticamente, di grande efficacia la paronomasia *perdon /perdona* al v.1, con desinenza verbale tronca il primo[572], arricchito da reticenza, e dall'inarcatura tra i vv.1-2 «*perdona /tu ancora*», seguita da antitesi *corpo/alma* e da nuova inarcatura fra 3-4 isolanti *dona/battesmo*, in cui si concentra l'estremo desiderio di Clorinda; dalle parole della morente, con delicata dissolvenza, i vv.5-8 si concentrano sulla sensazione operata dal suono della voce nell'animo di

[569] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 779
[570] In II 36, I Sofronia inizia a rimproverare Olindo per i suoi pensieri inopportuni rivolgendosi a lui con «*Amico,* altri pensieri, altri lamenti»
[571] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pag.128
[572] Nella *Gerusalemme Conquistata*, *G. L*. XII 65 1 «Amico, hai vinto; io ti perdon…perdona», diviene XV, 80, 1 «Amico, hai vinto; e perdon io, perdona»; viene annullata la reticenza e il soggetto posposto al verbo, facendo perdere il contatto tra *perdon / perdona*, e la perfetta struttura sintattica.

Tancredi, il quale avverte «*un non so che di flebile e soave*»[573], capace di commuoverlo, quasi fosse preambolo dell'agnizione dell'identità dell'amata, ormai morente.

Le ottave successive (67-69) si presentano densissime di significato e sviluppano progressivamente l'agnizione, il battesimo e la morte di Clorinda;

67

Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! Ahi conoscenza!

68

Non moria già, che sue virtuti accolse
Tutte in quel punto e in guardia il cor le mise,
e premendo il suo affanno a dar si volve
vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
colei di gioia trasmutossi, e rise;
e in atto di morir lieto e vivace,
dir parea: «S'apre il cielo; io vado in pace».

69

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
come a' gigli sarian miste viole,
e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
sembra per la pietate il cielo e 'l sole;
e la man nuda fredda alzando verso
il cavaliero in vece di parole
gli dà pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna, e par che dorma.

Tasso istituisce in XII 67 una sottile trama simbolica di rimandi tra il momento della morte e il primo incontro tra i due protagonisti, richiamandone da subito l'ambientazione, ovvero quel *locus amoenus,* scenario dell'innamoramento di Tancredi, descritto in I 46,8 riprendendo la tessera lessicale «*fonte vivo*» a cui corrisponde, in 67, 2-3, quel «*picciol rio*»

[573] In XIX 94, 5 Erminia, rievocando il nascere della passione per Tancredi, ricorda di aver sentito scendere nel cuore «*…un non so che soave e piano*», dove di nuovo quel «*non so che*» indica un sentimento indefinito, in questo caso di soavità e dolcezza, preludio dell'innamoramento; di nuovo in XII 5,2 Clorinda aveva espresso l'idea dell'assalto notturno alla torre cristiana definendola «*un non so che d'insolito e d'audace*», dove la vaghezza del «*non so che*» indicava un qualche cosa di inaudito e sfrontato, in realtà inquadrabile nel grande disegno della conversione del personaggio.

e la *repetitio* esplicita di «*fonte*»; così come ritorna il motivo poetico «*dell'elmo*», la cui rimozione aveva permesso la visione del volto della donna e il fulminio innamoramento in I, 47, 2 «*tutta*, *fuor che la fronte*, *armata»*, fino al repentino ricoprirsi della guerriera in fuga in I 48, I «Ella *d'elmo coprissi* […]», delimitante la prima separazione tra i due; ora, tale motivo, è chiamato a rivestire il doppio ruolo di conversione e agnizione: in 67, 3 *Egli…*l'*elmo empié nel fonte*», concretizza il sacro officio del battesimo, mentre in 67, 4-5 «*Tremar sentì la man*, *mentre la fronte / non conosciuta ancor sciolse e scoprio*» efficacemente cristallizza una perturbante sensazione tragica precedente l'agnizione, in cui Tancredi presente la fatalità del «discoprire» dalla protezione dell'elmo, per l'ultima volta, il volto di Clorinda; gli stessi rimanti «*monte*» «*fonte*» «*fronte*» sono riconducibili all'area semantica dell'eros, in quanto evocativi del primo incontro fra i due, in cui la donna, a volto scoperto, provocava la ferita amorosa in Tancredi, mentre i rimanti «*rio*» «*pio*» «*scoprio*», rimandano all'area semantica del sacro e dell'imminente conversione di Clorinda, in quanto incentrati sul fonte battesimale, sul sacro officio che Tancredi si accinge a impartire alla morente, e sull'imminente tragedia del riconoscimento dell'amata; secondo Arnaldo Soldani, è altresì possibile ravvisare nuovamente, in questa ottava, quella «*communicatio idiomatum*», tale per cui «alcune delle parole usate per il corpo femminile («bel sen», «empie», «caldo fiume»)» vengono riprese «nella scena del battesimo»[574]; nell'ambito della risemantizzazione cristiana del lessico lirico-amoroso, tornano così in 67 le tessere lessicali «sen», «rio», «empié», «fonte», pregnanti di quel binomio, ferita mortale e sacramento, necessari «alla salvezza e alla santificazione di Clorinda e, del pari, alla sua conquista di una piena femminilità»[575].

Di grande efficacia il distico finale di 67, estremamente rallentato nella sintassi, in cui «la paralisi emotiva e psicologica di Tancredi»[576], seguita all'agnizione di Clorinda, viene ottenuta attraverso le figure di ripetizione, quali le anafore che scandiscono i parallelismi, «*La* vide, *la* conobbe» ; «*e* voce *e* moto»; e i poliptoti *«vide / vista*»; «*conobbe / conoscenza*»; mentre il patetismo si eleva tramite le interiezioni del v.8, con cui il narratore sottolinea la tragicità del momento vissuto dal proprio protagonista.

Il momento dell'agnizione di Clorinda presenta alcuni punti di contatto con l'*Italia liberata dai Goti* del Trissino XVIII 856 e ss. in cui il Trissino descrive gli attimi seguenti l'uccisione di Nicandra da parte di Turrismondo: l'ignaro uccisore rimuove l'elmo dal capo dell'amazzone, scopre il volto della bella fanciulla, quasi se ne innamora a causa della sua bellezza e si rammarica profondamente per il gesto compiuto; secondo Federico Di Santo, il Tasso costruisca il passo dell'agnizione attingendo questi particolari dal Trissino, il quale a sua volta si era ispirato non tanto alla Camilla virgiliana, quanto all'episodio della morte di Pentesilea narrato in Quinto Smirneo, *Posthomerica, I,* [577]in cui l'amazzone viene uccisa da Achille, il quale se ne innamora nel momento in cui, mentre procede nella spogliazione delle armi, si avvede della sua bellezza quasi divina, rimpiangendo di averla uccisa[578]:

[574] Cfr. A. Soldani *Ripetizioni e ambiguità nella Liberata*, cit., pag. 202
[575] Ibidem, pag.202
[576] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 780
[577] L'ipotesi avanzata da DiSanto trova riscontro nella conferma della conoscenza di questo autore greco tardo imperiale, conosciuto in pieno '500 con il nome di Quinto Calabro, da parte del Tasso in due delle *Lettere poetiche*, di cui la XXXVIII, indirizzata a Silvio Antoniano e datata 1576, assume particolare importanza; scrive il Tasso «Se a Quinto Calabro, poeta greco et antico (le quali condizioni, quando tutte l'altre mancassero, gli possono dare molta autorità), è lecito, seguendo Sofocle, far che Filottete sia richiamato l'isola di Lenno; non cred'io ch'a me sia dis convenevole il richiamar Rinaldo dalle Canarie»
[578] Cfr. F. Di Santo *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade,* cit., pag.201

E prima le cavò l'elmo di testa,
ch'avea tre belle gemme per cimiero,
un rubino, un diamante ed un zafîro:
ma come vide ch'era una fanciulla
divago aspetto e di beltà suprema,
che già s'impallidiva per la morte
ed essalava gli ultimi suspiri,
d'amore e di pietà tanto s'accese
che disse sospirando este parole:
Ahi, miserabil vergine, tu muori
per man di chi vorria tenerti in vita,
e che t'aiuteria col proprio sangue.
Ma poi ch'è corso il mal contra mia voglia
per non saper chi m'avea fatto oltraggio,
rendoti l'elmo e le tue lucid'arme
e 'l tuo cavallo, e ti rimando a i tuoi.
E detto questo, volse dare un baso
con gli occhi ruggiadoso a quella estinta,
poi suspirando rimontò a cavallo.

L'Italia liberata dai Goti, XVIII

Le tolse dal capo l'elmo scintillante,
simile ai luminosi raggi del sole e al bagliore di Zeus
e di lei pur caduta nella polvere e nel sangue,
brillò sotto l'amabile fronte il bel volto,
sebbene morta. Come la videro, accerchiandola
stupirono gli argivi, perché ha dee era simile.
[…]
Anche Achille senza sosta si affliggeva nell'animo suo
perché l'aveva uccisa, e non condotta come mirabile sposa
a Ftia dai bei puledri; giacche per statura e sembianze
era perfetta e simile alle immortali.
Posthomerica, I, 654-671

Tratto stilistico dominante di XII 68 è sicuramente la figura dell'ossimoro, pregnante del significato profondo affidato alla morte di Clorinda, intesa come principio della vera vita, per mezzo del battesimo che un tramortito Tancredi le impartisce, sforzandosi di non morire di dolore per donarle proprio la vita eterna; «l'incrocio ossimorico vita e morte», come nota Franco Tomasi, «va inteso in relazione rispettivamente all'anima e al corpo»[579]e viene espresso dai verbi antitetici «*dar vita*» e «*uccise*» e dai rispettivi complementi, «*l'acqua*» e «*il ferro*»; così come ossimorico sembra, a prima vista, l'atteggiamento della morente, trasfigurata dalla gioia e sorridente, percorsa da un'inusitata vitalità, efficacemente espresso dalla dittologia sinonimica aggettivale «*lieto e vivace*», riferito all'atto del morire, e dalla serenità espressa dal sintagma «*Io vado in pace*», con rielaborazione di Petrarca, *Triumphus mortis*, I, 162 «*se n'andò in pace l'alma* contenta», dove il lemma «*pace*» acquista spessore comparendo in chiusa di una notte di violenza e sangue; altro possibile riferimento è al Dante stilnovista di *Vita Nuova*, *Donne che avete intelletto d'amore,* 70 «che parea che dicesse:- *Io sono in pace*.»

Clorinda, nella pacificazione della propria identità e finalmente cristiana, appare qui già circonfusa di beatitudine e consapevole della vera pienezza della vita eterna rispetto alla vita terrena; quel «*rise*», descrive, per la prima volta, la donna nell'atto del sorriso, topos tipico della lirica amorosa (tema peraltro già richiamato dall'intervento del narratore in III 22, 2, in cui si ipotizzava la carica seduttiva dello sguardo nella dolcezza del sorriso) sebbene ora Clorinda sorrida

[579] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 781

non per innamorare, ma con gli occhi già appuntati al cielo, nel tipico atteggiamento della martire già sottratta alla dimensione terrena, semantizzando la parabola del personaggio in direzione ideologico-cristiana, in cui non vi è alcun spazio per la dimensione amorosa che resta preclusa.

In quest'atmosfera, in XII 69 il Tasso descrive il trapasso di Clorinda, accentuandone la bellezza languente del volto, descritto per la prima volta proprio in punto di morte, libero ormai dalle costrizioni dell'elmo e dalla vecchia identità ormai morta, e presentandone la nuda mano, petrarchescamente offerta come pegno di pace e non di amore, a testimonianza della risemantizzazione avvenuta del codice lirico-amoroso in direzione cristiana; l'ottava attinge dunque dal lessico lirico-amoroso, con specifico riferimento al Petrarca, sia con i *RVF* ma soprattutto con il *Triumphus mortis*, in cui viene descritta la morte di Laura, per molti aspetti simile a quella di Clorinda, ed opera petrarchesca che, in concomitanza con la crisi del petrarchismo imbevuto di «armonia e piacevolezza» sopraggiunta a secolo inoltrato, veniva sempre più apprezzata per il suo carattere visionario e «dantesco».

Il volto di Clorinda è definito cosparso di un pallore candido, simile al cromatismo dato dal candore dei gigli e dalle pallide viole; il riferimento all'iconografia mariana, nell'ambito del culto cattolico, in cui i gigli sono associati alla purezza e alla castità della Vergine, insistono nuovamente sul colore dominante nelle descrizioni di Clorinda, elativo dell'algidità e castità della feroce guerriera, della cui identità ormai non resta più nulla, perché appare qui assimilata ad una martire morente, già rapita dall'estasi mistica, la quale, al pari della cristiana Sofronia, rivolge lo sguardo devoto al cielo e al sole, entrambi ipostasi del divino, profondamente commossi e a loro volta rivolti verso di lei; il riferimento più prossimo, come nota Natali, sembra essere il sintagma contenuto in Petrarca, *Triumphus mortis*, 1, 166 «Pallida no, ma più che neve bianca»[580], con riferimento al colorito di Laura nell'ora del trapasso, in cui però trionfa il candore «niveo» e viene a meno il «pallore», cromatismo indice, sin dalla classicità, di disfacimento, e associato inoltre all'eccesso di passioni o paura, oltre che alla sintomatologia amorosa, a partire dalla tradizione stilnovista canonizzata, in seguito, dal Petrarca nei *RVF*[581] e ripresa dal petrarchismo lirico cinquecentesco; il Tasso evidentemente in quel «*bel pallor*» scardina il significato negativo di uno stilema consolidato fino alla tradizione lirica rinascimentale, facendo nascere un'irresistibile languida bellezza proprio «dall'equilibrio di amore e pallore», in cui «la fusione del pallore con la delicata bellezza delle viole contribuisce a purificare il colore di morte dalla bruttezza»[582].

Il cromatismo ottenuto dalla mescolanza di gigli e viole, è di lunga tradizione lirica, sia classica che volgare, a partire da Properzio, *Elegie* III, 13, 29-30 «nunc violas tendere manu, nunc mixta referre / lilia vimineos lucida per calathos» e Virgilio, *Bucoliche*, II, 47 «pallentis violas», fino a Petrarca *RVF* 162, 6 «amorosette e *pallide vïole*», con riferimento all'incedere lievemente vivificante di Laura sul paesaggio; l'immagine compare anche nella produzione lirica del Tasso, con riferimento a *Rime* 1112, 9-11 «Que' così *bianchi* distillar da gli occhi / de la pietosa madre, e furo asperse / del suo *pallor* le *pallide viole*», in cui viene impiegata in riferimento alla Vergine; ed è inoltre frequente in Bernardo Tasso, *Rime*, I, 142, 1; II, 101, 29 e 111, 27; mentre il sintagma «*e gli occhi al cielo affisa*» di XII, 69, 3 dialoga manifestamente con Petrarca *Triumphus mortis*, II , 40 «Così parlava, *e gli occhi ave' al ciel fissi*», e sottolinea la corrispondenza tra gli sguardi devoti di Clorinda, ormai morente, e della volta celeste pronta ad accoglierla nella propria beatitudine.

---

[580] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit pag. 38; il sintagma era già stato impiegato dal Tasso in *G.L* II, 26, 8 per descrivere il candore del volto di Sofronia di fronte all'atto feroce della spogliazione precedente il rogo; il biancore non era pallidezza, ma sinonimo di coraggio e forza.
[581] Non solo, il riferimento negativo del colorito pallido si riscontra, ad esempio, anche in *Africa*, II, 420 e nel *Triumphus famae* I, 4-5 «quella dispietata e rea, / pallida in vista, orribile e superba»
[582] M. Feo *Pallida no, ma più che neve bianca* in *Il Giornale storico della letteratura*, Vol. CLII anno XCII, Fasc. 479, Torino, 1975, pag.357

Priva di forza e ormai percorsa dal freddo mortale, Clorinda offre la propria mano, nuda e fredda a Tancredi come gesto di pace[583], a suggello di quel perdono già concesso in XII,66, 1; il gesto di assoluzione, offre un bell'esempio di interferenza fra codice epico e codice lirico, dal momento che esistono punti di tangenza tra *G.L XII* 69 5-8 e il già citato sonetto XVIII del codice Chigiano, *Questa è pur quella che percote e fiede*, di cui si cita la seconda quartina:

E la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliero invece di parole
gli dà pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna, e par che dorma.
Gerusalemme liberata XII 69, 5-8

del leggiadretto guanto homai si vede
ignuda e bella, e se non è fallace
s'offre inerme a la mia, *quasi di pace*
pegno gentile, e di secura fede.
Codice Chigiano XVIII, 5-8

[583] Come nota Rossano Pestarino, lo sforzo del gesto in punto di morte è enfatizzato attraverso un'«unica forte inarcatura», che dipinge «lo sforzo della donna che alza il braccio ripetutamente piegato e spossato dal mortale duello»; R. Pestarino *Interferenze lessicali: sull'intertestualità tassiana* in *Tansillo e Tasso o della «sodezza» e altri saggi cinquecenteschi*, Pisa, Pacini Editore, 2007 pag. 156

Il Tasso presenta il medesimo gesto adattandolo a due contesti differenti: la mano nuda e fredda di Clorinda assolve e perdona Tancredi appena prima di morire, nel poema, mentre nel sonetto, in un contesto tipicamente mondano e cortigiano del ballo, la mano offerta da madonna al poeta simboleggia la pace offerta dall'incontro delle mani unite nella danza, immediatamente infranta per la ritrosia della donna che se ne pente e scioglie la stretta[584]; la differenza è data dalla differente intonazione di voce impiegata nei due passi citati, di cui offre una perfetta interpretazione Rossano Pestarino:

«La mano «nuda e fredda» della morente Clorinda diventa quella «ignuda e bella» di madonna, la quale però è poi definita «inerme», aggettivo che, qui per traslato, indica la mano scoperta (lo stesso concetto, quello della mano disarmata, era nel *nuda* della *Liberata*: d'altronde l'aggettivo ha spesso, sull'esempio del latino, il significato di "disarmato"). Differente è, come è ovvio, la gestualità della morente supina, che *alza* la mano, rispetto alla donna che la *offre*; ma identico è il concetto, fatta salva la connotazione lirica del sonetto, espressa tramite una squisita ridondanza aggettivale: da «gli dà pegno di pace», fortissima conclusione in un gesto di sorprendente robustezza, che scardina addirittura il verso intorno a uno ad una inconsueta cesura, a «quasi di pace / Pegno gentile, e di sicura fede»: è naturalmente il *gentile* cambiare la tonalità dal cupo minore al lezioso maggiore.»[585]

Il distico finale rielabora, con riferimenti petrarcheschi alla sezione in morte del *Canzoniere* e con ampi prelievi dal *Triumphus mortis*, il topos lirico della «*dolce morte*», tale per cui la morte viene paragonata ad un dolce sonno, tanto la donna nel trapasso appare serena, in pace e dalla beltà intatta.

Come ha ben illustrato Giulia Natali, molte sono le analogie tra l'ultimo atto dell'esistenza di Clorinda e la descrizione del trapasso lauriano, con rimandi specifici al *Triumphus mortis* e prelievi generici ai RVF; si osservi:

quasi un *dolce dormir* ne' suo' begli occhi,	[…]. In questa forma
sendo lo spirto già da lei diviso,	*Passa la bella donna e par che dorma*.
Era quel che morir chiaman gli sciocchi:	
Morte bella parea nel suo bel viso.	
Triumphus mortis I, 169-172	*Gerusalemme liberata XII 69, 7-8*

Il medesimo concetto viene espresso dal lirico Petrarca e dall'epico Tasso: la medesima similitudine della donna, raccolta nella propria intatta beltà anche nella morte, tanto da apparire dolcemente assorta in un profonda sonno, è resa in modo ridondante e vago dal Petrarca, ove abbonda una costruzione sintattica ipotattica e un'aggettivazione soave e dolce, «*dolce*»; «*begli*»; «*bella*»; «*bel*» e quel «*quasi*» iniziale introducente la similitudine del sonno- morte; molto più grave e austero il Tasso il quale, servendosi di una costruzione asciutta e paratattica, dopo forte inarcatura tra i vv.7-8, non rinuncia però alla nota lirica attraverso il prelievo della tessera lessicale petrarchesca «*passa*» da *RVF* 346, 3 «che madonna *passò*,…» e 358, 10-11 «e se non fusse, e' fu 'l tempo in quel punto / che madonna *passò* di questa vita», ponendola in posizione incipitaria del v.8, risultando così anteposta al proprio soggetto preceduto da attributo «*bella donna*», con effetto accentuativo della dipartita di Clorinda; infine, con perfetta struttura bipartita di quest'ultimo verso, inserisce la

[584] Si è già detto dei punti di contatto e dell'interferenza tra codice epico e lirico esistente tra lo scioglimento di madonna dalla stretta di mani nel sonetto XVIII, 9-11 del codice Chigiano e dello scioglimento di Clorinda dall'abbraccio di Tancredi in *G.L* 57, 1-3.
[585] Cfr. R. Pestarino *Interferenze lessicali*, cit., pp. 155-156

similitudine introdotta dal «*par*», che riecheggia il «*parea*» dei *Trionfi* petrarcheschi, lasciando il «*dorma*» all'estremo opposto di «*passa*», enucleando nei due poli verbali il senso estremo della «*dolce morte*».

Il «duello» divenne fin da subito uno degli episodi più amati della Liberata, proprio perché in queste ottave il lirismo tassiano si esprime a livelli sublimi, in quell'intreccio tragico- epico -lirico che segna inevitabilmente un discrimine importante, come si è visto, sia verso la tradizione epico-classica ma soprattutto nei confronti di quella epico-cavalleresca; come nota Barberi Squarotti,

«Il duello di Tancredi e Clorinda è piuttosto l'esemplificazione splendida e sublime della concezione tassiana dell'epica, che è contrapposta al poema cavalleresco, cioè al romanzo di amore e di avventure. L'episodio è l'esempio dell'impossibilità di traduzione, ormai, in ambito epico, del linguaggio e dei temi del poema d'avventure, se non a costo di trasformare e trasfigurare tutto, stravolgendolo l'inseguimento, l'incontro, la notte, l'abbraccio, la lotta dei due amanti nei gesti del duello senza quartiere, a morte, ma trasferendo anche questo nella luce di una conclusione religiosa, che è ignota alla tradizione classica (e ugualmente a quella cavalleresca)»[586].

4.4.7 Fra sogni e «larve»: nuove apparizioni di Clorinda

Ed ecco in sogno di stellata veste
cinta gli appar la sospirata amica
G.L XII 91, 1-2

Clorinda fui, né sol qui spirto umano
Albergo in questa pianta rozza e dura
G.L. XIII 43, 1-2

La reazione di Tancredi, alla morte dell'amata, viene descritta dal Tasso secondo il topos lirico, tutto petrarchesco, dell'innamorato condannato ad una «morte in vita» a seguito della dipartita dell'amata; il tema viene declinato attraverso quel connubio di *eros* e *thanatos* particolarmente sentito dal Tasso, in cui il cavaliere, invaso da un dolore mortale, acquisisce una temporanea paralisi psico fisica e il tipico pallore degli estinti, ragion per cui il capitano del drappello di soldati cristiani sopraggiunti lo crede morto insieme a Clorinda, e si risolve a trasportare i due corpi come se fossero entrambi morti, realizzando un luttuoso connubio tra i due nemici-amanti:

e con la donna il cavalier ne porta,
in sé mal vivo e morto in lei ch'è morta[587].
G.L XII, 7-8

[586] G. Barberi Squarotti *Il duello fra Tancredi e Clorinda o la fine delle avventure* in *Centro di Studi Tassiani Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi* a. c. di A. Agazzi, Bergamo, 1991, pag.20
[587] Si noti il riferimento a Petrarca, *RVF* 300, 13 «ch'avendo *spento in lei la vita mia*», con riferimento alla medesima condizione patita da Tancredi, che deve sopportare inoltre il dolore di aver causato la morte di Clorinda; nel sonetto petrarchesco, la Morte trionfante prende dimora negli occhi dell'amata e ne esclude dalla loro morte il poeta, costretto dolorosamente alla vita.

L'unione luttuosa viene vagheggiata concretamente da Tancredi nel soliloquio svolto appena ripresi i sensi, (XII 75-79), in cui emerge inoltre l'unica possibile condanna degna del gesto compiuto, ovvero continuare a vivere tormentandosi continuamente per non aver riconosciuto Clorinda e averla così uccisa.

77

Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure,
mie giuste furie, forsennato, errante;
paventarò l'ombre solinghe e scure
e del sol che scoprì le mie sventure,
a schivo ed in orrore avrò il sembiante.
Temerò me medesmo; e da me stesso
sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.

78

Ma dove, oh lasso me! Dove restaro
Le reliquie del corpo e bello e casto?
[…]

79

Io pur verrò là dove sète; e voi
meco avrò, s'anco sète, amate spoglie.
Ma s'egli avien che i vaghi membri suoi
stati sian cibo di ferine voglie,
vuò che la bocca stessa anco me ingoi,
e 'l ventre chiuda me che lor raccoglie:
onorata per me tomba e felice,
ovunque sia, s'esser con lor mi lice.

L'espiazione e il pentimento all'errore offerti a Franceso dalla morte accidentale di Laura, vengono negati a Tancredi al quale, essendo egli stesso causa della morte dell'amata, rimane soltanto l'odio verso sé stesso[588], espresso attraverso la risemantizzazione del lessico petrarchesco; prende corpo, in chiusa del soliloquio, un primo bagliore allucinatorio della fantasia erotica di Tancredi di congiungersi in morte con l'amata nel sepolcro, tema qui elaborato «in nuce» attraverso la visione del ventre-tomba delle fiere, ipotetiche profanatrici del corpo di Clorinda; da notare, come da qui in avanti, il cadavere della donna, venga sempre descritto con gli stilemi tipici della lirica amorosa: si noti l'impiego dei sintagmi «*del corpo e bello e casto»; «amate spoglie»; «vaghi membri suoi*»[589]; questa sorta di risarcimento in morte, vagheggiato da Tancredi, raggiunge il suo culmine in XII, 96-99 in cui il sepolcro di Clorinda viene descritto come depositario di Amore e luogo di futura unione con l'amata, sebbene l'erotismo risulti qui stemprato dalla precedente visione di Clorinda, la

[588] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 39

[589] Fittamente tramato di tessere liriche e petrarchesche, anche il secondo monologo di Tancredi, svolto in prossimità del cadavere di Clorinda in XII, 81-83 da cui si segnala almeno il «*bel seno*» di 81, 1 in dialogo con il «*bel sen*» di XII, 64, 3; in 81, 2-4 «*quasi un ciel notturno anco sereno senza splendor*» ad indicare il «*viso scolorito*», ovvero pallido; 81, 7-8 «*Oh viso che puoi far la morte / dolce, ma raddolcir non puoi la mia sorte*!» in cui il Tasso rielabora Petrarca *RVF*, 358 «Non può far Morte il dolce viso amaro*, ma 'l dolce viso dolce po' far Morte*»; in 82, 1 troviamo «*bella man*» in riferimento al «*soave pegno / d'amicizia e di pace*» riferito al gesto assolutivo di Clorinda, con riferimento a Petrarca, *RVF* 199, 1 «*O bella man*»; 82, 4 ripropone la tessera «*leggiadre membra*».

quale lo indirizza verso un desiderio di pace eterna comune; a livello narrativo, è ormai dato acquisito come per il Tasso il motivo del sepolcro assuma un'importanza strategica nella dinamica narrativa, in quanto, come nota Albert Russell Ascoli, diviene «uno dei mezzi principali con cui il Tasso mette il suo poema in un rapporto dialettico, di somiglianza e di differenza, con l'epopea classica soprattutto con quella virgiliana»[590], in cui le differenze principali risiedono nel ritenere la città dell'uomo soltanto una tomba e il Santo sepolcro la città di Dio; ecco perché il significato più profondo di Gerusalemme sta nella tomba vuota del sepolcro, a cui corrisponde la vita eterna, mentre le variazioni degli archetipi di morte classica eroica, vengono affrontate dai campioni pagani, Solimano e Argante ma anche Clorinda; inoltre il sepolcro rappresenta sempre la fine del viaggio e non il suo principio come accadeva nell'*Eneide*: gli eroi tassiani si collocano di fronte a sepolcri, come nel caso specifico di Tancredi, raccogliendo la tradizione ariostesca, essendo essi limitati entro confini spazio-temporali, esenti dalle catabasi virgiliane; mentre i sepolcri stessi, nel loro costituirsi promessa di inizio della vera vita e comprensione ultima del suo significato, si collocano altresì sul crinale della tradizione dantesca.

96

[…]

«O sasso amato ed onorato tanto,
che dentro hai le mie fiamme e fuori il pianto,

97

Non di morte sei tu, ma di vivaci
Ceneri albergo, ove è riposto Amore;
e ben sento io da te l'usate faci,
men dolci sì, ma non men calde al core.
Deh! prendi i miei sospiri, e questi baci
Prendi ch'io bagno di doglioso umore;
e dalli tu, poi ch'io non possa almeno
a le amate reliquie ch'hai nel seno.

[…]

99

E amando morrò: felice giorno,
quando che sia; ma più felice molto,
se corro errando or vado a te d'intorno,
allor sarò dentro al tuo grembo accolto.
Faccian l'anime amiche in Ciel soggiorno,
sia l'una cenere e l'altro in un sepolto;
ciò che viver non ebbe, abbia la morte.
Oh se sperar ciò lice, altera sorte!»

[590] A. R. Ascoli *Il sepolcro liberato* in *Torquato Tasso e la cultura estense, Atti del convegno internazionale*, Ferrara, 10-13 dicembre 1995, a. c. di G. Venturi, Vol, 1 pag. 31

Si nota di nuovo l'insistente presenza di topoi lirici amorosi con prelievi precisi: ad esempio in 96, 7 la tessera lessicale «*onorato sasso*» cita Tansillo, *Rime* 290, 13 «sovr'al *sasso onorato* che ti serra»[591]; mentre vengono riprese le classiche «fiamme di Amore», suscitate da Clorinda, in antitesi con il «luttuoso pianto», ricercato e insistito nella reazione di Tancredi alla morte dell'amata, quasi una traduzione dell'avvertimento lanciato dal narratore in XII, 59, 3-4, e collocate in perfetta bipartizione versale in 96, 8; il contesto è arricchito da ulteriore contrapposizione ossimorica, rispetto all'area sepolcrale, tra il «fuori», spazio luttuoso a cui si conviene il cordoglio delle lacrime, e il dentro, spazio vitale e fonte di vita per l'innamorato, in quanto luogo che accoglie le spoglie dell'amata; la vitalità della salma dell'amata, viene ribadita dall'inarcatura, separante attributo e referente, tra 1-2 di 97, «*vivaci ceneri*», con evidente ripresa del tema ossimorico vita/morte già proprio della morte di Clorinda in XII, 68, risemantizzato qui in direzione lirico-amorosa: la salma è ancora capace di accendere «*l'usate faci»* al cuore, meno dolci a causa della morte, ma altrettanto calde e vive; l'innamorato affida, sia i suoi baci cosparsi di pianto, sia i suoi sospiri al sepolcro affinché li consegni alla donna; la fantasia sepolcrale di Tancredi cola in quell'ossimoro di 99,1 «*E amando morrò*», con ripresa di Petrarca, *RVF* 171, 4 «il meglio è *ch'io mi mora amando*, e taccia»[592], in cui si riversa il desiderio di trovare una pacificazione con l'amata nell'unione, una volta sopraggiunta la morte, all'interno dello stesso sepolcro, sorta di risarcimento della mancata unione in vita.

Durante tutta la vicenda che la vede implicata con Tancredi, il personaggio di Clorinda era stato caratterizzato da epifanie o apparizioni fulminee, ed era esistita tramite la percezione che di lei ne riceveva l'innamorato, fatta eccezione per il significativo momento della morte, in cui Clorinda esiste per sé, acquisendo negli ultimi istanti di vita la vera identità a lei riservata; esistono due visioni post mortem di Clorinda, in cui la donna torna in relazione al principe normanno: la prima, sotto forma di visione onirica, secondo un topos molto frequentato nella lirica stilnovista oltre che dantesca e petrarchesca, in XII, 91-93 in cui la donna estinta ricompare, ammantata di sovraumana bellezza, per consolare o rimproverare l'innamorato; la seconda, in XIII, 38-46, in quella sorta di «metempsicosi arborea» che ne riproduce il sembiante, per effetto degli incantamenti del mago Ismeno, in una pianta di cipresso nella selva di Saron; anche in questo caso, il Tasso reinterpreta un topos epico di lunga tradizione, inserendolo però all'interno di uno snodo cruciale della narrazione e facendone un nuovo tassello della vicenda amorosa tra Tancredi e Clorinda.

La prima apparizione viene condotta attraverso un fitto ricorso al lessico «dell'ineffabile» tipico della lirica visionaria, tramato dal prelievo di tessere lessicali appartenenti alla tradizione lirica; si osservi:

91

Ed ecco in sogno di stellata veste
cinta gli appar la sospirata amica:
bella assai più, ma lo splendor celeste
orna e non toglie la notizia antica;
e con dolce atto di pietà le meste
luci par che gli asciughi, e così dica:
«Mira come son bella e come lieta,
fedel mio caro, e in me tuo duolo acqueta.

92

[591] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag.799
[592] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche,* cit., pag. 42

Tale io son, tua mercé; tu me da i vivi
del mortal mondo, per error, toglieresti;
tu in grembo a Dio fra gli immortali e divi,
per pietà, di salire degna mi fèsti.
Quivi io beata amando godo, e quivi
spero che per te loco anco s'appresti,
ove al gran Sole e ne l'eterno die
vagheggerai le sue bellezze e mie.

93

Se tu medesimo no non ti invidii il cielo
e non travii co 'l vaneggiar de' sensi
vivi e sappi ch'io t'amo, e non te 'l celo,
quanto più creatura amar conviensi».
Così dicendo, fiammeggiò di zelo
per gli occhi, fuor del mortal uso accensi;
poi nel profondo de' suoi rai si chiuse
e sparve, e novo in lui conforto infuse.

La visione onirica viene segnalata narratologicamente dall'avverbio «*Ecco*», stacco preciso rispetto alle ottave precedenti, in cui Pietro l'Eremita aveva svolto il proprio rimprovero nei confronti di Tancredi, interpretando la morte di Clorinda non come una tragica fatalità, quanto come un provvidenziale messaggio divino, celeste dono dal quale avviare il pentimento per quel «*vaneggiar suo lungo*», ovvero per quel traviamento causato dalla passione amorosa, che lo aveva portato già in precedenza a trascurare i propri doveri etici-cristiani, per divenire «*drudo d'una fanciulla a Dio rubella*», ignorando l'avvenuta conversione in punto di morte della donna (XII,85-89); l'apparizione di Clorinda, circonfusa di beatitudine, risente delle «visioni» dantesche e petrarchesche, e dei classici topoi relativi alla bellezza muliebre ivi impiegati, pertanto i tratti di beltà terrena non solo vengono conservati, bensì amplificati e resi sovraumani ed estremamente vividi, dalla vita eterna; anche l'atteggiamento della donna, pronta ad offrire consolazione e ad asciugare gli occhi dell'innamorato sofferente, è riconducibile alla tipologia lirica indicata; mentre, nelle dinamiche della vicenda amorosa tra i due protagonisti, come nota Franco Tomasi, è soprattutto la ripresa del verbo «*appar*» di 91, 2 che

«istituisce una ancor più marcato richiamo alle precedenti contemplazioni terrene di Clorinda da parte di Tancredi (cfr. I,47, 2; III, 21, 8; VI, 26) delle quali queste in sogno vorrebbe essere la più veritiera e chiara (così come nella dinamica morosa descritta da Dante, e in modo diverso, da Petrarca, le visioni post mortem rendono per l'Io lirico il senso delle apparizioni terrene della donna»[593].

L'apparizione di Clorinda è intessuto di fitti richiami con la tradizione lirica: in 91, 5-6 il Tasso rielabora Petrarca *RVF* 342, 9-11 «Con quella man che tanto desïai, / *m'asciuga gli occhi*, e col suo dir m'apporta / dolcezza ch'uom mortal non sentì mai», così come il v.7 contiene una rielaborazione di *RVF* 119, 36-37 «…Amico, or vedi / *com'io son bella*» e un'eco di Dante, *Voi ch'intendendo* «ponete mente almen *com'io son bella*» e *Paradiso* II, 28 «*…sì lieta come bella*»; mentre il sintagma «*fedel mio caro*» è citazione petrarchesca da *RVF* 341, 12 «*Fedel mio caro*,…»[594].

[593] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 796
[594] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 41

Anche l'ottava 92 si presenta tramata di riferimenti alla lirica, a cominciare dalla tessera lessicale «*mortal mondo*» del v.2 di marca dantesca, con varie occorrenze nella *Commedia*, a cominciare da *Purgatorio* XXVI, 60 «per che 'l *mortal* per vostro *mondo* reco» fino a *Paradiso* II, 48 «lo qual dal *mortal mondo* m'ha remoto»; e XXI, 97 «E al *mondo mortal*...»; e infine XXV, 35 «che ciò che vien qua sù del *mortal mondo*»; così come il sintagma «*di salir degna mi fèsti*» del v.4 rielabora Dante, *Purgatorio* I, 6 «*e di salire al cielo degno diventa*».

Clorinda riconosce l'errore di Tancredi nel ferirla a morte e la natura provvidenziale dell'incidente, sottolineata dai rimanti «*vivi / divi» ; «togliesti / fèsti»,* disposti in perfetta simmetria, in cui le due dittologie, aggettivali e verbali, sono entrambe formate da due elementi di cui il primo riconducibile alla semantica del mondo terreno, in cui la donna visse come guerriera musulmana, e il secondo alla semantica del mondo celeste, in cui, grazie alla pietà di Tancredi, Clorinda diviene finalmente cristiana, e ammessa così a godere della beatitudine di Dio; in 5-8 Clorinda conforta l'antico amante auspicando un ricongiungimento eterno in cielo, per effetto del quale, come precedentemente osservato, si stempra in direzione spirituale e pacificata, la fantasia luttuosa ed erotica del principe normanno, di ricongiungersi in eterno, nella morte, con la donna amata (XII,96-99); al v.5 il sintagma «*amando godo*» richiama il successivo «*amando morrò*» di 99, 1 con cui il Tasso presenta la differente condizione dei due personaggi: Clorinda, come suggerisce il tempo verbale presente, vive la vita eterna beandosi dell'amore eterno di Dio, indicato dalla tradizionale metafora del «*gran Sole*» presente in Petrarca *RVF* 306, 3 «tornando al sommo Sole..» e 366, 2 « …al sommo Sole» e largamente ricorrente nelle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna[595]; mentre Tancredi, distrutto dal dolore, vive, in attesa della morte, una vita avvertita come una condanna da scontare, in cui non trova pace l'amore per Clorinda, se non in una tenue speranza di riappacificazione ed unione *post mortem*, come il tempo verbale suggerisce.

Le ultime parole pronunciate da Clorinda in XII, 93, 1-4 sono perfettamente bipartiti tra il rimprovero per il continuo «*vaneggiar de' sensi*», ovvero per l'incespicare continuo nei traviamenti delle passioni umane, causa di distrazione nel cammino spirituale conducente a Dio, toccando così il tema del problematico confronto con la propria interiorità, ovvero quello che Franco Tomasi ha chiamato «il teatro del conflitto di Tancredi»[596], più volte ricorrente nel poema; e il conforto dell'amore provato ora da Clorinda, da intendersi come *agàpe* cristiano e non certo l'eros sperato in vita dal crociato; infine, la visione si chiude con il tradizionale fiammeggiare degli occhi della donna, accesi di fede, e lo scomparire del suo sembiante, nello splendore della propria luce; il rimando per quest'ultima immagine espressa in 93, 7-8 è a Dante, *Paradiso*, V 136-137 «per più letizia sì mi *si nascose / dentro al suo raggio* la figura santa».

La seconda apparizione di Clorinda si situa nel canto XIII, vero e proprio punto di svolta narrativo nel poema, in cui Dio impone che abbia inizio «*un novello ordine di cose*» per l'esercito crociato, a cui, per essere vittorioso, serve anzitutto vincere gli incantamenti con cui il mago Ismeno ha stregato la selva di Saron, al fine di procurarsi così il legname necessario per costruire le macchine belliche indispensabili per sferrare un assedio vincente; dapprima l'impresa viene tentata dal superbo Alcasto (23-49) ed infine da Tancredi (32-49), con esito prettamente negativo, perché questa impresa è riservata alla destra di Goffredo, ovvero Rinaldo, il quale dovrà però, come si analizzerà, lasciare l'amata Armida, fare ritorno, espiare la propria colpa e infine vincere l'incantesimo in quanto eroe cristiano moralmente perfetto; non è la prima occorrenza in cui le forze infernali si servono del sembiante di Clorinda: occorre infatti ricordare che nel canto VII, a proposito del duello tra Argante e Raimondo, per soccorrere il campione pagano in difficoltà, Belzebù crea un simulacro di Clorinda per forzare la violazione dei patti:

---

[595] Ad esempio in Vittoria Colonna *Rime spirituali* 88, 14; 120, 10 143, 9
[596] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 797

99

Argante il tuo periglio allor tal era,
quando aiutarti Belzebù dispose.
Questi di cava nube ombra leggiera
(mirabil mostro) in forma d'uom compose;
e la sembianza di Clorinda altera
gli finse, e l'arme ricche e luminose;
diegli il parlare e senza mente il noto
suon de la voce, e 'l portamento e 'l moto.

L'atmosfera della selva, dipinta dal Tasso con tonalità dantesche e lucanee, oltre che ariostesche[597], si presenta agli occhi del lettore come asfittica e opprimente, un luogo ostile e impenetrabile durante il giorno e popolato da presenze infernali al calare delle tenebre; il sortilegio, progressivamente messo a fuoco in concomitanza con gli sventurati tentativi dei crociati di vincerlo[598], trasforma lo spazio fisico in coscienza interiore di colui che osa valicarla, costringendo così i vari cavalieri a confrontarsi con i propri tormenti in preda alla più totale impotenza; è in tale modalità che, come nota Emilio Russo, «la selva rivela così la sua natura doppia, ancipite, insieme infernale e interiore, con l'azione del demonio che si lega alle erranze, alle debolezze, e ai vizi, con una sutura che conferma l'intreccio tra i due piani, quello narrativo è quello morale, che è fondante in tutti i passaggi chiave del poema»[599].

Sebbene ancora indebolito dal recente duello contro Clorinda, compresa la gravità della situazione, Tancredi accetta di inoltrarsi nella selva di Saron, l'unica adiacente alla città di Gerusalemme e in grado di fornire legname; superati i ben noti ostacoli, oltrepassa il simulacro della città di fuoco, ovvero della finta Dite, ma proprio qui si ritrova vittima di un nuovo sortilegio: compare un inaspettato «anfiteatro», un ampio spazio circolare e pianeggiante, al centro del quale giganteggia un cipresso, il cui tronco reca incisa un'iscrizione in caratteri egizi, misteriosi e incomprensibili, eccezion fatta per alcune parole scritte in lingua sirianica, conosciuta dal crociato, riassumibili come l'invito a non disturbare quella che è dimora dei morti; in XIII, 40 vi sono alcune spie lessicali che segnalano la prossima presenza di Clorinda, tramite rimandi a XII, 66 ovvero l'ottava precedente l'agnizione della donna ormai morente: nel sintagma di XIII, 40, 5 «un suon che *flebile* concento par», l'attributo «*flebile*» richiama quel «non so che di *flebile* e soave», risonante nella voce della morente Clorinda di XII, 66, 6, il cui suona aveva predisposto al pianto Tancredi ancor prima dell'agnizione; lo stesso «*non so che*» di questo sintagma, sempre espressione nel Tasso di un sentimento indefinito, presago di futuri eventi, viene ripreso in XIII, 40, 7 «*un non so che* confuso instilla al core»; l'effetto che si ricava in XIII, 40 è quello della possibile presenza di anime tormentate, sebbene le spie lessicali irrelate all'agnizione di Clorinda, suggeriscano già la prossima apparizione del simulacro della donna; l'ottava 41 vede Tancredi sguainare la spada e recidere la corteccia del cipresso, realizzando così il sortilegio insito in esso: si palesa infatti, dopo un sanguinamento dell'albero, di marca dantesca, la

[597] Risulta piuttosto evidente il rovesciamento dell'episodio del castello di Atlante nell'*Orlando furioso*, in cui i personaggi entravano e giravano a vuoto, bonariamente accompagnati dall'Ariosto.
[598] Anche qui la progressiva focalizzazione del sortilegio, capace di adattarsi a chi si trova di fronte, lascia sospeso il lettore, secondo la consuetudinaria modalità descrittiva adottata dal Tasso: dapprima, in XIII 17-18 la squadra di fabbri inviata da Goffredo viene fermata da un generico orrore; in XIII 21-22 la forte squadra di guerrieri eletti abbandona l'impresa per timore di un suono indistinto ma terribile; in XIII 27-28 Alcasto supera l'oscurità, resiste ai suoni, ma non vince la cortina di fuoco che gli si para di fronte; supera tutto questo Tancredi (32-49), che però non riesce a vincere l'apparizione di Clorinda dentro alla pianta del cipresso.
[599] Cfr. E. Russo *Guida alla lettura della «Gerusalemme liberata»*, cit., pag. 129

larva dello spirito di Clorinda che inizia a parlare rimproverando Tancredi il quale, in uno stato psicofisico ancora instabile per la morte della donna amata, pur cosciente della mendacità dell'apparizione, fugge turbato, fallendo così la missione:

41

Allor, quasi di tomba, uscir ne sente
un indistinto gemito dolente,

42

Che poi distinto in voci: «Ahi! Troppo» disse
«m'hai tu, Tancredi, offeso; ora tanto basti.
Tu dal corpo che meco e per me visse,
felice albergo già, mi discacciasti:
perché il misero tronco, a cui m'affisse
il mio duro destino, anco mi guasti?
Dopo la morte gli aversari tuoi
crudel, ne' lor sepolcri offender vuoi?

43

Clorinda fui, ne sol qui spirto umano
albergo in questa pianta rozza e dura,
ma ciascun altro ancor, Franco o pagano,
che lassi i membri a piè de l'alte mura,
astretto è qui da novo incanto e strano,
non so s'io dica in corpo o in sepoltura.
Son di sensi animati i rami e i tronchi,
e micidial sei tu, se legno tronchi».

Quest'ultima apparizione di Clorinda consente al Tasso di fornire la propria interpretazione di un topos letterario il cui archetipo va sicuramente rintracciato, a livello intertestuale, nell*'Eneide* di Virgilio, III 19-68 ove si narra della sventura di Polidoro, trafitto da una selva di dardi tramutatasi in rami di un cespuglio; l'eredità virgiliana, visibile nella tradizione volgare a partire da Dante, Boccaccio fino ad Ariosto[600] e Tasso, rappresenta, come nota Foltran, «il meccanismo da cui ogni singolo episodio prende le mosse, che si presenta sostanzialmente così: una pianta, lesa da un agente esterno sanguina e inizia lamentarsi con voce umana, chiedendo all'ignaro offensore di desistere dall'azione intrapresa»[601]; l'episodio tassiano, più che alla tradizione boccaccesca e ariostesca, segue da vicino quella virgiliana e dantesca, riprendendo il particolare dell'aggressione alla corteccia o al ramo della pianta, che inizia a sanguinare e a parlare, da entrambi gli ipotesti, anche se per il sortilegio della selva di Saron, accoglie la perturbata interpretazione dantesca, ove il motivo della pianta era già stato trasposto nell'oltretomba, e trasformato nella dimora dell'anima dell'estinto Pier de La vigne, a differenza di un Virgilio che colloca Polidoro sotto terra in quanto estinto, mentre soltanto il suo sangue si mischia ai dardi, ora divenuti rami sulla terra.

[600] Dante firma la propria rilettura dell'episodio in *Inferno*, XIII; Boccaccio nel *Filocolo* V, 6 e ss. mentre Ariosto in *Orlando furioso* VI
[601] D. Foltran *Il «topos» narrativo della pianta parlante da Virgilio a Tasso* in Studi Tassiani Anno XLV, N.45, 1997, pag.210

I legami con gli ipotesti indicati, sono confermati dai prelievi lessicali e sintagmatici presenti nelle ottave poste in analisi: in 41, 7-8 (e in 42, 1) agisce la memoria virgiliana di *Eneide*, III, 39-40 «…, gemitus lacrimabilis imo / auditur tumulo et vox reddita fertur ad auris»; dal confuso e «indistinto gemito dolente», si procede alla messa a fuoco del suono, ora «distinto in voci» in 42, 1 fino alle prime parole, gementi di dolore, con attacco interiettivo «*Ahi»* introduttivo di questa apparizione di Clorinda, ctonia ed elegiaca, contrapposta alla visione onirica e paradisiaca del canto precedente; il progressivo formarsi della voce, rimanda al contesto dantesco di *Inferno* XIII, 91-92 «allor soffiò il tronco forte, e poi / si convertì quel vento in cotal voce»; le prime parole di Clorinda, ora trasformata in albero, insistono sulla seconda profanazione del nuovo involucro, svolgendo il topos della pianta animata ricusante l'offendente, all'oscuro del sortilegio, che l'ha recisa; Tasso segue i propri modelli, di cui tracce riaffiorano in 42, 5-6 «*perché il misero tronco, a cui m'affisse / il mio duro destino, anco mi guasti*», dal momento che simili accuse vengono mosse sia da Polidoro nei confronti di Enea in *Eneide* III, 41 «quid miserum, Aenea, laceras? Iam parce sepulto», sia da Pier nei confronti di Dante in *Inferno* XIII, 33«e il tronco suo gridò: perché mi schiante?» seguito da 35 «perché mi scerpi?».

Ciò che difetta agli ipotesti, è la drammaticità insita dell'episodio tassiano, che colloca questo episodio in uno snodo narrativo fondamentale, assegnandoli una funzione strutturale precisa, assegnando però all'incontro tra Tancredi e il cipresso- Clorinda, uno spessore tragico all'interno della dinamica amorosa tra i due personaggi: Clorinda non solo rimprovera Tancredi di aver reciso la propria corteccia, bensì di averla uccisa; le forze demoniache tramortiscono ulteriormente il crociato, svelando la natura del sortilegio dell'empio Isemeno, secondo il quale, i morti appartenenti ad entrambi gli schieramenti, cristiani e pagani, sono obbligati dai vincoli occulti ad essere intrappolati in una sorta di allucinata metempsicosi, in una pianta che non è né sepoltura né un nuovo corpo. Non va però dimenticato che la vicenda personale di Tancredi, e a maggior ragione nel canto XIII, interseca quella collettiva della liberazione del Santo Sepolcro, la cui riuscita esige il rispetto di condizioni precise: per portare a termine un assedio vincente, serve necessariamente il legno della selva di Saron con cui costruire macchine belliche; dopo una serie di tentativi fallimentari, dai fabbri, ai soldati scelti, fino ad Alcasto e ai più valenti crociati, susseguitisi per tre giorni, si colloca il tentativo disperato d Tancredi, il cui incontro con la pianta «si colloca» come nota Foltran, « all'interno di un meccanismo a progressione ascensionale, studiatamente congeniato dalla mano sapiente di un regista che ha saputo graduare con cura gli effetti sino alla katastrofé finale»[602].

4.5 «Idol si faccia un dolce sguardo e un riso»: il ritratto di Armida

Dolce color di rose in quel bel volto
Fra l'avorio si sparge e si confonde,
ma ne la bocca, onde esce aura amorosa,
sola rosseggia e semplice la rosa.
G.L.IV 30, 5-8

[602] Ibidem, pag. 218

Il personaggio di Armida non ha alcun fondamento storico, analogamente a quello di Clorinda, e nasce dunque dalla fantasia e dalla memoria letteraria del Tasso; molteplici sono i modelli concorrenti al profilo letterario di questo straordinaria ammaliatrice, che in quanto donna seducente e principale forza appartenente allo schieramento pagano, riflesso del «demoniaco», incarna l'antagonista per eccellenza dell'esercito crociato, configurandosi così come «*instrumentum diaboli*» sia in opposizione all'ideologia dominante, il cristianesimo, sia nell'intreccio narrativo, essendo l'eroina tassiana maggiormente impattante l'azione principale del poema, la liberazione e la conquista del Santo Sepolcro, «verso la cui realizzazione è l'ostacolo principale, essendo la condizione principale di tale realizzazione la presenza di Rinaldo»[603]; la parabola evolutiva di questa assoluta protagonista, da maga saracena, ostile ai cristiani, fino alla possibile conversione finale per amore del «nemico» Rinaldo, la rende sovrapponibile all'archetipo biblico della prostituta di Gerico Raab, la cui conversione[604] coincide con la caduta e la conquista della città da parte degli israeliti, il cui equivalente nel poema è rappresentato dall'espugnazione di Gerusalemme per mano dell'esercito crociato; come ben sottolinea Silvia Volterrani, una volta divenuta metafora della dilazione narrativa in ambito epico romanzesco, Raab «trova nella tradizione letteraria il suo corrispondente in particolari figure femminili, maghe, incantatrici, quali le omeriche Circe e Calypso, o le virgiliane Aletto e Giunone, che costituiscono i sottotesti per tutte le successive tradizioni»[605], da cui certamente Armida discende; al punto che il Tasso, nella *Gerusalemme Conquistata*, V, 24-25 la presenta come nativa di Babilonia, figlia di una sirena vivente presso il fiume Eufrate, dalla quale eredita le armi distintive: la bellezza e l'arte dell'inganno[606], esplicitandone quindi l'identificazione con l'artificio poetico:

D'altre sirene ancor le rive erbose
altre figlie nudrir tra suoni e canti
che tra i bei gigli e le purpuree rose
prendean co 'l dolce sonno incauti amanti,
ma questa le più belle e più famose
vinse cantando, e più co' bei sembianti

L'onomastica del personaggio, come suggerisce Sergio Zatti, preannuncia la parabola di Armida stessa, compendiando «le "arti" di cui è maestra -la seduzione e l'inganno-, quelle che sono cioè le sue autentiche "armi", davvero letali per gli effetti che provocano di disgregazione dell'unità del campo crociato»[607], ma che a nulla le serviranno quando, inaspettatamente innamoratasi del campione cristiano più valente, Rinaldo, verrà da quest'ultimo rifiutata e umiliata; tratto interessante nella parabola evolutiva del personaggio, sarà proprio la metamorfosi da «*incantatrice*», esperta nell'arte di «simulazione» e «dissimulazione»[608], concreta risposta all'invito del concilio infernale, a «*donna innamorata*», il cui eros impudico si traduce nel dominio dell'amante, toccando nel canto XVI il culmine della propria virtù *«eroica*» e «*donnesca*»; e infine, condizione a lei inusitata, diviene amante «*abbandonata*»; la disperazione e l'onta subita, porteranno all'ultima spettacolare metamorfosi di Armida in una sorta di «*furia vendicatrice*», di nuovo votata alla magia e richiedente aiuto a un re, quello d'Egitto, per realizzare i propri scopi; ma dopo il fallimentare tentativo, in veste

[603] R. Scrivano *"Storia" e "storie" della «Liberata» in Dal Rinaldo alla Gerusalemme: il testo, la favola* Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo" Sorrento 17-19 novembre 1994 a cura di Dante Della Terza, Sorrento, 1997, pag.127
[604] L'episodio è narrato in *Giosuè*, 2: Raab, dopo aver nascosto due spie al servizio di Giosuè, si converte e stipula con i soldati un patto per salvare sé stessa e la propria famiglia in cambio del proprio aiuta nella conquista della città di Gerico.
[605] S. Volterrani *Tasso e il canto delle sirene* in *Studi Tassiani* Anno XLV, N.45, 1997, pp.51-52
[606] D. Della Terza *Armida dalla Liberata alla Conquistata* in *Dal Rinaldo alla Gerusalemme: il testo, la favola* Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo" Sorrento 17-19 novembre 1994 a cura di Dante Della Terza, Sorrento, 1997, pag.265
[607] Cfr. S. Zatti *L'onomastica epica del Tasso,* cit. pag. 247
[608] Il contrasto tra apparenza del sembiante e la realtà celata nella propria interiorità, è un *fil rouge* collegante Armida a Sofronia e Clorinda.

di arciera, di scagliare una «freccia mortale» contro l'amato Rinaldo, definitivamente sconfitta e decisa a darsi la morte, sorpresa proprio dall'eroe, che la soccorre, la donna si dichiarerà sua «*ancilla*», in un'ultima metamorfosi che apre ad una problematica possibile conversione[609].

Una tale densità tematica e psicologica legata al personaggio, prevede una complessa mescolanza di codici espressivi e di modelli letterari, sapientemente dosati dal Tasso di canto in canto, sebbene, a differenza di Clorinda, altro personaggio di fantasia ad alto tasso epico-lirico, incarnazione della *virgo bellatrix* per eccellenza, Armida si riconnette certamente alla tradizione lirica, e maggiormente alla tradizione romanzesca, a causa del variegato profilo muliebre che è chiamata dapprincipio ad incarnare, l'*allumeuse* protagonista assoluta di episodi digressivi amorosi, valga per tutti il trittico formato dai canti XIV-XV-XVI in cui il Tasso si confronta, fra i tanti, con il topos romanzesco del «*giardino delle delizie*»; ma anche di eventi di natura schiettamente meravigliosa e soprannaturale, quali gli artifici e le metamorfosi attuate nel castello presso il Mar Morto, rivelatori dei poteri magici posseduti da Armida.

La duplice natura di «donna- maga», distintiva dell'entrata in scena di Armida, tra il canto IV e il canto V, ne fanno una tipologia di personaggio immediatamente irrelato con la bellezza straniera ed esotica destinata a portare scompiglio, quale l'Angelica dell'*Innamoramento de Orlando* di Boiardo, anche se, il confronto, si consuma soprattutto nei confronti dei ritratti muliebri *dell'Orlando furioso* di Ariosto, specialmente con Angelica ed Alcina; mentre la descrizione della donna, capolavoro con cui il Tasso supera i propri modelli, viene interamente condotta oscillando fra l'enumerazione delle bellezze della donna, l'unica tra le eroine ad essere fisicamente descritta interamente, e gli effetti prodotti nell'immaginazione dei crociati contemplanti, impiegando, in entrambi i casi, il codice petrarchesco, tipico della lirica d'amore; la metamorfosi psicofisica subita dai crociati, così come la prigionia prevista in eterno, descritta in VII, e chiarita dai cavalieri stessi, una volta liberati da Rinaldo, nel canto X, riconducono dunque Armida all'archetipo dell'incantatrice per eccellenza, affiliandola alla maga Circe omerica dell'*Odissea*, dotata di simili poteri, oltre che all'Alcina ariostesca; in particolare, il «trittico di Armida e Rinaldo» avvicina la donna all'Alcina ariostesca, sebbene la resa dei loro amori sia interamente domandato al codice lirico amoroso, attraverso un'intertestualità marcata con Ovidio, *Ars Amandi*, specie per il celebre episodio dello «specchio»; e naturalmente con il Petrarca e con la produzione lirica tassiana stessa; mentre il suo abbandono, arricchito dal confronto tra i due protagonisti, sfrutta uno degli ipotesti più presenti al Tasso: l'abbandono di Didone da parte di Enea in *Eneide* IV, già parzialmente impiegato nel giovanile *Rinaldo* per descrivere la disperazione di Floriana lasciata da Rinaldo, senza possibilità di replica; l'episodio della riconciliazione, tra i più discussi nella revisione romana, si chiude all'insegna del Petrarca dei *Trionfi*, come già era avvenuto per Clorinda, con prelievi sistematici specie dal *Triumphus pudicitiae*.

4.5.1 «Tessi la tela ch'io ti mostro ordita»: la missione di Armida

Vela il soverchio ardir con la vergogna,
e fa' manto del vero a la menzogna
G.L. IV 25, 7-8

[609] L'altra possibile conversione muliebre del poema, soltanto suggerita, è rappresentata, come vedremo, da quella di Erminia; l'unica piena realizzazione del passaggio dalla confessione musulmana a quella cattolica viene realizzato da Clorinda.

La primissima comparsa di Armida si pone immediatamente in relazione con il piano predisposto da Satana durante il concilio infernale, esposto in apertura del canto IV, proponendosi dunque come il primo concreto pericolo che l'esercito cristiano dovrà fronteggiare; l'effetto di causa -conseguenza viene sottolineato, sul piano narrativo, dalla contiguità tra le ottave 1-19, dedicate al concilio, 20-27, riservate alla formulazione del piano di Idraote, prontamente accettato dalla nipote, e 28-84 in cui troviamo concentrato l'arrivo di Armida alle tende crociate, il racconto menzognero incentrato sulle false sventure patite dalla fanciulla e la conseguente richiesta di aiuto; la scelta di un soccorso indiretto da parte di Goffredo, deciso ad inviare soltanto dieci cavalieri a sua scorta, contraddetto dalla realtà fattuale, dal momento che un drappello ben più nutrito di crociati matura il proposito di seguire la bella donzella.

Come nota Giuliana Picco, «già le prime parole a lei riferite dal Tasso sottolineano, oltre alla grande bellezza, l'ambiguità della sua condizione, dovuta alla coesistenza di magia e femminilità. […] le due realtà in lei presenti, il cui conflitto, scatenato dalla passione amorosa, la condurrà al superamento della finzione magica»[610]:

Donna a cui di beltà le prime lodi
concedea l'Oriente, è sua nepote:
gli accorgimenti e le più occulte frodi
ch'usi o femina o maga a lei son note.
G.L. IV 23, 3-6

In questi versi, Tasso rileva la natura simulatrice del personaggio, reinterpretando un sintagma dantesco contenuto nelle parole del consigliere fraudolento Guido da Montfeltro, esperto nell'arte della dissimulazione in *Inferno*, XXVII, 76-77 «*li accorgimenti e le coperte vie* /io seppi tutte..», risemantizzate dall'autore in direzione degli inganni della seduzione femminile e degli incantesimi occulti, legati al mondo della magia; l'ottava 24, in cui Idraote inizia quel «discorso con cui la investe della missione», adducendo una «controriformistica "ragion di stato"» per giustificare «politicamente il mandato demoniaco, e […] fornire un alibi all'introduzione nel poema dell'elemento amoroso come disturbo dell'azione epica»[611], specifica ulteriormente questa doppia natura di Armida, aggiungendo soltanto il particolare squisitamente lirico e tutto petrarchesco dei biondi capelli e della giovane età della nipote, in contrasto con l'astuzia e il coraggio già manifesti:

Dice: «O diletta mia, che sotto *biondi*
capelli e fra si *tenere sembianze*
canuto senno e cor virile ascondi,
e già ne l'arti mie me stesso avanze,
[…]
Tessi la tela ch'io ti mostro ordita,
di cauto vecchio essecutrice ardita.

Anche in questo caso il Tasso opera una sottile torsione dell'immagine petrarchesca, con cui rende la bellezza liricamente connotata di Armida, prelevata da *RVF* 213, 3 «*sotto biondi capei canuta mente*», in cui Petrarca aveva lodato le bellezze angelicate di Laura le quali, come «*magi*», piegando animo e sensi, ne avevano provocato la «*transformatio*», celebrando

[610] Cfr. G. Picco, "*Or s'indora ed or verdeggia"* cit., pag.58
[611] Cfr. S. Zatti *L'ombra del Tasso,* cit., pag.116

inoltre la saggezza del «*senex*»[612] della donna; nel passo, «con una netta inversione di polarità», come nota Franco Tomasi, il Tasso esalta «le bellezze piegate verso un fine magico e maligno, sotto il segno di una natura ossimorica negativa e demoniaca»[613]; la doppia natura di Armida è resa dalla disposizione di quattro costruzioni bimembri, liricamente connotate, formate da attributo e sostantivo, disposte simmetricamente a coppie, la cui unica incrinatura è data dalla forte inarcatura tra i vv.1-2, isolante «*biondi/capelli*»; all'area semantica della bellezza, si ascrivono i binomi «*biondi capelli*» e «*tenere sembianze*», a cui corrispondono, sul piano opposto della magia e della frode, «*canuto senno*» e «*cor virile*»; i canonici biondi capelli, sono tratto distintivo della beltà di Armida già riscontrato in Clorinda, il cui volto era però definito rigido e orgoglioso (II, 39, 7-8) all'opposto dell'aspetto giovane e candido, sebbene menzognero, della maga; così come il «*cor virile*»[614], di ascendenza petrarchesca, rimanda alla virtù donnesca di Armida, posta interamente al servizio di Satana, di cui diviene diretta emissaria; la virtù eroica del personaggio, si esprime attraverso «l'uso fraudolento della bellezza»[615], di cui viene esplicitamente detto in 27, 1-2 la donna è «altera», dunque fiera; non è quindi casuale l'impiego di quell'attributo «*viril*» con cui Idraote lusinga la nipote, «riconoscendole un eroismo di specie superiore, ossia maschile»[616]. Il distico finale contiene l'immagine della tela dall'ordito già preparato da Idraote, pronto per la tessitura richiesta ad Armida, con cui il mago chiede alla nipote di realizzare il disegno concepito dalla propria mente, in realtà ispirato dalle forze infernali; questa metafora ha tradizione precedente, sia in Dante *Paradiso* XVII,101-102 «*…metter la trama / in quella tela ch'io le porsi ordita*», sia nei *Cinque canti* di Ariosto, II, 29, 1-2 «…avea Gano questa *tela ordita* / che 'l Longobardo doveva *tesser poi*», il cui richiamo rimanda alla tradizione romanzesca in cui il personaggio di Gano è il traditore per eccellenza; dall'altro come nota Sergio Zatti, evoca «il canto della sirena, preannunciato dai "melati preghi", coronato poi dai "pensati inganni", che Armida «spiega / in suon che di dolcezza i sensi lega» (IV, 38)»[617].

Le ottave successive, 25-28, contengono le istruzioni impartite da Idraote alla nipote, descrivibili, come nota Franco Tomasi, «come una vera e propria *ars amandi*, un manuale di seduzione che comprende mimica, intonazione della voce e abilità oratoria»[618], precetti che Armida concreterà al suo arrivo al campo crociato:

> Vanne al campo nemico: ivi s'impieghi
> ogn'arte feminil ch'amore alletti.
> Bagna di pianto e fa melati i preghi,
> tronca e confondi coi sospiri i detti:
> beltà dolente e miserabil pieghi
> al tuo volere i più ostinati petti.
> Vela il soverchio ardir con la vergogna,
> e fa' manto del vero a la menzogna.
> Prendi, s'esser potrà, Goffredo a l'esca
> de' dolci sguardi e de' be' detti adorni
> sì ch'a l'uomo invaghito omai rincresca
> l'incominciata guerra, e la distorni.

---

[612] A sua volta il Petrarca aveva piegato il topos del «*saggio senex*» riferito ad un soggetto giovane, di ascendenza classica (si trova ad esempio in Seneca, *Ad Marciam* XXIII, 3 «senilem in iuvene prudentiam», per trasformarlo in un topos laudativo di Laura.
[613] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 246
[614] Il sintagma contiene un riferimento alla virtù «donnesca» di Sofronia (II, 30, 7) e di Clorinda (XII, 8,1), espresse nel momento di massima audacia: la condanna ricevuta per Sofronia, l'idea della sortita notturna di Clorinda.
[615] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»*, cit., pag. 31
[616] Ibidem, pag.31
[617]Cfr. S. Zatti *L'ombra del Tasso*, cit., pag. 118
[618] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag.247

Se ciò non puoi, gli altri più grandi adesca:
menargli in parte onde alcun mai non torni».
Poi distingue i consigli; al fin le dice:
«Per la fé, per la patria il tutto lice»

La missione affidata ad Armida è inequivocabile: irrompere al campo cristiano, utilizzare tutte le tecniche e gli artifici di seduzione possibili, e sottrarre all'esercito nemico quanti più cavalieri possibili; oltre all'uso fraudolento della propria beltà, Armida dovrà saper simulare anche la virtù del «pudore», nascondendo l'«audacia» che la contraddistingue, e ammantare con un simulacro di «verità» le «menzogne», utilizzando le metaforiche armi del «*velo*» e del «*manto*», come il distico finale chiarisce; il cuore dell'arte simulatrice di Armida ivi chiarito, contiene un richiamo, rovesciato di senso, ai rimanti danteschi *vergogna/menzogna*[619], coi quali si instaura inoltre un parallelo con la figura femminile speculare ad Armida, ovvero Sofronia: entrambe le eroine, assumono sulla propria persona una missione volta al servizio della causa collettiva, la comunità cristiana e il mondo pagano, con la differenza che mentre Sofronia rende la propria vergogna, pudicizia «audace» e consapevolmente attua la propria frode, menzogna definita però «magnanima», poiché intesa come espressione della *charitas* cristiana; Armida, emissaria delle forze diaboliche, deve nascondere il «*soverchio ardir*», l'eccessiva audacia, con falsa e simulata pudicizia, e trasformare la «menzogna» in verità; la successiva esposizione pubblica, accentuerà la specularità fra le due eroine, in cui entrambe metteranno a repentaglio la proprio castità, con la differenza che Sofronia, come già notato, onestamente dissimula la propria vergogna e pudicizia, mentre la spregiudicata Armida, ispirata da obiettivi opposti, simula candore e vergogna inesistenti nella realtà.

Ovviamente l'obiettivo viene individuato nella conquista del neoeletto capitano delle forze crociate, Goffredo, il quale però, come si vedrà, istintivamente nutre una diffidenza malcelata nei confronti della donna e le resisterà; in 26, 3-4 il gioco linguistico impiegato dal Tasso suggerisce l'allusione al trasferimento della guerra, da parte dell'uomo innamorato, dai campi di battaglia all'ambito amoroso, quasi preannunciando il monito delle «*natatrici ignude e belle*», poste a guardia del giardino delle delizie di Armida, le quali invitano Carlo e Ubaldo ad essere «*guerrier d'Amor*», e dove «*dolce campo di battaglia*» saranno «*il letto e l'erbetta morbida de'prati*».

L'ultima immagine di Armida precedente la partenza, prevede una nuova rifunzionalizzazione del lessico amoroso petrarchesco; si osservi IV, 27:

La bella Armida, di sua forma altera,
e de' doni del sesso e de l'etate,
[…]
e in *treccia e in gonna* feminile spera
vincer popoli invitti e schiere armate.

Il sintagma «*in treccia e in gonna*» viene prelevato dall'immagine di *RVF* 121, 4 «Tu se' armato ed *ella in treccie e 'n gonna*», in cui la giovinetta, disarmata, posta di fronte ad Amore armato, gli resite; il lessico petrarchesco viene piegato

[619] Dante *Inferno* XVI, 124-126 «sempre a quel ver c'ha faccia di *menzogna* / de l'uom chiuder le labbra fin ch'el pote / però che senza colpa fa *vergogna*»

per veicolare l'idea di un'Armida conquistatrice di eserciti in virtù delle proprie armi, quelle metaforiche della beltà e giovinezza, nei confronti delle quali la stessa eroina prova un innegabile orgoglio, e perciò definita «*altera*»[620].

4.5.2 «E 'l volto e gli atti suoi compone e finge»: la prima spettacolare apparizione di Armida

D'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo

Traluce involta, or discoperta appare.

G.L IV 29, 3-4

Accettato l'incarico affidatogli da Idraote, Armida irrompe nel campo cristiano portando sorpresa e scompiglio senza impiegare alcun magismo, bensì risvegliando l'erotismo nel cuore dei crociati accecati dalla bellezza dell'incantatrice; il Tasso dedica un lungo segmento narrativo alla spettacolare apparizione dell'allumeuse[621], la cui descrizione fisica risulta essere l'unica fornita secondo il canone epico tradizionale, eppure, come l'analisi dimostrerà, sebbene sia cospicuo l'impiego di stilemi lirici ed epici consolidati, gli esiti raggiunti condurranno ad una profonda innovazione del *topos* della «*descriptio muliebris*»; il catalogo delle bellezze non viene presentato secondo una scansione statica e oggettiva, riscontrabile negli ipotesti cavallereschi quali *l'Orlando innamorato* o il *Furioso*, bensì attraverso gli effetti prodotti dalla visione muliebre nei soggetti contemplanti, riprendendo, esasperandolo, lo schema attuato nel tratteggio delle epifanie di Clorinda, svolte in soggettiva dall'innamorato Tancredi che la contemplava; Armida, a differenza di Clorinda, offre una travolgente sensualità nell'esibizione calcolata della propria bellezza, acquisendo così un profilo pienamente manifesto, legittimato in presenza dello sguardo estasiato dei crociati, dai quali si leva un «coro di ammirazione» al centro del quale «l'affascinante donna viene fatto oggetto di una più compiuta e profonda descrizione» e «se le note della sua bellezza avevano prima un carattere statico, ora ne acquistano uno dinamico»[622]; si osservino le ottave 28-32:

28

Dopo non molti dì vien la donzella
dove spiegate i Franchi avean le tende.
A l'apparir de la beltà novella
nasce un bisbiglio e 'l guardo ognun v'intende
sì come là dove cometa o stella,
non più vista di giorno, in ciel risplende;

[620] L'attributo «altera», come visto, è distintivo della bellezza e del personaggio di Clorinda, la quale mortifica però la propria femminilità e si compiace della sua infallibilità nelle armi.

[621] La lunga sequenza narrativa, estesa per ben 68 ottave, è a sua volta scomponibile in segmenti narrativi distinti, costituiti rispettivamente dalla descrizione delle bellezze della donna e degli effetti suscitati (28-37), seguita dalla richiesta d'aiuto rivolta a Goffredo e dalla narrazione circa le false sventure patite a causa di uno zio usurpatore (38-64), oggetto di dubbi e perplessità nel capitano cristiano, il quale decide di negarle soccorso, provocando il risentimento dei propri cavalieri, sedotti dalla donna (65-77); l'intervento di Eustazio (78-81), interprete del sentimento condiviso, risolutore nel destino di Armida: a seguito della sua orazione ispirata da Amore più che da onore, Goffredo decide di inviare dieci cavalieri in suo soccorso (82-84), mentre la seduttrice trionfante, auspicando sottrarre un numero maggiore di quello stabilito, esercita la propria multiforme arte seduttiva (82-96).

[622] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme*, cit., pag.161

e traggon tutti per veder chi sia
sì bella peregrina, e chi l’invia.
29
Argo non mai, non vide Cipro o Delo
d'abito o di beltà forme sì care:
d’auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
traluce involta, or discoperta appare.
Così, qualor si rasserena il cielo,
or da candida nube il sol traspare,
or da la nube uscendo i raggi intorno
più chiari spiega e ne raddoppia il giorno.
30
Fa nove crespe l’aura al crin disciolto,
che natura per sé rincrespa in onde:
stassi l’avaro sguardo in sé raccolto,
e i tesori d'amore e i suoi nasconde.
Dolce color di rose in quel bel volto
fra l’avorio si sparge e si confonde,
ma ne la bocca, onde esce aura amorosa,
sola rosseggia e semplice la rosa.
31
Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d'amor si nutre e desta.
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta:
invida, ma s’a gli occhi il varco chiude,
l’amoroso pensier già non arresta,
ché non ben pago di bellezza esterna
ne gli occulti secreti ancor s’interna.
32
Come per acqua o per cristallo intero
trapassa il raggio, e no ‘l divide o parte,
per entro il chiuso manto osa il pensiero
sì penetrar nella vietata parte.
Ivi si spazia, ivi contempla il vero
di tante meraviglie a parte a parte;
poscia al desio le narra e le descrive,
e ne fa le sue fiamme in lui più vive.

L'arrivo della bellissima e conturbante «*peregrina*», bisognosa di aiuto che improvvisamente irrompe nel campo o alla corte fra i cavalieri, è *topos* consolidato della tradizione romanzesca, ed esistono differenti ipotesti che il Tasso certamente non ignorava: *l'Orlando innamorato* di Boiardo, 1,1, 29 e ss., dove l'affascinante Angelica fa la sua comparsa al campo cristiano e conquista tutti; *L'Italia liberata dai Goti*, IV, 445 e ss., in cui, in una delle rare concessioni al romanzesco offerte dal Trissino, la donna-maga Ligridonia, animata dallo stesso proposito dell'eroina tassesca, sottrarre cavalieri, irrompe nel campo di Belisario, svolgendo una richiesta d'aiuto basata su di un racconto altrettanto menzognero, tanto che fra le due figure, «già appare la sovrapponibilità tra la donna pagana che invade il campo destabilizzandolo e la maga, che sottrae dalla battaglia agli eroi per rinchiuderli in un sensuale giardino oblioso»[623]; l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, XVI, 43 e ss., con l'episodio dell'irruzione della figlia del re di Polonia presso Amadigi.

La critica ha inoltre posto a confronto in più occasioni la descrizione di Armida con quella dell'Alcina ariostesca, sebbene i due profili della donna-maga proposti dal Tasso e dall'Ariosto differiscano nella loro essenza, in quanto Alcina è provvista di una beltà fittizia e artificiale, frutto di arti magiche, di cui l'autore la spoglia in chiusura della sua parabola, in cui viene mostrata nel suo reale sembiante, ovvero vecchia e avvizzita, a testimonianza dell'esistenza dell'incantatrice come monito per l'eroe eletto, Ruggiero, a diffidare dall'erotismo e dalle passioni; al contrario, Armida possiede una bellezza autentica e naturale, mai negatale dal Tasso nemmeno nel tragico momento in cui il magismo cesserà di servire l'incantatrice divenuta amante rifiutata; e soprattutto, come nota Giovanni Getto, «la figura di Armida, anche se viene presentata con il titolo di maga, è però fatta agire soprattutto in quanto donna»[624], la cui funzione è precisa e necessaria nello sviluppo narrativo della trama; quanto alle presentazioni dei due personaggi, le rispettive descrizioni differiscono profondamente, in quanto «Alcina viene presentata infatti in termini di classica prosopografia con la visione progressiva e pittorica delle varie parti del suo corpo»[625], mentre per l'apparizione della sua sirena, il Tasso si sofferma specialmente sugli effetti prodotti dalla visione, impiegando un lessico «imposto dalla realtà naturale del turbamento e dall'eccitazione prevalentemente immaginaria suscitata da un'attrattiva indefinibile»[626]; il passo permetterà un raffronto diretto non solo con gli ipotesti citati, ma anche con l'opera giovanile del Tasso, il *Rinaldo*, in cui la descrizione muliebre più estesa, relativa al personaggio di Clarice, testimonierà il mutamento del registro lirico e stilistico dispiegati.

L'apparizione di Armida viene immediatamente recepito come un avvenimento straordinario e inatteso: la formula di IV, 28, 3 «*A l'apparir de la beltà novella*», consueta nella tradizione romanzesca per indicare le prime luci dell'aurora, viene qui impiegato per caratterizzare il sorgere dell'idolo, ammantato di beltà, di cui l'attributo «*novella»* ne specifica il carattere straordinario, che subito rapisce l'attenzione della schiera crociata, dalla quale si sollevano mormorii di ammirazione e sguardi rapiti; la bellezza di Armida viene poi paragonata dal Tasso, attraverso il punto di vista dei crociati che si accalcano per ammirala, ad una luminosa «cometa» e ad una «stella» che risplende in cielo; sfruttando una similitudine già ariostesca, presente in *Orlando Furioso* IV, 1-4[627], viene enfatizzato fin da subito il senso protagonista, la «vista», dominante già da questi primi versi, dallo sguardo astuto e disinvolto di Armida, perfettamente consapevole dell'erotismo emanato dal proprio fascino, agli sguardi ubriachi di desiderio dei crociati, già accesi d'ardente passione per la bella «*peregrina*».

L'identificazione tra la donna e gli elementi naturali, si estende alle ottave successive (29-32), in cui la bellezza di Armida viene paragonata «alla natura ideale, alla natura che neoplatonicamente lascia tralucere la sua apparenza al mondo delle

---

[623] L. Bocca, *Le «Lettere poetiche» e la revisione romana della «Gerusalemme liberata»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pag.93
[624] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme*, cit.., pag. 159
[625] Cfr. G. Picco, "*Or s'indora ed or verdeggia"*, cit., pag. 60
[626] Cfr. F. Chiappelli "*Il conoscitore del caos"*, cit., pag. 86
[627] Ariosto *Orlando Furioso* IV, 1-4 «E vede l'oste e tutta la famiglia / e chi a finestre e chi fuor ne la via / tener levati al ciel gli occhi e le ciglia, / *come l'ecclisse o la cometa sia*.»

idee iperuranie»[628], trasformandola non soltanto in una stella, ma anche in un cielo rasserenato in cui le nubi lasciano risplendere i raggi del sole, la cui bocca diviene una rosa e il candido petto neve.

L'ottava 29 non rinuncia alla canonica apertura intessuta di richiami letterari e mitologici, suggerite da suggestive perifrasi topografiche, in cui vengono richiamati luoghi celebri per aver dato i natali a donne o dee di straordinaria bellezza, indissolubilmente legate all'eros; sono così convocate bellezze «mitologiche», in confronto alle quali si sancisce la superiorità dello splendore di Armida: nella città di Argo, sacra alla dea Giunone, era nata Elena, donna di straordinaria e fatale bellezza, Cipro era isola consacrata a Venere, dea dell'eros e della bellezza, mentre l'isola di Delo aveva visto nascere Diana, bellissima dea ritrosa all'amore, il cui mito è vitalissimo nella lirica tassiana, specie nella prima produzione eterea e ben presente nel profilo di Clarice, presentata in veste di cacciatrice nella prima apparizione in *Rinaldo*; l'esuberante beltà di Armida, sembra ora trascendere le immagini mitologiche ed epiche, condividendo quell'esuberante sensualità appartenuta a Lucrezia Bendidio, con la quale sembra condividere più di un tratto in questa prima descrizione.

L'ottava in questione segna l'ingresso di un nutrito impiego di immagini e di sintagmi petrarcheschi, arricchito da sostanziali risemantizzazioni: in 29, 2 il sintagma «*d'abito o di beltà forme sì care*» rielabora *RVF* 215, 10 «*con beltà naturale abito adorno*» e laddove il Petrarca alludeva, come nota Rosanna Bettarini, all'«habitus fisico fatto di bellezza naturale e di eleganza acquisita, che si somma alle virtù morali»[629], il Tasso, nell'attribuirlo all'ambigua Armida, allude alla dimensione terrena e concreta di tale immagine, estranea alla «virtù» a causa della natura intrinseca della donna-maga; la risemantizzazione è ancora più evidente nell'immagine del «*bianco velo*», impiegata dal Petrarca con precisa funzione di occultamento delle bellezze della donna, in quanto il velo arrestava gli sguardi amorosi dell'innamorato; il Tasso, trasforma il pudico velo di Laura, in ingannevole simulacro di pudicizia, impiegato da Armida come «strumento di un consapevole adescamento, inteso a sottolineare, anziché nascondere, le attrattive femminili, sempre esaltate dal gioco delle trasparenze»[630]; se da un lato, come già notato, il velo permetteva una sovrapposizione con la controparte cristiana della maga pagana, la pudicissima Sofronia, il cui velo nascondeva una negletta bellezza altrettanto seducente, dall'altro riconduce la condotta di Armida a quella propugnata da certa trattatistica amorosa cinquecentesca, fondata sul difficile equilibrio fra «sprezzatura» e «simulazione», anche se la calibrata parziale rivelazione della propria beltà, sembra riconducibile, come nota Sergio Zatti, all'*Ars amatoria* III, 307-310 di Ovidio, in cui si consigliava appunto di «scoprirsi con discrezione per tener desto il desiderio dell'amante e per iniziarlo ai segreti delle bellezze intime»[631]; da notare che anche il Tasso, nel dialogo *Il Malpiglio, overo de la corte,* annovera fra le tecniche seduttive cortigiane la pratica della dissimulazione delle bellezze spirituali, poiché le virtù intraviste per brevi istanti sollecitano maggior desiderio di conoscerne la rara perfezione[632].

La similitudine dei biondi capelli, canonici nelle descrizioni muliebri e riconducibili al Petrarca, talmente splendenti quando mostrati liberi dal velo, ed equiparati alla luce del sole e dei suoi raggi che risplendono dalle nubi, ha precedenti nella tradizione lirica classica con Ovidio, *Metamorphosis*, V, 570-571 «*... ut sol, qui tectus aquosis / nubibus ante fuit, victis e nubibus exit*», in cui la similitudine viene applicata alla condizione psichica di rasserenamento di Proserpina ricongiuntasi con la madre; e nella tradizione romanzesca, con Ariosto, *Orlando furioso*, XI, 65 «era il suo bel viso, quale

---

[628] G. Venturi *Armida come un paesaggio* in *Torquato Tasso e la cultura estense, Atti del convegno internazionale*, Ferrara, 10-13 dicembre 1995, a. c. di G. Venturi, Vol, 1 pag. 205
[629] F. Petrarca *Canzoniere* a.C. di S. Stroppa, Torino, 2011, Giulio Einaudi Editori, pag.215
[630] Cfr. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 55
[631] Cfr. S. Zatti *L'ombra del Tasso,* cit., pp. 120-121
[632] Scrive il Tasso ne *Il Malpiglio*: «Questo nascondersi nondimeno si può fare con alcuno avvedimento, per lo quale la picciola parte che si dimostri generi desiderio di quella che si ricopre, e una certa stima e opinion de gli uomini e del principe medesimo, che dentro si nasconda un non so che di raro e di singolare e di perfetto»

esser suole/ da primavera alcuna volta il cielo / quando la pioggia cade, e a un tempo *il sole / si sgombra intorno al nubiloso velo*», in cui la similitudine viene applicata, come nella *Liberata*, alle bellezze muliebri, in questo caso quelle di Olimpia, soccorsa da Orlando, in cui la condizione di rasserenamento apre al catalogo delle bellezze della donna.

L'ottava 29 recupera alcuni dei tratti più innovativi presentati dal Tasso nel profilo di Clarice nel *Rinaldo* I, 54; l'opera giovanile è da ritenersi intermedia tra il modello ariostesco, punto d'arrivo della tradizione epico-cavalleresca e la *Liberata*, suo superamento;

Mira il leggiadro altero portamento	Argo non mai, non vide Cipro o Delo
Rinaldo, e 'nsieme il ricco *abito eletto*:	*d'abito o di beltà forme sì care*:
e vede *il crin* parte ondeggiar al vento,	*d'auro ha la chioma*, ed or dal bianco velo
parte *in belli aurei nodi avvolto e stretto*;	*traluce* involta, or *discoperta* appare.
e la vesta cui fregia oro ed argento,	Così, qualor si rasserena il cielo
sotto la qual *traspar* l'eburneo petto,	or da candida nube il sol *traspare*,
alzata alquanto, *discoprir* a l'occhio	or da la nube uscendo i raggi intorno
la gamba e 'l piede fin presso al ginocchio	più chiari spiega e ne raddoppia il giorno.
Rinaldo I, 54	*G. L. IV, 29*

I riferimenti letterari per le «*bionde chiome»*, tratto fisico tra i maggiormente erotizzati anche nella produzione lirica tassesca, e l'«*abito eletto»* sono riconducibili alla stessa matrice lirica, il Petrarca; nel *Rinaldo* i verbi «*traspar»* e «*discoprir»* sono legati agli effetti di trasparenza della veste succinta indossata dalla donna, ritratta come una novella Diana, le cui bellezze concretamente balzano all'occhio del protagonista, che le sta in quel momento progressivamente contemplando; diverso il gioco di seduzione rappresentato dal «*discoperta*» della *Liberata*, dal quale si dischiude il senso dell'operazione seduttiva di Armida, rilanciata dalla successiva similitudine dove quel «*traspare*» sottolinea il carattere folgorante delle bellezze intenzionalmente esposte agli sguardi dei crociati; comune al *Rinaldo* e alla *Liberata*, seppur con un grado differente, è l'adozione di un ruolo attivo dell'osservatore, anche se nella *Liberata* il sistema contemplativo dispiegato dal Tasso raggiunge l'apice, permettendo all'immaginazione di penetrare laddove l'abito impedisce di arrivare attraverso il solo sguardo, osando così ciò che nel *Rinaldo* resta impensabile; divergente è la selezione delle bellezze contemplate, con il passaggio, evidente anche nell'evoluzione della lirica tassiana, dal «catalogo lungo» del *Rinaldo* a quello «corto», benché più suggestivo ed evocativo della *Liberata*: se da un lato scompaiono la «gamba», e il «piede» e il «ginocchio», gli occhi di Clarice divengono «sguardo» in Armida, «guancia» e «fronte» vengono richiamati dal «volto» della maga, dipinti però in entrambi i casi dalle liricissime metafore dell'«avorio» e delle «rose», ad indicarne il colorito; anche il verbo «*traluce*» viene recuperato dal Tasso da una suggestione proveniente dal *Rinaldo*, più precisamente dalla lezione di cui è portatore S_2, in I 55, 1-2, dove «*traluce*» viene impiegato nella suggerita sensualità del «gioco di trasparenze» offerto alla vista dall'abito di Clarice, a testimonianza della formazione già nel poema giovanile, di un sistema linguistico destinato ad essere ripreso nella produzione dell'autore, e applicato nella *Liberata* in riferimento al tralucere della bionda chioma di Armida nel ben più esplicito «gioco del velo»:

La gamba e 'l piede, il cui candor *traluce*	d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
Fuor per seta vermiglia a l'altrui vista	*traluce* involta, or discoperta appare.
Rinaldo I 55, 1-2 (S_2)	*G.L. IV 29, 3-4*

La calibrata strategia seduttiva di Armida, ottenuta dal fragile equilibrio «fra offerta e diniego, stimolo e freno, ostentazione e maschera»[633], continua nelle ottave successive, in cui gli effetti dell'erotismo suscitati dalla sua bellezza raggiungono esiti inusitati nella tradizione epica romanzesca; le ottave 30-31 proseguono la descrizione lirico-petrarchesca della donna, di cui si esplicita il particolare dell'aura chioma, ora descritta come sciolta e increspata in riccioli naturali, con chiara ripresa di Petrarca *RVF* 227, 1-4:

Aura che quelle chiome bionde e crespe
cercondi e movi, e se' mossa da loro,
soavemente, e spargi quel dolce oro,
e poi 'l raccogli, e 'n bei nodi il rincrespe

Il particolare dei capelli mossi ondulati, increspati in dolci nodi dallo spirare del vento, è particolare presente sia nel poema gerosolimitano stesso, che nel *Rinaldo* e nella produzione lirica tassiana: nel poema, si è già esaminato l'importanza dei biondi capelli sparsi al vento come senhal della presenza sul campo di battaglia di Clorinda, nonché attributo significativo della sua femminilità negata; nel *Rinaldo*, in I 54, 3-4 lo stesso particolare aveva contraddistinto la prima apparizione di Clarice, per la cui descrizione il Tasso si era servito dell'ibridismo stilistico ottenuto incrociando la sobrietà del modello virgiliano, ben riconoscibile nell'abito eletto da cacciatrice e nei capelli increspati dal vento, particolare «epico» stemprato nella suggestiva «vaghezza» lirica petrarchesca; infine, il motivo dei capelli sciolti, è largamente impiegato nelle sensuali descrizioni muliebri del Tasso lirico, fra cui ricordiamo almeno *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente*; in riferimento ad Armida, la morbidezza e la naturalezza delle chiome scomposte e mosse dal vento, è intriso di sensualità e prelude certamente all'erotismo di cui è portatrice il personaggio, culminante nel canto XVI in cui la maga «'l crin sparge incomposto al vento estivo», nel pieno del proprio erotismo.

La ritrosia dello sguardo, definito «avaro» in quanto rivolto verso sé stessa, è particolare ripreso dalla Laura petrarchesca, attraverso la rielaborazione di *RVF* 11, 10 «*e l'amoroso sguardo in sé raccolto*», con esibita risemantizzazione della pudicizia, attribuita allo sguardo stesso, dal momento che la tentatrice tassiana simula deliberatamente suddetta virtù, mirando alla maliziosa conquista del cuore dei crociati; a questa apparente ritrosia, si aggiunge l'occultamento della bellezza stessa dei suoi occhi, e di Amore annidato in essi, secondo la ben nota strategia di concessione e sottrazione della propria beltà; il volto di Armida viene descritto secondo le classiche metafore liriche dell'«avorio» e delle «rose» ad indicarne l'incarnato pallido scaldato dalle guance rosate, in cui Tomasi ravvisa un'intertestualità precisa con la descrizione dell'Alcina ariostesca nel *Furioso* VII, 11, 5-7[634]:

spargeasi per la guancia delicata
misto *color di viole e di ligustri*
di *terso avorio* era la fronte lieta

Decisamente più marcata la sensualità nella descrizione tassiana per l'irrompere deciso della «*rosa*», che secondo il canone petrarchesco, viene riferito al colore puro delle labbra, che si staglia a contrasto sull'avorio del volto; mentre «*aura amorosa*», sintagma estremamente dolce e soave, dai marcati concorsi vocalici e ricco di assonanze, benché

[633] Cfr. S. Zatti *L'ombra del Tasso*, cit., pag. 119
[634] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pp. 251-252

contrastivo rispetto all'erotismo emanato dal cromatismo della bocca, viene prelevato da Petrarca *RVF* 142, 5 «l'aura amorosa che rinova il tempo»; le lodi alla bellezza e all'erotismo, offerti dalla bocca della donna, si ritrovano anche nella produzione lirica tassiana[635], della quale si può certamente citare il sonetto 17, scritto in lode della *bellezza della sua donna e particolarmente quella della sua bocca*; si osservino le ultime due terzine:

Ma quella ch'apre un dolce labro e serra
porta de' bei rubini sì dolcemente,
è beltà sovra ogn'altra altera ed alma:
porta gentil de la prigion de l'alma
onde i messi d'Amor escon sovente
e portan dolce pace e dolce guerra

La bocca, descritta secondo la tradizionale metafora del rubino ad indicarne il semplice colore rosso, diviene portatrice di beltà e messaggera di Amore e preferibile a tutte le altre attrattive dell'amata, fra cui i capelli biondi e il viso pallido come la neve, scaldato dal colorito roseo, sulle quali essa spicca, proprio come nella tipologia muliebre presentata nella descrizione di Armida.

L'ottava 31 rivela un inusitato erotismo nella descrizione del petto della donna, parzialmente coperto dal vestito, vano ostacolo all'immaginazione degli osservatori, i quali spingono il proprio pensiero bramoso oltre il confine fisico rappresentato dalla veste stessa e osando contemplare ciò che alla vista viene impedito; apre l'ottava la tradizionale metafora delle «nevi ignude» ad indicare il candore del «bel petto», da cui origina e si alimenta il fuoco d'Amore; al v. 2 dal generico bel petto, il Tasso si focalizza sul particolare del seno, ossia delle «mamme» definite, con dittologia sinonimica aggettivale, «acerbe e crude» ovvero non pienamente sviluppate, e quindi rivelatrici della giovane età, pressoché adolescenziale, della maga[636]; l'erotismo dell'immagine del seno candido come la neve presenta punti di contatto con la lirica di Tansillo, *Rime* XVI, 61-63 certamente presente al Tasso[637]:

o *neve* che m'infiammi
scopri le *dolci mamme*
ch'ondeggian sopra il latte del *bel petto*

mentre per l'aggettivo «*acerbe*», un sicuro precedente si trova nella descrizione di Alcina nell*'Orlando furioso* VII 14, 1-3 in cui tornano le metafore della «neve», seppur riferita al collo, e quelle del «latte» e dell'«avorio» relative al seno, ad indicare il pallore dell'incarnato:

Bianca *nieve* è il bel collo, e 'l petto latte;
il collo è tondo, il petto colmo e largo;
due *pome acerbe*, e pur d*'avorio* fatte

[635] Altri esempi si ritrovano in *Rime d'amore*, I, 3 7-8 «e l'aura del parlar cortese e saggio / fra le rose spirar s'udia sovente» e nelle *Rime d'occasione o d'encomio*, II, 549, 1-4 scritto in lode del labbro inferiore e sporgente di Leonora Sanvitale, difetto che diviene agli occhi del poeta irresistibilmente attraente: «Quel labbro che le rose han colorito, / molle si sporge tumidetto in fuore / spinto per arte, mi cred'io, d'Amore, / a fare ai baci insidioso invito».
[636] Già in IV 24 2 Idraote aveva rilevato il contrasto fra le «tenere sembianze» e il «canuto senno e il cor virile» posseduti dalla nipote, i quali sono in queste ottave strategicamente sfruttati da Armida.
[637] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 252

Il bianco niveo, all'interno del poema, se ricondotto al cromatismo di Clorinda, ne simboleggiava l'altera castità; la femminilità della guerriera, contrariamente alla prorompente sensualità di Armida, risultava interamente ripiegata e nascosta all'interno dell'armatura benché, nondimeno, l'improvviso apparire del bianco collo, fregiato dal rosso del sangue, stillato da una leggera ferita e sparsosi sui biondi capelli, originasse i contorni di un gioiello, dall'irresistibile voluttà agli occhi dell'innamorato che la contemplava, Tancredi; così come la sopravveste bianca e la posizione sopraelevata, potevano conferirle un aspetto insolitamente affascinante; ricondotto ad Armida, il colore bianco, richiama immediatamente una spiccata sensualità, equiparabile alla naturale sensualità di Lucrezia, il cui bianco petto, viene lodato nelle «eteree» 19, con l' indugiare dello sguardo del poeta sulla «*candida via*», ovvero quella «via Lattea» discrimine tra i bei seni di Madonna; questa citazione permette di introdurre l'elemento più audace ed erotizzato della descrizione di Armida: i crociati, impossibilitati a spingere oltre lo sguardo, violano il corpo femminile attraverso l'immaginazione, secondo un procedimento molto vicino a quello descritto nel sonetto.

L'anafora «*parte/parte*» ai vv.3-4 mostra ciò che appare e ciò che viene invece celato alla vista dalla veste definita gelosa, «*invida*», delle bellezze sottratte ai contemplanti; l'anadiplosi «*invida / invida*» ai vv.4-5 registra il passaggio tra l'impedimento oggettivo, rappresentato dal tessuto dell'abito, a godere più a fondo delle attrattive di Armida, e la rimozione del medesimo ostacolo attraverso l'immaginazione, la quale osa penetrare oltre l'abito, dove la vista si arresta, fantasticando sulla fisicità celata della donna, oltre gli «*occulti segreti*», realizzando così un gioco seduttivo innescato dalla strategia seduttiva della maga; il verbo «*s'interna*» al v.8 è prelievo dantesco, in cui il verbo era esplicativo dei limiti della vista mortale rispetto ai disegni della giustizia divina[638], in *Paradiso* XIX, 58-59 «la vista che riceve il vostro mondo / com'occhio per lo mare, entro *s'interna*» e sembra essere rifunzionalizzato dal Tasso per indicare il limite oggettivo della vista di fronte all'impedimento della veste.

L'ottava 32 esplicita il vagare dell'immaginazione dei crociati, oltre l'abito, verso ciò che a loro non è concesso, sfruttando la similitudine del raggio di luce che resta integro, pur attraversando l'acqua o il cristallo, i quali lo lasciano entrambi trapassare senza frantumarlo o dividerlo; l'immagine ha precedenti di nuovo in Dante, *Paradiso* II, 34-36 «*Per entro sé l'etterna margarita / ne ricevette, com'acqua recepe / raggio di luce permanendo unita*»; i vv.5-8 descrivono l'innesco di Amore, attraverso l'azione esercitata dalle prosopopee di pensiero e desiderio: l'anafora «*ivi*» del v.5 accompagna il procedere del pensiero, isolandone le azioni, una volta giunto nella «*vietata parte*»: si spazia, contempla le bellezze, e infine le descrive al desiderio, alimentandone le fiamme; come nota Gianni Venturi, «la vittoria di Armida è quella di contemplare nello specchio del desiderio ancora se stessa e il «chiuso manto» violato dallo sguardo dell'Altro è la porta infernale dove si perderanno, come nel labirinto delle «vie chiuse e celate» i guerrieri cristiani»[639].

Il pensiero dei crociati, personificato e in comunicazione con il desiderio, presenta punti di contatto con la produzione lirica tassiana, in cui analogamente il pensiero, guidato da Amore, si sofferma a contemplare il bel petto dell'amata, spaziando lungo la via Lattea, ovvero lo spazio che separa i due seni della donna stessa, immaginando quello che non può oggettivamente essere contemplato dal poeta, al quale poi viene riferita la visione divina che «traluce»; il tema viene affrontato nel sonetto 19, scritto in lode *al petto dell'amata*, ovvero Lucrezia Bendidio, nelle *Rime d'Amore*:

---

[638] Di fronte all'Aquila con le ali spiegate, Dante chiede il perché gli spiriti giusti non redenti dal Cristo non siano ammessi in Paradiso e riceve da quest'ultima una verità da accettare: l'uomo possiede una conoscenza limitata dei disegni divini, così come l'occhio umano scorge il fondo vicino alla riva ma non in alto mare; il fondo dunque esiste, ma celato nella sua essenza profonda.

[639] Cfr., G. Venturi *Armida come un paesaggio*, cit., pag.206

Quella candida via sparsa di stelle
che ‘n ciel gli dei ne la gran reggia adduce,
men chiara assai di questa a me riluce
che guida pur l’alme di gloria ancelle.
Per questa ed altra reggia, a vie più belle
viste il desio trapassa: Amor è duce,
e di ciò ch’al pensier al fin traluce
vuol che securo fra me sol favelle.
Gran cose il cor ne dice, e s’alcun suono
fuor se n’intende, è da sospir confuso;
ma non tacciono in tanto i vaghi sguardi.
E paion dirli: «Ahi! qual ventura o dono
quello che a te non è coperto e chiuso
rivela a noi, mentre n’avvampi ed ardi!»

La lirica amorosa, come ben sottolinea Valeria di Iasio[640], funge da mediatrice tra la «più diretta pulsione erotica che accompagna spesso, nella prassi del *Furioso*, il luogo della "visione" della bella donna» e il «movimento psicologico sollecitato nell’amante dalla contemplazione della bellezza femminile» parzialmente visibile in Rinaldo I 57 in cui la «vaga e cara imago» di Clarice, secondo precetti lirici, scende dalla vista al cuore di Rinaldo e ivi prende «*albergo*» e «*legge*», mantenendo il pensiero del contemplante passivo; e sublimato nella *Liberata* IV 32: mentre il pensiero dei crociati attivamente spazia oltre le vesti di Armida per divenire immaginazione e violazione della bellezza muliebre stessa penetrando ne «*la vietata parte*».[641]

L’ottava 33 mostra la specularità tra Armida rispetto alla sua controparte cattolica, Sofronia in II, 19,1-2; ai vv.1-4 viene infatti ritratto l’incedere della donna esposta agli sguardi della folla, il cui effetto sortito è quello di ammirazione e seduzione; la differenza, come ha ben notato Sergio Zatti, risiede nel differente grado di intenzionalità nell’esposizione della propria beltà, dato che «in Armida è divenuto arte e calcolo della "dissimulazione", volta a fini "disonesti" […]ciò che nel suo contraltare cristiano, la pudica Sofronia, che sua beltà non cura, appare ancora (seppur con qualche ambiguità) semplice sprezzatura»[642]; i due differenti atteggiamenti si riversano nell’utilizzo del «velo», strumento di «pudicizia» nelle mani di Sofronia, la quale copre la sua beltà «negletta», risultante però, inconsapevolmente, altrettanto seducente, agli occhi di chi la contempla; completamente opposto al significato fraudolento assunto nelle mani della maliziosa Armida, astuta calcolatrice dell’esposizione delle proprie bellezze, cautamente somministrate attraverso il sapiente uso del velo, strumento di «impudicizia dissimulata» e di frode, attraverso cui avvincere a sé gli sguardi dei crociati:

[640] V. di Iasio *La descrizione della donna nel Rinaldo di Torquato Tasso: mediazione e rifunzionalizzazione dal Furioso alla Liberata* in *Filologia e Critica*, Anno XLIII, 2018, Roma, Salerno Editrice, pag. 278
[641] Per maggiori approfondimenti si rimanda a Cfr. V. di Iasio *La descrizione della donna nel Rinaldo,* cit., pp.278-279
[642] Cfr. S. Zatti *L’ombra del Tasso*, cit., pp. 119-120

Lodata passa e vagheggiata Armida
Fra le cupide turbe, e se n'avede.
No 'l mostra già, benché in suo cuor ne rida,
e ne disegni alte vittorie e prede.
G.L IV 33, 1-4

Mirata da ciascun passa, e non mira
l'altera donna, e inanzi al re se n'viene.
G.L II 19, 1-2

Se il rapporto di specularità tra Armida e Sofronia viene sancito dalla presenza del «velo», questo elemento diviene protagonista della metamorfosi affrontate da Erminia, già protagonista di quel «velamen metaforico» con il quale, a stento, aveva celato il proprio amore per Tancredi nel canto III[643], avvicinandosi all'uso retorico mendace di Armida, benché con intenti ed esiti del tutto differenti; la prima occorrenza significativa si trova nel canto V in cui, in preda all'amore e desiderosa di guarire Tancredi, rimasto ferito nel duello con Argante, medita, per uscire indisturbata dalle mura di Gerusalemme, di indossare l'armatura dell'amica Clorinda, alla quale invidia la vita della guerriera errante, libera dalle convenzioni sociali, desiderando per un momento di abbandonare «*gonna e velo*», simboli della femminilità e fragilità tipiche del personaggio[644]:

Ah perché forte a me natura e 'l cielo
altrettanto non fer le membra e 'l petto
onde potessi anch'io la gonna e 'l velo
cangiar ne la corazza e nel'elmetto?
G.L VI, 83, 1-4

Dopo aver molto ragionato, nella celebre psicomachia tra «Amore o Onore», decide per amore di Tancredi di attuare il proprio stratagemma, reso credibile dalla voce femminile e dal coraggio inaudito dimostrato, poiché chiunque avrebbe stimato impossibile per una donna, avere l'ardimento necessario per compiere un simile gesto[645]; l'espediente ottiene talmente successo da costringerla alla fuga, poiché inseguita non solo dai cristiani, ma dallo stesso Tancredi che la scambia per l'amata Clorinda; addormentatasi esausta presso le rive del fiume Giordano, viene soccorsa e accolta dai pastori; qui, ritrova abiti femminili più consoni, seppur «rozzi», compreso il velo, dai quali emana sempre l'aura regale che la contraddistingue come principessa di Antiochia, facendo fallire la seconda metamorfosi in «pastorella», e con essa la possibilità di lenire le ferite amorose:

La fanciulla regal di rozze spoglie
S'ammanta, e cinge al crin *ruvido velo;*
ma nel moto degli occhi e delle membra
non già di boschi abitatrice sembra.
G.L VII, 4-8

[643] In *G.L* III, 19. 1-2 «Poi gli dice infingevole, e nasconde / sotto il manto de l'odio altro desio»
[644] Per maggiori approfondimenti si rimanda a Cfr. E. Curtis Armida *disvelata.*
[645]«La voce femminil sembiante a quella / de la guerriera agevola l'inganno /(chi crederia veder armata in sella / una de l'altre ch'arme oprar non sanno?*)*» *G.L*. VI 96, 1-4

L'ultimo velo di Erminia, nel canto XIX, rappresenta la compensazione del proprio desiderio erotico, espressa nella «cura» somministrata all'amato: avendo esaurito la stoffa del proprio velo, da cui trae bende per curare le piaghe di Tancredi, ferito gravemente dal duello finale contro Argante, la donna recide la propria chioma, mortificando la propria beltà e regalità, suggerendo una problematica conversione:

> Ma non ha fuor ch'un velo onde gli fasce
> le sue ferite, in sì solinghe parti.
> Amor le trova inusitate fasce,
> e di pietà le insegna insolite arti:
> l'asciugò con le chiome e rigolle
> pur con le chiome che troncar si volle.
> Però che 'l velo suo bastar non pote
> Breve e sottile a le si spesse piaghe.
> *G.L 112, 3-8; 113, 1-2*

Dunque la caduta dell'ultimo velo di Erminia, permette connessioni sotterranee con la conversione finale soltanto suggerita di Armida, durante l'episodio della riconciliazione con l'amato Rinaldo nel canto XX; eppure l'«elemento del velo», simbolo di castità e pudicizia in Sofronia, nonché di connessione con la propria controparte infernale Armida, il cui uso di tale strumento è mendace e strategico, diviene *senhal* delle metamorfosi e della fragilità tipica di Erminia, «amante» «non amata» di Tancredi, la cui parabola evolutiva è vissuta interamente ripiegata nella propria interiorità, aggrappata al proprio amore, quasi del tutto estranea agli avvenimenti bellici.

Tornando al canto IV, l'ottava 33 insiste maggiormente sugli effetti di bramosia prodotti dall'apparizione di Armida, espressa dalla climax ascendente avviata dai verbi «lodata» e «vagheggiata», e culminante nel sintagma «cupide turbe», pregnante dell'erotismo emanato dalla visione; mentre nell'apparizione di Sofronia, definita «altera donna», quindi estranea ad ogni malizia o artificio seduttivo, il Tasso utilizza il poliptoto «mirata /non mira» per esprime l'ammirazione stupita dei contemplanti verso la bellezza della vergine cristiana, la quale «non mira», ovvero non si avvede affatto della seduttività della propria «neglecta venustas»; Armida, inoltre, si assicura degli effetti sortiti dalla sua beltà, rallegrandosene, celando all'esterno il reale sentimento provato, ovvero la gioia per il successo riscosso, di cui narcisisticamente si compiace, immaginando e progettando, in ambito amoroso, eccellenti «*vittorie e prede*»[646](v.4) da intendersi evidentemente come «conquiste», espressa dunque una dittologia sinonimica sostantivale, prelevata dal lessico militare-guerresco, semantizzata in direzione della metaforica guerra amorosa, che Armida intende qui provocare e vincere.

Se la folla astante resta affascinata dalla visione di Armida, l'espressione del massimo grado di «successo» e di quello di «fallimento» dell'operazione seduttiva intrapresa dall'incantatrice, comprensiva dell'apparizione e della narrazione da lei svolta, si rileva nelle divergenti reazioni di Eustazio e del fratello Goffredo, capo dell'esercito crociato; come spesso accade nel Tasso, i due differenti atteggiamenti sono ascrivibili, come ben ha notato Sergio Zatti[647], sia alla profonda diversità dei caratteri, sia al campo metaletterario, dal momento che Eustazio, in qualità di capo dei «cavalieri di ventura», si fa interprete più dei valori di cortesia tipici del codice cavalleresco, il quale prevede il soccorso alle fanciulle offese

[646] Questa dittologia, indice delle conquiste ottenute dalla trionfante Armida, verrà del tutto rovesciata di senso quando, proclamandosi sprezzata ancella di Rinaldo, chiederà di portarla con sé in XVI, 48, 3-4 quale «preda» e «prigionier»
[647] Cfr. S. Zatti *L'ombra del Tasso Epico*, cit., pp.121-123

nell'onore e al suo ripristino, e meno delle istanze collettive, di cui è garante il Buglione, il cui unico fine è la riuscita dell'impresa a cui è chiamato il campo cristiano nella sua interezza, ovvero la liberazione del Santo Sepolcro; lo scontro tra i due intenti, coincidenti sul piano narrativo, all'«unità d'azione», domandata all'*epos* cristiano incarnato da Goffredo, e alla «digressione amorosa» subordinata ad esso, rappresentata dalla posizione di Eustazio, si traspone sul piano metaletterario nella divaricazione tra epica e romanzesco, risolta dal Tasso assecondando la posizione espressa da Goffredo in IV 68-69, in cui il capitano, in virtù della natura divina della missione affidata ai crociati direttamente da Dio, declina il proprio aiuto ad Armida, deferendolo alla fine dell'impresa bellica: nel nuovo *epos cristiano,* non vi è più posto per digressioni romanzesche, quali gli amori incarnati dall'incantatrice.

Le radici del comportamento di Eustazio, fervente sostenitore della causa di Armida, sono descritte dal Tasso nelle ottave 34-38 in cui si indugia sull'insorgere dell'immediato invaghimento del cavaliere:

34
Come al lume la farfalla, ei si rivolse
a lo splendor de la beltà divina,
e rimirar da presso i lumi volse
che dolcemente atto modesto inchina;
e ne trasse gran fiamma e al raccolse
come da fuoco suole esca vicina,
e disse verso di lei, ch'audace e baldo
il fea de gli anni e de l'amore il caldo
35
«Donna, se pur tal nome a te conviensi,
ché non somigli tu a cosa terrena,
né v'è figlia d'Adamo in cui dispensi
cotanto il Ciel di sua luce serena,
che da te si ricerca? ed onde viensi?
Qual tua ventura o nostra or qui ti mena?
Fa' che sappia chi sei, fa' ch'io non erri
Ne l'onorarti; e s'è ragion, m'atterri»

Tasso impiega qui stilemi tipici della lirica amorosa codificata dal Petrarca, ripresi poi nella produzione cinquecentesca: l'immagine della farfalla attirata dalla luce[648] si ritrova in Petrarca, ad esempio in *RVF*, 114, 1-2 «Come talora al caldo tempo sòle / semplicetta farfalla al lume avvezza»; ma anche in larga parte della lirica cinquecentesca, a cominciare dalla produzione «eterea» del Tasso con il sonetto 7, 8 «*E scherzar, qual farfalla, al raggio adorno*» e con intertestualità all'interno della stessa antologia eterea, con Guarini, XXXI 11 «E torna pur quasi farfalla al fuoco» e Gonzaga, CXIX, 12-13 «nova farfalla al suo bel lume / Invaghita non vola»[649]; tra i vari esempi, si veda anche Bembo *Rime* 10, 14 «come farfalla al lume che la sface», Sannazzaro, *Sonetti e Canzoni* 101, 97 «E qual farfalla al desiato foco» e Bernardo Tasso, *Libro degli Amori* I, 31, 10-11 «Et sì come animal vago di lume, / volo ne gli occhi, ove m'incendo e ardo»; il sintagma

[648] L'immagine risale al topos lirico del «parpaglione» attirato dal distruttivo fuoco bruciante.
[649] Cfr. T. Tasso *Rime eteree* a cura di Rossano Pestarino, cit., pag. 48

«beltà divina», topos lirico consolidato, introduce il lessico tipico della contaminazione tra «sacro e profano» sintomatico dell'ambiguità del personaggio, ed è tessera lessicale di ascendenza petrarchesca, con rimando a *RVF* 213, 4 «e 'n umil donna alta beltà divina»; i vv.3-4 ritraggono Armida intenta a fingere quel pudore, su cui si incentrerà la successiva narrazione, secondo un'operazione di simulazione che passerà non soltanto attraverso la gestualità, bensì attraverso la perfetta oratoria sfoggiata dall'incantatrice; la sintassi risulta percorsa da forti iperbati, secondo un andamento artificioso, equivalente stilistico dell'«atto modesto», che i metaforici «lumi inchina», compiuto dal personaggio, ritratto dunque con sguardo chinato, dolcemente, secondo artificio; il sintagma «lumi inchina» ha precedenti in Petrarca *RVF* 167, 1 «Quando Amor *i belli occhi a terra inchina*»; così come la similitudine dell'amante traente fuoco dallo sguardo dell'innamorata, paragonato all'esca che s'incendia a contatto con il fuoco, è di tradizione lirica amorosa, con ricorrenze sempre in Petrarca, ad esempio in *RVF* 90, 7-8 «i' che l'esca amorosa al petto avea / qual meraviglia se subito arsi?» e largamente impiegata dal Tasso stesso per descrivere la sintomatologia amorosa sia in *Rinaldo* V, 32, 4 «esca soave e dolce nutrimento», sia nella produzione lirica amorosa, come in *Rime* 117, 11 «*l'esca soave al suo vivace fuoco*»; il comportamento del giovane, nel pieno degli anni giovanili e sensibile ai richiami amorosi, come efficacemente la dittologia sinonimica aggettivale *«audace e baldo*» dichiara, richiama da vicino il *Rinaldo* del poema giovanile, la cui eco si ravvisa in un'evidente ripresa in quel «il fea de gli anni e de l'amore caldo» di 34, 8 dell'incipit di *Rinaldo* «desir di gloria ed amoroso caldo» di I, 1, 4; gli amori però assumono due differenti significati, dal momento che l'erotismo incarnato dalla sirena pagana Armida è condannata dal Tasso stesso quale forza diabolica e distruttiva, sia come ostacolo all'impresa della liberazione del Sepolcro, sia ideologicamente come espressione del genere letterario romanzesco, ora rifiutato; mentre nel poema del compromesso quale si qualificava il *Rinaldo*, l'amore provato dal paladino per Clarice, colei che eleva Rinaldo allo *status* di perfetto cavaliere proprio in virtù del sentimento, viene ideologicamente legittimato attraverso il vincolo matrimoniale.

Lo scarto tra i due poemi si misura anche nel trattamento del medesimo tema, l'audacia del cavaliere invaghito della dama a seguito della contemplazione della sua beltà e deciso ad ingaggiare un dialogo diretto con essa, dove il Tasso impiega scelte stilistiche diverse; si osservi *Rinaldo* I 58, 1-5

> Ma come quel che era *pronto ed audace*
> e Fortuna nel crin prender sapea
> e tanto più quant'era più vivace
> quel dolce ardor che l'alma gli accendea,
> disse: […]

Il Tasso impiega qui la dittologia sinonimica aggettivale «*pronto e audace*», riproposta in *variatio* nella *Liberata* IV 34, 7 «audace e baldo»; il discrimine, nella resa stilistica dello stato psicologico dei due giovani innamorati di fronte alla donna amata, è rappresentato dall'impiego, in *Rinaldo,* di un *topos* di basso registro ed estremamente diffuso nella tradizione romanzesca, l'*adagio* esortante ad afferrare la fortuna per il crine[650]; mentre nella *Liberata* viene impiegato un registro nobile e lirico, con termini di paragone, tramanti tutta l'ottava, ormai assimilati nella lirica tassiana stessa[651].

[650] Per maggiori approfondimenti, si rimanda al capitolo terzo inerente all'analisi dei profili muliebri del poema giovanile.
[651] Cfr. *V*. di Iasio *La descrizione della donna nel Rinaldo*, cit., pag. 279

Anche l'ottava 35 condivide il medesimo topos letterario e i medesimi ipotesti con *Rinaldo* I, 58, 5-8 e 59-60, in cui il cavaliere, abbagliato dalla bellezza «divina» della donna, la scambia per una dea; così come la risposta della donna, in *Liberata* IV 36 e *Rinaldo* I 62, ridimensionante la portata del complimento, presenta somiglianze nei due testi.

Indubbiamente condivisi dai due passi sono gli ipotesti provenienti dalla tradizione epica, tra cui ricordiamo il celebre saluto di Odisseo nei confronti di Nausicaa in Omero, *Odissea* VI, 149 e ss. «A te mi inginocchio, regina. Una dea o una donna tu sei mortale?», e il saluto di Enea a Didone in *Eneide* I, 327, 29 «[…] quam te memorem, virgo?namque haut tibi voltus/ mortalis nec vox hominem sonat; o dea certe/ an Phoebi soror? an nympharum sanguinis una?», modelli che probabilmente giungono al Tasso attraverso la mediazione del Poliziano delle *Stanze* I, 49, 1-4 «o qual che tu sia, vergin sovrana / o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo) / […] / ché tua sembianza è fuor di guisa umana», in cui entrambi i modelli vengono rielaborati e che trovano una prima riproposizione proprio in *Rinaldo* I 58, 5-6 «[…] «V'apporti il ciel salute e pace / sempre, qual che vi siate, o donna o dea»; la lode di Eustazio, tuttavia, sebbene riconducibile a questa linea epica, contiene molti riferimenti riconducibili alla lirica di «illustre tradizione», quale Dante e Petrarca, che spiegano espressioni, quali «figlia d'Adamo», aspramente contestate, come si vedrà, in sede della cosiddetta «revisione romana» specie dall'Antoniano, indignato dall'ardito paragone fra la maga pagana Armida e una divinità, addirittura ricondotta alla figura mariana dalle parole di Eustazio, e difese dal Tasso facendo riferimento prevalentemente alla tradizione lirica, piuttosto che a quella epica.

L'analisi del passo conferma questa ipotesi; ad esempio in 35, 1 il Tasso rielabora Petrarca *RVF* 366, 98-99 «Or tu, donna del ciel, tu nostra dea / (se dir lice, e conviensi) per modellare le prime parole rivolte alla donna da Eusatzio, con relativa *«profanazione»* del modello[652], dal momento che l'empia Armida, come nota Giulia Natali, «sulla bocca e agli occhi di Eustazio […] assume stupefacentemente, ma in sotterraneo collegamento con la futura conclusione della sua storia, fattezze mariane»[653]; l'espressione «figlia d'Adamo», per indicare una creatura mortale, risale a Petrarca *RVF* 354, 12-13 «Forma par non fu mai dal dì ch'Adamo / aperse gli occhi prima […]» e ha svariati precedenti anche nella *Commedia* dantesca, come in *Inferno* III, 115 «similmente il mal seme d'Adamo» *Purgatorio* XII 71« *figliuoli d'Eva*, […] e XXIX 86 «ne le figlie d'Adamo, e benedette»; e infine in *Paradiso* VII 86 «nel seme suo, da questa dignitadi».

L'autore stesso difese le proprie scelte, sia tematiche, dove a suscitare scalpore fu l'ardito paragone Armida-dea, sia stilistiche, oggetto di critiche da parte dei censori durante il periodo della «revisione», appellandosi in quest'ultima circostanza specialmente ai «concetti» espressi dalla più nobile tradizione lirica rappresentata da Dante e Petrarca, nonché ad una personale predilizione per i *«concetti»* stessi oggetto di critica, che gli piacevano «*oltra modo*»; si legga a tal proposito *Lettere poetiche* XI, indirizzata a Luca Scalabrino e datata 24 maggio 1575:

«Donna, se pur tal nome a te conviensi etc..[…] Ma io chiederei: onde non si raccoglie ch'Eustazio dubiti che sia una dea, e qual parola del poeta accenna questo? E perché non si può credere ch'egli dubbiti che sia un angiolo, quasi che nella natura angelica sia sesso e che, volendo apparire un angiolo in forma umana, non possa vestire la figura così di donna come d'uomo? Già questo è ammollito dall'uso: «Nova angioletta sovra l'ali accorta» e molte cose simili si dicono e scrivono: ma io non voglio tanta filosofia in Eustazio, giovanetto, com'io lo descrivo, inconsiderato. Ma rispondo, a mio giudizio, realissimamente. Il poeta deve esprimere et imitare in Eustazio il costume et il parlare de' giovani o amanti o proni all'amore: a' quali apparendo nova e maravigliosa, sono rapiti dall'affetto a dir cose sovra la loro credenza, a chiamare il luogo dove loro appare la donna paradiso e lei dea: non già perché così veramente credano; ma perché la grandezza dell'affetto e l'uso e l'adulazione amorosa ricercano parole smodate et iperboliche. Quest'uso degli amanti imitando, i poeti dicono:

---

[652] Il termine è impiegato da Maria Cristina Cabani in *L'"ariostismo" mediato della «Gerusalemme liberata»* in *Stilistica e metrica*, 3, 2003
[653] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche,* cit., pag. 57

In dea non credev'io regnasse morte.

Angioletta gentil di paradiso.

Esser credea nel ciel.

E 'l core in paradiso.[654]

né però sono messi all'Inquisizione; anzi l'uso ha tanto ammolliti i nomi et i concetti sì fatti, che d'essi non si può argomentare altro che l'opinione d'un eccellente e singolar bellezza. O dunque Eustazio la crede un angiolo o parla con l'iperbole amorosa: Diana o Venere non se la pensò mai egli, per quanto m'ha giurato a fè' di cavaliero.»

«Figli d'Eva», «Seme d'Adamo», «Figli d'Adamo», sono frequenti presso Dante e gli antichi; et a me tale elocuzione piace oltra modo.»[655]

L'ottava di IV 35 della *Liberata* non possiede la prolissità di versi dell'equivalente in *Rinaldo* I, 58, 5-6 e 56-60 eppure, come nota Valeria Di Iasio, i punti di contatto, ossia la lode della donna e l'interrogazione diretta, svolgono la medesima funzione, a dimostrazione di come

«gli esiti strutturali della forma modulare messa in atto nel Rinaldo non vengono traslati immediatamente nel poema successivo, secondo un processo di mera contiguità cronologica e topica ma che, anzi, la loro potenzialità funzionale viene recuperata, perlomeno in filigrana, in un contesto di complessa meditazione teorica e metatestuale»[656].

Anche la risposta di Armida completa la maturazione dei moduli già impiegati del *Rinaldo*, caricandoli qui di significati sconosciuti alla tradizione epico cavalleresca a cui il poema giovanile si ascrive, dal momento che la donna, smorzate le lusinghe di Eustazio, inizia a far leva sopra «cortesia» e «pietà» del giovane cavaliere, preludio dell'elevazione di questi due valori quali cardini della tattica narrativa dispiegata nelle ottave successive, durante il fittizio resoconto delle proprie «*sventure*»; nulla a che vedere, insomma, con le parole di Clarice in *Rinaldo* I, 61,7-8 e 62-63 la quale, dopo aver smorzato, al pari della pagana, le lodi di Rinaldo, dichiara il proprio *status* sociale, chiedendo infine di conoscere l'identità del cavaliere che le ha appena profferto i propri servigi; si osservino le ottave 36-37 della *Liberata*:

36

Risponde: «Il tuo lodar troppo alto sale,

né tanto in suso il merto nostro arriva.

Cosa vedi, signor, non pur mortale,

ma già morta a i diletti, al duol sol viva;

mia sciagura mi spinge in loco tale,

vergine peregrina e fuggitiva.

Ricovro al pio Goffredo, e in lui confido,

tal va di sua bontate intorno il grido.

37

Tu l'adito m'impetra al capitano,

[654] Tasso fa qui riferimento alla tradizione lirica petrarchesca citando *RVF* 311, 8; 109, 12; 126, 63 e 325, 46
[655] Cfr. T. Tasso, *Lettere Poetiche*, cit., pag. 84-86
[656] Cfr. V. Di Iasio *La descrizione della donna nel Rinaldo, cit.,* pag.281

s'hai, come pare, alma cortese e pia».
Ed egli: «É ben ragion ch'a l'un germano
l'altro ti guidi, e intercessore ti sia.
Vergine bella, non ricorri invano
non è vile appo lui la grazia mia;
spender tutto potrai, come t'aggrada,
ciò che vaglia il suo scettro o la mia spada.

Le prime parole pronunciate da Armida ricordano quelle di Clarice in *Rinaldo* I, 62, 1-2 «Non son qual mi formate, o cavaliero, / né va 'l mio merto al parlar vostro eguale», così come identica è la loro funzione di lenire la portata del complimento, dichiarando la propria natura mortale; ma mentre nel *Rinaldo* l'ipotesto era soprattutto il Poliziano delle *Stanze* I, 51 1-2, nella *Liberata,* sebbene un ricordo delle parole rivolte a Iulo da Simonetta sia certamente possibile, come nota Franco Tomasi, il Tasso sembra attingere da Virgilio *Eneide* I, 335 «Tum Venus. Haut equidem tali me dignor honore»[657]; i due versi successivi, inoltre, in cui Armida si dichiara donna mortale, sono riconducibili alla tradizione lirica, specie petrarchesca, con *RVF* 294 3-4 «or son fatto io per l'ultimo suo passo / non pur mortal, ma morto, ed ella è diva»; sulle coppie antitetiche «morta/viva» e «diletti/duol», disposte secondo un calibrato gioco oppositivo, sintomatico della disperazione profonda simulata da Armida e pronunciate secondo l'abile arte oratoria dispiegata fin dalle prime battute, potrebbe aver agito, oltre al Petrarca, il ricordo di Bernardo Tasso *Rime* II, 39, 85-86 «ove vivo ai tormenti / morto sono ai diletti»; il Tasso trama, inoltre, il primo dialogo tra i due personaggi attraverso rimandi a distanza: al v. 5 il sintagma «mia sciagura» costituisce una sorta di *correctio* alle parole di Eustazio pronunciate in IV 35, 6 «qual tua ventura o nostra»; Armida si dichiara inoltre *«vergine*», sottolineando il pericolo della propria esposizione in un luogo quale l'accampamento cristiano, popolato da soli uomini in cui mette a repentaglio la proprio virtù[658], mentre gli attributi del sostantivo «vergine», espressi da dittologia sinonimica aggettivale «peregrina e fuggitiva», la qualificano come fanciulla bisognosa di soccorso; nell'ottava successiva, il gioco dei rimandi coinvolge il modello petrarchesco, rovesciandolo di senso: il sintagma «vergine peregrina e fuggitiva» si pone in dialogo con la lode «vergine bella» di 37, 5 rivoltale da Eustazio, il quale prosegue la «divinizzazione» dell'empia pagana attraverso l'impiego di stilemi lirici appartenenti alla tradizione «illustre», con citazione di *RVF* 366 «Vergine bella…» di cui il Tasso riprende l'incipit impiegato dal Petrarca per rivolgersi alla Vergine, decontestualizzandolo e raggiungendo evidenti esiti di parodizzazione del modello[659].

La conclusione del discorso di Armida scivola in IV 37 1-2, e termina con la richiesta di udienza presso Goffredo facendo leva sui principi di «pietà e cortesia», valori ambiguamente equiparati, sui quali farà affidamento per innescare il proprio piano; le parole della tentatrice producono effetti immediati, compreso un maldestro sfoggio di vanità del giovane, che prontamente si dichiara «*germano*» di Goffredo, oltre a promettere d'istinto i servigi di entrambi.

Una volta condotta presso il comandante, Armida spiega la sua «sciagura», seguendo una narrazione piuttosto estesa (26 ottave sulle 96 complessive del canto IV), calibrata secondo i dettami dei trattati di eloquenza e pronunciata come il «canto di una sirena», identificato con l'artificio della parola poetica stessa, come il Tasso stesso dichiara in IV 38, 7-8 «*sì che i pensati inganni alfine spiega / in suon che di dolcezza i sensi lega*», in cui la citazione di Petrarca *RVF* 167, 9

[657] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag.256
[658] Pericolo corso a suo tempo dalla controparte cristiana Sofronia nel momento della propria denuncia
[659] Cfr. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pp.255-257

«*Ma 'l suon che di dolcezza i sensi lega*», viene tratta proprio dal sonetto in cui Francesco, alla fine, riconosceva Laura come «*sirena del cielo*»[660]; come nota Silvia Volterrani,

«Armida, nel monologo rivolto al campo cristiano, rivela la sua natura di sirena, il suo carattere straordinario di donna di eccezione, fuori da ogni regola. Come alle sirene infatti è concesso il dono del canto, attraverso un ambiguo connubio fra natura e cultura, di cui quel canto rappresenta la più alta espressione, anche ad Armida è attribuita la stessa capacità di incantare e di indurre al sonno, per quanto metaforico, i suoi ascoltatori. Il canto magico e seducente delle sirene è capace di incantare, come quello di Circe, Calypso, Penelope, descritto da Omero con lo stesso verbo, thélgein: una seduzione verbale e sessuale che continuamente si intrecciano; Seduzione comunque esercitata sugli ascoltatori dal canto del bardo Demodoco, come dai racconti di Ulisse, il che rivela così l'ambiguità della natura della poesia e la possibilità di identificare Omero con il canto dei bardi, di Ulisse e delle sue stesse sirene»[661].

Il riconoscimento di questo statuto «eroico» e «donnesco» tributato ad Armida, unito all'indugio nei concetti «vaghi» e «fioriti» tipici della tradizione lirica, specialmente quella petrarchesca, con cui viene ritratta la tentatrice nell'esercizio della propria arte, dimostrano senza orma di dubbio tutta la difficoltà del Tasso ad aderire strettamente ai precetti teorici da esso stesso elaborati, quali l'unità d'azione, l'adozione dello stile eroico e il rifiuto degli espedienti romanzeschi, quali gli amori, parzialmente ammessi purché strettamente connessi alla trama principale; l'intreccio incentrato sugli artifici di Armida e quello successivo relativo agli amori di Armida stessa e Rinaldo occupano, come l'analisi dimostrerà, un'estensione consistente nel poema, e possiedono un profilo soventemente autoritario sulla trama principale, rispetto alla quale assumono uno statuto indipendente, di cui emblematico diviene l'episodio della «riconciliazione»; il Tasso stesso, nelle *Lettere poetiche*, esprimeva dubbi circa il pericolo insito nel dilungarsi in una poesia basata sulla «vaghezza» del lirico, piuttosto che sulla «sobria maestà» dell'epico, e ascrivibile alla piacevolezza degli amori romanzeschi, piuttosto che all'impresa cristiana di liberazione del Santo Sepolcro, specie per quanto riguardava la tenuta dei «puntelli» sui quali si ergeva la narrazione, come nel caso del passaggio dal canto IV, interamente dedicato ad Armida, al V, in cui Rinaldo abbandona il campo crociato come conseguenza indiretta dell'arrivo della donna; a Scipione Gonzaga, il 15 aprile 1575 il Tasso scrive in *Lettere Poetiche V*:

«Credo che in molti luoghi troveranno forse alquanto di vaghezza soverchia, et in particolare nell'arti di Armida che sono nel quarto: ma ciò non mi dà tanto fastidio, quanto il conoscere che 'l trapasso, ch'è nel quinto canto, da Armida alla contenzione di Rinaldo e di Gernardo, e 'l ritorno d'Armida, non è fatto con molta arte; e 'l modo con che s'uniscono queste due materie è più tosto da romanzo che da poema eroico, come quello che lega solamente co 'l legame del tempo e co 'l legame d'un istante, a mio giudicio assai debol legame. La contenzione in se stessa e l'arti d'Armida sono ex arte, come quelle che procedono da una fonte, cioè dal consiglio infernale, e tendono a un fine medesimo e principalissimo, ch'è il disturbo de l'impresa; ma in somma vorriano essere meglio attaccate fra loro»[662]

Poco più tardi, in *Lettere Poetiche XXI* datata 29 luglio 1575, su cui ci soffermeremo a conclusione della trattazione, il Tasso scrive, sempre al Gonzaga, a proposito del protagonismo di Armida, verso la quale evidentemente nutriva una predilizione:

«mi basterà solo, dunque, che si consideri se quello accompagnare l'attione principale, quasi sino alla fine, potrà dare altrui noia e far parere ch'io abbia presa Armida per soggetto principale e ch'io riguardi in lei, non solo in quanto distorna i cristiani e ritiene Rinaldo, ma anco prima e per sé.»[663]

---

[660] Naturalmente l'immagine di Laura *«sirena del ciel»* in *RVF* 167 va interpretata come allegoria medioevale dell'angelo-musico, basata sull'etimologia di sirena, ovvero *legame*, e quindi legato ai venti e quindi connesso all'elemento aereo già richiamato nell'appellativo Laura-aura
[661] Cfr. S. Volterrani, *Tasso e il canto delle sirene*, cit., pag.56
[662] Cfr. T. Tasso*, Lettere Poetiche,* cit., pp. 29-30

[663]Ibidem, pag. 174

Il racconto di Armida informa i cristiani di come uno zio usurpatore l'abbia spodestata dal proprio trono, privandola così del regno di Damasco e dell'onore; la conquista del proprio pubblico passa, dunque, non solo per la fisicità esibita in precedenza, ma anche per lo sfoggio dell'accorta eloquenza, attraverso un ambiguo discorso facente appello al codice etico cavalleresco, conosciuto da Armida alla perfezione, in cui la donna si finge una pudicissima principessa in cerca di aiuto contro «l'altrui frodi», e disposta così, come nota Ferretti, «ad affidare la propria verginità ai crociati, facendo riferimento a un valore morale (l'onestà) che accomuna l'universo morale dei cristiani e dei pagani»[664], senza tuttavia rinunciare a spargere il proprio erotismo, nel momento in cui respinge ogni accusa di lascivia, tradendo di fatto il proprio reale scopo:

Ahi, che fiamma del ciel anzi me scenda,
santa onestà, ch'io le tue leggi offenda![665]
IV 57, 7-8

Dopo aver respinto le accuse di lascivia e di cospirazione, finalizzate ad uccidere lo zio usurpatore, Armida torna ad utilizzare in IV 58 5-6 l'immagine della «tessitura di menzogne»:

L'empio, che i popolari impeti teme
così le sue *menzogne adorna e tesse*

Quest'ultimo verso presenta decisi legami con il discorso pronunciato da Idraote alla nipote, specie con IV 24, 7 «Tessi la tela ch'io ti mostro ordita», dove si riprende il verbo «tessere» riferito all'arte della menzogna; così come con IV 25,8 «e fa' manto del vero a la menzogna», ascrivibile al campo semantico della strategia della simulazione; un legame indiscutibile esiste tra IV 58, 6 e la seconda ottava proemiale del poema, I 2, 6-7 «[…] e tu perdona /s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte, d'altri diletti […]», espresso dalla « ripresa chiastica trasforma i fregi in menzogne», insinuante «nelle parole di Armida il carattere ambiguo di compromesso della poetica tassesca: l'ambiguità di una scelta fra i rigidi toni epici e l'attrazione verso la poesia dei toni romanzeschi, teoricamente rifiutata»[666]; e tuttavia, come nota Giovanni Getto, il racconto fittizio della propria vita, svolto da Armida, colpisce e commuove «per quel clima di inquietudine e solitudine» in cui viene costruita «una finta prospettiva, in cui la donna illusoriamente si inoltra e si atteggia, tra i riflessi commoventi della indifesa bellezza di una creatura orfana e oppressa»[667]

Goffredo, sospettoso e dubbioso nei confronti di Armida, da lui considerata pur sempre una musulmana e quindi inaffidabile, sebben stretto tra la *pietas,* insita sia nel codice cavalleresco imperniato sul valore della «cortesia», sia nella fede cristiana, nega infine l'aiuto alla donna (65-69); a quel punto, la giovane si abbandona ad un disperato pianto, paragonabile a quella di un'amante disperata[668], le cui lacrime splendono come un «gioiello» sul suo viso, secondo una sensibilità di gusto barocco già dimostrata dal Tasso a proposito di Clorinda in III 30, 3-6; al contempo, la vista del pianto di Armida, riesce ad accendere ulteriormente l'ardore dei crociati. Si osservi:

74

[…]

[664] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca» cit.*, pag.32
[665] I versi contengono un riferimento a *Eneide* IV 24-27 «sed mihi vel tellus optem prius iam dehiscat / vel pater omnipotens abigat me fulmine ad umbras»
[666] Cfr. S. Volterrani *Tasso e il canto delle sirene*, cit., pag. 57
[667] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., pag. 162
[668] Per un'interpretazione della rifunzionalizzazione della coppia archetipica Laura- Francesco in questo frangente, in cui Goffredo diviene Laura, amante nemica, in qualità di negazione dell'aiuto ad Armida, che a sua volta diviene l'amante respinto, Francesco; Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 56

Il pianto si spargea senza ritegno,
com'ira suol produrlo a dolor mista,
e le nascenti lagrime a vederle
erano a i rai del sol cristallo e perle.
75
Le guancie asperse di que' vivi umori
Che giù cadean sin de la veste al lembo,
parean vermigli insieme e bianchi fiori,
se pur gli irriga un rugiadoso nembo,
quando su l'apparir de' primi albori
spiegano a l'aure liete il chiuso grembo;
e l'alba, che li mira e se n'appaga,
d'adornarsene il crin diventa vaga.
76
Ma il chiaro umor, che di sì spesse stille
le belle gote e 'l seno adorno rende,
opra effetto di foco, il qual in mille
petti serpe celato e s'apprende.
O miracol d'Amor, che le faville
tragge dal pianto, e i cor ne l'acqua accende!
Sempre sovra natura egli ha possanza,
ma in virtù di costei sé stesso avanza.

Le ottave in analisi si presentano connotate in direzione fortemente lirica, specialmente petrarchesca, benché l'apertura della descrizione di «Armida piangente» inclini verso tonalità squisitamente barocche; in IV 74, 5-6 l'immagine del pianto, prodotto simultaneamente dall'ira e dal dolore, a fronte del rifiuto di Goffredo, trova le sue radici in Petrarca, con riferimento a *RVF* 250, 6 «vera pietà con grave dolor mista», e 314, 6 «a la nova pietà con dolor mista», oltre che in 155, 3 « che Pietà non avesse spento l'ire» e 158, 5-6 «Con leggiadro dolor par ch'ella spiri / alta pietà che gentil core stringe»; come nota Giulia Natali, il Tasso descrive il pianto di Armida rifiutata «con una leggerezza figurativa che ricalca, decontestualizzandola, una delle più aeree rêveries del *Canzoniere*; esaspera, irrepresso e incollerito, il pacato riserbo delle lacrime dell'altra quale appare nei sonetti CLV-CLVIII»[669]; ; dal punto di vista retorico, il Tasso impiega inoltre, ai vv.6 e 8, due dittologie sostantivali, la prima «ira/ dolor», incentrata sulla causa del pianto, a cui corrisponde la seconda, «*cristallo / perle*», esplicativa dell'effetto suscitato, sulla vista, dalle lacrime, equiparate appunto a gioielli; l'incedere delle lacrime sulle gote della donna, sono invece enfatizzate dall'iterazione della sibilante *s* e della liquida *r,* mentre il concorso vocalico del v. 8 «eran***o a i r ai***», con doppia sinalefe, impreziosiscono il liquido gioiello illuminato dalla luce del sole; la similitudine è inoltre tramata da iperbati, separanti il soggetto dal proprio predicato verbale e dagli attributi.

[669] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 56

La similitudine di IV 74, 7-8 che, come detto, paragona le lacrime sgorganti, illuminate dalla luce del sole, a gioielli quali cristalli e perle, trae la sua origine ancora una volta dalla vaghezza lirica petrarchesca, in particolare da *RVF* 157, 12-14, sonetto ripreso dal Tasso nelle sue *Egloghe*, in particolare nel *Convito dei pastori*, 106-107 «sospirò, pianse: e de' begli occhi suoi / eran le belle lagrime cristallo, / e fiamma i suoi sospiri […]»[670]; il pianto della donna, viene citato come esempio, nel terzo dei *Discorsi dell'arte poetica,* di differente trattamento del medesimo concetto, reso secondo lo stile più sobrio dell'epico Virgilio e quello maggiormente fiorito del lirico, paragonando internamente all'*Eneide*, il pianto «asciutto» di Didone in IV, 30 a quello più «fiorito» di Lavinia in XII, 64-69 e confrontando infine lo «stile epico» virgiliano dei due passi, con il sonetto 157, 12-14 di Petrarca, esempio di ornato «stile lirico»[671] :

«[…]

Fioriti concetti sono questi, e quasi vicini al lirico; ma non sì che non siano assai più ridenti quegli altri:

perle e rose vermiglie, ove accolto

dolor formava voci ardenti e belle;

fiamma i sospir, le lagrime il cristallo.

E questo ultimo per aventura da Virgilio non saria stato ammesso. […]»[672]

Dunque ancora una volta, la descrizione di Armida pone in contrasto «teoria» e «pratica» poetica, dal momento che la similitudine, derivata senza dubbio dal repertorio petrarchesco, mostra l'irresistibile attrazione dell'autore verso le «*ridenti*» immagini liriche.

Altra immagine di gusto lirico si condensa in IV 75, nella similitudine «floreale», in cui le guance di Armida, irrorate di lacrime, vengono accostate a fiori vermigli e bianchi, che seppur premuti dal peso della rugiada, si dischiudono in prossimità dell'alba per accogliere la brezza, rinvigorendosi; il cromatismo dei fiori ha precedenti nel consueto Petrarca dei *RVF* 46, 1 «L'oro e le perle e i fiori vermigli e bianchi» che, come nota Franco Tomasi, diviene «quasi formulare nel linguaggio lirico rinascimentale»[673]; mentre l'immagine del rinvigorimento dei fiori alle prime luci dell'alba, presenta due possibili ipotesti: il primo, è rappresentato dalle *Stanze* del Poliziano, II, 38, 7-8 «surgevon rigiadosi in loro stelo / gli fior chinati dal notturno gelo», il quale trae a sua volta l'immagine da Dante, *Inferno* II 127-*129 «*quali fioretti, dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'imbianca / si drizzan tutti aperti in loro stelo»; di nuovo, la similitudine è interessata da forti iperbati, in cui il soggetto, le «guancie», posto in posizione incipitaria al v.1, trova il suo predicato «parean» in perfetta simmetria al v.3, sebbene il termine di paragone «fiori» venga dislocato in clausola dello stesso verso, così come la dittologia aggettivale ad esso riferita, *«vermigli / bianchi*», sia a sua volta spezzata da iperbato, secondo un andamento sintattico risentito; i rapporti di causa ed effetto della similitudine sono espressi dai rimanti «umori / fiori», a loro volta implicati in rima con «albori», in bisticcio semantico con «alba», ovvero il giorno nascente che rafforza i fiori, simboli della bellezza delle guance di Armida, cosparse di un colorito vermiglio e candido; la metafora dei fiori vermigli e bianchi, riconduce alle *metafore paesistiche* precedenti, in cui Armida veniva, come nota Giovanni Getto,

---

[670] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 280
[671] Per la citazione completa relativa alle differenze nel pianto di Didone e di Lavinia, si rimanda al capitolo terzo.
[672] Cfr. T. Tasso *Discorsi dell'arte poetica,* pag.
[673] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi cit., pag.280

«trasfigurata in una serie di elementi di lieto paesaggio: cielo, candida nube, raggi, aura, rose, nevi. […]. Secondo un procedimento caro al Tasso, che si riscontra in maniera soprattutto insistente nella lirica, la donna si trasforma in un luminoso paesaggio, e a sua volta la natura assume le forme e il contegno di una donna, Armida si offre dunque come uno spettacolo di leggiadra natura».[674]

In IV 76, il Tasso descrive il passaggio dalla bellezza della donna nel pianto, agli effetti prodotti nei cavalieri che la contemplano, servendosi dell'ossimoro tra l'«acqua», rappresentata dalle lacrime, e il «fuoco», simbolo lirico della passione divampante; già al v. 1 l'avversativa *«ma»*, introduce uno scarto semantico rispetto alla narrazione condotta nelle due ottave precedenti, e introduce l'effetto prodotto dal «chiaro umor» simulato da Armida, ovvero il «foco», la passione amorosa, che iperbolicamente serpeggia in *«mille petti»*, nascosto, e che qui, una volta radicato, s'apprende saldamente; l'incedere dell'incendio d'amore, trova perfetta corrispondenza nei rimanti: *«stille / mille / faville»*, che condensano di nuovo causa ed effetto: il pianto rende desiderabile la donna e fa nascere Amore nel cuore dei cavalieri; mentre i rimanti «rende / apprende / accende», enfatizzano ulteriormente la bellezza di Armida, esaltata nel pianto simulato, la cui vista accende un fuoco amoroso, che divampa velocemente; naturalmente il Tasso si serve degli stilemi lirici consolidati per descrivere l'incedere della passione amorosa, quale il motivo delle *«stille»* di pianto, produttrici del fuoco amoroso, *topos* presente ad esempio in Lorenzo de'Medici *Rime*, 155 13, 14 «facea del bello e doloroso pianto / visibilmente uscir dolci faville» e nella produzione tassesca, in *Egloghe, Festa campestre*, 115 «trarrà da l' pianto ancor faville ardenti»; il «miracol d'Amor», presentato ai vv.5-6, secondo struttura chiastica e ossimorica, «le faville / tragge dal pianto», con enfasi ottenuta dalla forte inarcatura versale,« e i cor ne l'acqua accende», si rende possibile tramite la tacita alleanza vigente tra Armida e Amore stesso, presentata nel distico finale, e suggellata dai rimanti «*possanza avanza*», il cui potere è destinato a sfidare i limiti della natura stessa, come l'ossimoro «fuoco-acqua», dominante nell'ottava, sembra suggerire, tradendo la natura diabolica e menzognera della donna, i cui artifici amplificano gli effetti ordinari di Amore stesso.

Il «finto dolor» di Armida fa versare «lagrime vere» alla maggior parte dei cristiani, tanto che Eustazio, «in cui la face di pietade e d'amor è più ardente», interpretando l'umore generale, decide di perorare la causa di Armida presso Goffredo, adducendo apparentemente «motivazioni religiose», dal momento che non è incompatibile con i valori cristiani soccorrere una vergine ed estirpare un tiranno; «motivazioni militari», prospettando vantaggi futuri derivanti dall'amicizia con la città di Damasco, a cui lo stesso Goffredo aveva pensato; ma soprattutto appellandosi al «codice della cortesia», secondo il quale, una fanciulla offesa nell'onore a buon diritto merita sempre di essere difesa; in realtà il giovane agisce principalmente per «amore», proprio come aveva previsto Goffredo, il quale però, davanti ai «cavalieri di ventura», concordi con le parole di Eustazio, cede alla richiesta, seppur certo delle motivazioni fittizie del fratello; il commento del narratore, a chiusa del confronto tra i due fratelli in IV 83, 5-8, condanna l'opera di Armida, cogliendone al pari di Goffredo, il pericolo:

> Ora che non può di bella donna il *pianto*,
> ed in *lingua amorosa i dolci detti?*
> esce da vaghe labra *aurea catena*
> *che l'alme a suo voler prende ed affrena*.

La strategia dispiegata da Armida sin qui, per raggiungere il proprio obiettivo, ovvero l'esibizione calcolata della propria beltà, l'arte della retorica e dell'eloquenza, e infine il dolore simulato, dunque tutte quelle seduzioni femminili espresse,

[674] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»* cit., pag. 163

come nota Franco Tomasi, «dal pianto e dalle parole studia mente modellate attraverso il codice lirico-amoroso»[675], si concretizza nell'immagine liricissima dell'«*aurea catena*», ovvero un potente vincolo amoroso, capace di tenere in scacco, secondo la volontà di Amore, ora alleato di Armida, gli amanti caduti sotto al suo incantesimo; la reazione di Armida nell'apprendere il capovolgimento di eventi ora a lei favorevoli, mostra un'ulteriore sfaccettatura della seduttrice, a cui il Tasso dedica ben dodici ottave, magistrale capolavoro di quel «*teatro della seduzione*», degno di una perfetta dama di corte, inscenato dalla *femme fatale*.

Il comportamento metamorfico della seduttrice, viene preparato dal Tasso in IV 84-86 in cui vengono riprese le strategie precedentemente elencate, per poi passare al capolavoro strategico di simulazione e dissimulazione dispiegato in 87-96; la prima immagine, insiste sul potere di conquista dello «sguardo» ammaliatore, irresistibile nel suo rasserenarsi, e del «sorriso», i due idoli a cui Plutone auspicava si abbandonassero i cristiani, immersi nelle lascivie amorose, in IV 17, 3-4: «altri in cure d'amore lascive immerso / idol si faccia un dolce sguardo e un riso»; si osservi:

Serenò allora i *nubilosi rai*
Armida, e sì *ridente* apparve fuore
ch'innamorò di sue bellezze il cielo
asciugandosi gli occhi co 'l bel velo.

Il pianto di Armida cessa in questa corrispondenza fra la donna e il cielo, secondo la consueta identificazione tassiana della donna con il paesaggio, come la metafora «*nubilosi rai*», ovvero gli occhi ora rasserenati e splendenti perché consolati, e quindi sgombri dal pianto, paragonati ad un cielo in cui i raggi del sole, prima offuscati dalle nubi, tornano ora a risplendere; la metafora culmina nell'apparizione della beltà «trasfigurata» dallo splendore del sorriso, mentre si asciuga con il velo, noto strumento fraudolento, gli occhi stessi[676]; il distico finale, contiene una citazione tratta da Petrarca *RVF* 126, 38-39 «e faccia forza al cielo, / asciugandosi gli occhi col bel velo» anche se, come nota Arnaldo Di Benedetto, «nel diverso contesto, il gesto di Laura, replicato da Armida, acquista una nuova valenza teatrale»[677].

Al culmine dello splendore, l'incantatrice dispiega una *muta eloquenza*, espressione ossimorica la cui esplicazione, oltre che in IV 85, 5-8, occuperà il finale del canto:

e ciò che lingua esprimer ben non pote,
muta eloquenza ne' suoi gesti espresse,
e celò sotto sì mentito aspetto
il suo pensier ch'altrui non dié sospetto.

La strategia dissimulatrice di Armida, trova dunque nella «*muta eloquenza*», ossia nella gestualità controllata, un altro alleato; data la padronanza dell'arte oratoria dimostrata durante la sua narrazione, non sussiste alcun dubbio sulla logica dell'artificio impiegato da Armida, la quale opta ora per una teatrale azione seduttiva, basata sugli sguardi e sui sorrisi,

[675] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 286
[676] L'atto di asciugare le lacrime finte con il velo, coincidente con il trionfo di Armida nel canto IV, verrà ribaltato in XIV, 67. 1-2 quando con lo stesso velo asciugherà i sudori di Rinaldo, addormentato d'incanto, per amore, segnando così una svolta nell'evoluzione del personaggio.
[677] A. Di Benedetto *Lo sguardo di Armida «un'icona della «Gerusalemme liberata»* in *Lettere Italiane,* gennaio-marzo 2001, Vol 53, N. 1, Olschkj Editore, pag.42

adottando una maschera artificiosa, sotto la quale celare e proteggere il proprio obiettivo; l'ottava successiva IV 86, 5-8 chiarisce la strategia stabilita:

e far con gli atti dolci e co 'l bel viso
più che con l'arti lor Circe o Medea,
e in voce di sirena a i suoi concenti
addormentar le più svegliate menti.

Tasso dichiara qui l'arte di Armida superiore a quella di Circe, incantatrice omerica che in *Odissea* X-XII trasformò con le proprie arti magiche i compagni di viaggio di Ulisse in porci, costringendoli ad una lunga permanenza sulla propria isola, mettendone a rischio il ritorno a Itaca; e a quella di Medea, mitologica maga dai poteri straordinari, traditrice della propria stirpe per amore di Giasone, al quale prestò i propri incanti nella conquista del vello d'oro; una volta abbandonata, fu protagonista di un tragico epilogo, una vendetta[678] che investì la discendenza della coppia; come nota Volterrani, dunque l'arte femminile di Armida «sembra alludere ad una energia psichica naturale», trascendente «quella della magia», cionondimeno essa «sembra incapace di liberarsi della sua ambiguità»[679], dal momento che alla «seduttrice» deve accompagnarsi la« maga», la sirena dalle parole armoniose e dolci quanto gli incantesimi, come il distico finale chiarisce.

Dall'ottava 87, il Tasso indugia in maniera compiaciuta, fino alla fine del canto, nella descrizione della messa in opera delle seduzioni di Armida, istrionica ammaliatrice, la cui identità si frantuma e si rifrange, come nei molteplici frammenti di uno specchio, senza necessariamente riflettere identità veritiere; il lessico impiegato, proviene dal retroterra lirico, denso di intertestualità, e pervasivo di una pagina in cui «il gusto dell'*ars amandi*, di cui la donna è maestra imbattibile, fa vibrare ogni ottava, ogni verso, ogni parola»[680]; per definire la molteplicità seduttiva di Armida dispiegata in questo finale dalle multiple conquiste, si legga la definizione calzante fornita da Matteo Residori:

«Alla fine del IV canto il racconto si fa all'improvviso temporalmente vago e 'plurale'; gli eventi non sono riferiti nella loro successione cronologica, ma si dispongono secondo una griglia che corrisponde alla molteplicità dei tipi umani e alla varietà delle circostanze: «or…or» , «in quegli… in questi», «Se scorge alcun…Ad altri poi…»; sembra di assistere all'azione simultanea di tante Armide diverse: benigna incoraggiante con i timidi, ritrosa e severa con gli audaci,« rozza e inesperta» con i corteggiatori troppo intraprendenti. Come un retore consumato, la maga sa che il discorso persuasivo non ha come criterio la verità, ma si modella, per affinità o per contrasto, sulle qualità del destinatario; e, e coerentemente, assume tanti volti quanti sono le vittime designate.»[681]

Si osservi l'ottava 87, propedeutica all'ampia casistica metamorfica dispiegata nelle ottave successive:

87
Usa ogn'arte la donna, onde sia colto
ne la sua rete alcun novello amante;
né con tutti, *né* sempre uno stesso volto
serba, *ma* cangia a tempo atti e sembiante.
Or tiene pudica *il guardo in sé raccolto*,
or lo rivolge *cupido e vagante*:
la *sferza* in quegli, il *freno* adopra in questi,

[678] La sfumatura vendicatrice di Medea viene recuperata dal Tasso nell'invettiva di Armida a seguito dell'abbandono in XVI, 59-60, in cui la donna reclama vendetta per l'oltraggio subito.
[679] Cfr. S. Volterrani *Tasso e il canto delle sirene* cit., pag.58
[680] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»* cit., pag. 164
[681] Cfr. M. Residori *Armida e Proteo*, cit., pag. 116

come lor vede in amar *lenti o presti.*

L'ottava 87 è introduttiva alla capacità di trasformazione ed adeguamento dell'atteggiamento di Armida, ossia di gestualità (sguardi e sorrisi) ed eloquenza, in accordo con le due differenti tipologie di amanti, il timido e l'audace, le cui modalità specifiche si chiariranno nelle due ottave successive; i comportamenti della donna, rispondono alla trattatistica amorosa di largo consumo nel Cinquecento, in cui è ben riconoscibile, come nota Volterrani, la gerarchia espressiva «parole», «sguardi», e infine «offerta», di un sorriso o di una qualsivoglia gestualità, al di là dello stimolo o freno consigliato rispettivamente per i più ritrosi e per i più arditi[682]; ad esempio, se in 86 si proponeva di usare la «voce» come una sirena, in 87 protagonista è il «guardo in sé raccolto» / «or cupido e vagante»; mentre in 88 apre il «benigno riso», cioè sfodera il sorriso oltre agli sguardi (*luci*); in 87, 2 l'immagine della «*rete*» più che metafora della conquista amorosa, sembra suggerire l'inganno dell'astuta maga, prefigurando l'imminente prigionia a cui andranno incontro coloro che decideranno di seguirla, oltre che la metamorfosi zoomorfa che trasformerà, come si apprenderà in seguito, alcuni di loro in pesci nel palazzo di Armida; la duplice anafora introdotta dalla negativa «né» al v.3 e la *correctio* al v. 4 introdotta dall'avversativa «*ma*», chiariscono l'atteggiamento «proteiforme» della donna, che proprio come una sirena omerica, modula il proprio comportamento per irretire l'interlocutore; la seconda anafora, introdotta dal duplice «*or*», specifica, con parallelismo sintattico, le due tipologie di sguardo usate come armi seduttive, il pudico e il bramoso, il «guardo in sé raccolto» e «cupido e vagante», come la dittologia sinonimica aggettivale chiarisce; il v. 7, perfettamente bipartito, riprende l'area semantica dell'antitesi pudicizia/ bramosia, da mostrare alle diverse tipologie di amante, attraverso il chiasmo, esteso al v.8, ponendo in primo piano la «*sferza*» adoperata quale stimolo per i «ritrosi» e il «*freno»* quale limite per i più «presti».

Insistendo sul motivo dello sguardo, paragonabile a quello della Gorgone, infallibile nel colpire il bersaglio, come nota Di Benedetto, «il Tasso si compiace di variare i modi seduttivi e le astuzie dello sguardo»[683]: in IV, 88, 3-4 per riscaldare una passione intiepidita, Armida «in dolci giri / volge le luci in lui liete e serene», sintagma dalla spiccata intertestualità con il sonetto 28, 9 della «redazione chigiana», «ella, volgendo gli occhi in dolci giri» e con *Rinaldo* XI, 40, 8 «quel volger gli occhi in dolci giri?»; mentre in IV, 89, 3, nel mostrarsi «altera» e «sdegnosa», controllando così una passione troppo audace, « de' cari detti e de' begli occhi è parca»; dunque le ottave 88 e 89, esplicitano in struttura parallela, la strategia seduttiva, modulata sulla tipologia di amante, timido o focoso, visibile nell'elargizione di sguardi dolci oppure sfuggenti.

Strategia differente si coglie nelle ottave 90-91, dove protagonista diviene sempre lo sguardo; si osservi:

90
Stassi tal volta ella in disparte alquanto
E 'l volto e gli atti suoi compone e finge
Quasi dogliosa, e in fin su gli occhi il pianto
Tragge sovente e poi dentro il respinge;
e con quest'arti a lagrimar intanto
seco mill'alme semplicette astringe,
e in foco di pietà strali d'amore
tempra, onde pèra a sì fort'arme il core.

[682]Cfr. S. Volterrani *Tasso e il canto delle sirene*, cit., pag.58
[683]Cfr. A. Di Benedetto *Lo sguardo di Armida*, cit., pag. 42

91

Poi, sì come ella a quei pensier s'invole
e novella speranza in lei si deste,
vèr gli amanti il piè drizza e le parole,
e di gioia la fronte adorna e veste;
e lampeggiar fa, quasi un doppio sole,
il chiaro sguardo e 'l bel riso celeste
su le nebbie del duolo oscure e folte.
Ch'avea lor prima intorno al petto accolte.

L'ottava 90 riecheggia il motivo del «pianto simulato», inducente lacrime vere negli innamorati ingenui[684], commossi dalla malinconia lasciata emergere, nel velo del pianto, per poi celarla, da Armida; da questo pianto, nasce di nuovo Amore, come il lirico «foco di pietà», immagine prelevata da Petrarca *RVF* 217, 3 «ch'un fuoco di pietà fessi sentire», suggerisce, dal momento che permette di temprare strali amorosi, ovvero la passione; questi rapporti di «causa - effetto» vengono isolati dalle inarcature versali fra i vv.3-4 «pianto /finge», e i vv.7/8 «strali d'amore/tempra», in cui si condensa la precisa strategia seduttiva calibrata dalla maga; così come, quel «manto» di incertezza, provocato dalla mestizia della donna e incombente sui crociati, incupiti nello scorgere la bella donna in preda alla tristezza, viene squarciato ad arte dalla stessa Armida, quasi fosse un «metaforico velo», novello strumento strategico di simulazione e dissimulazione.

La donna, dipinta secondo la liricissima metafora della «donna-sole», ed anzi, elevata dal Tasso al rango di «un doppio sole», in virtù dell'egual splendore del «chiaro sguardo» e del «bel riso celeste», diviene rassicurante quanto le «speranze e ingannevoli promesse» di un cielo mattutino terso e limpido[685]; in questa ottava, non emerge soltanto l'incantesimo lanciato dallo sguardo, e amplificato dal sorriso di Armida, bensì inizia ad emergere il concetto di «*muta eloquenza*», di cui un bell'esempio si ritrova al v. 3 «vèr gli amanti il piè drizza e le parole»[686], in cui l'azione della donna viene posta sotto gli occhi del lettore secondo il principio di*«enargheia*, ricorrendo «alla forza persuasiva dei sensi, alla capacità di imitare sentimenti, veri o falsi che siano, nel modo più coinvolgente possibile»[687]; le immagini e le azioni esaminate sin qui, permettono di chiarire la capacità di offrire una variegata casistica etica, in cui si passa dalla simulazione del pianto, del dolore, per poi irraggiare gioia e felicità.[688]

L'ottava successiva, la 92, spiega la potenza dell'incantesimo di Armida, che davvero si può ritenere la nemica più pericolosa dell'esercito cristiano, poiché, come nota Laura Benedetti,

«Armida pare diversa ad ogni osservatore, ed è per ognuno un invito a seguire i propri sogni. La sua indefinibile bellezza la rende una donna differente per ogni uomo che la guardi, una mutevole catalizzatore del desiderio individuale. Dal canto IV, che vede la sua comparsa all'accampamento cristiano, fino al canto XVI, che segna la sua sconfitta, Armida seduce i suoi seguaci e li conduce in un regno alternativo alla città. Il suo giardino è la dimensione di coloro che vogliono dimenticare la propria missione, il proprio ruolo sociale.»[689]

---

[684] Il tema riprende quanto narrato nelle ottave precedenti IV 74-77, 1-2
[685] Cfr. G. Venturi *Armida come un paesaggio*, cit., pag.207
[686] Altro esempio di «muta eloquenza» si trova in IV, 95, 3-4 «or *gli s'invola e fugge*, ed or *gli porge* / modo onde parli e in un tempo *il ritoglie*»
[687] Cfr. S. Volterrani *Tasso e il canto delle sirene*, cit., pag. 59
[688] Per approfondimenti si rimanda a Cfr. M. Residori *Armida e Proteo*
[689]Cfr. L. Benedetti *La sconfitta di Diana,* cit., pag. 63

Si osservi:

92

Ma mentre dolce parla e dolce ride,
e di doppia dolcezza inebria i sensi,
quasi dal petto lor l'alma divide,
non prima usata a quei diletti immensi.
Ahi crudo Amor, ch'ugualmente n'ancide
L'assenzio e 'l mel che tu fra noi dispensi,
e d'ogni tempo egualmente mortali
vengon da te le medicine e i mali!

In questa ottava troviamo condensate dunque le ragioni del successo di Armida, la cui sensualità riporta «cupidigia» e «bramosia», laddove dovrebbe spirare «fede» ed «ethos» cristiano; l'ottava è costruita secondo un fitto rimando di intertestualità, e si conclude con il commento del narratore, partecipe delle sventure dei crociati, vittime di Amore; i vv.1-4 insistono sulla tematica della dolcezza dispensata dalla donna, potente alleata di Amore, sottolineata dall'anafora, al v.1, di quel «dolce», scandente il parallelismo sintattico «dolce parla e dolce ride», culminanti insieme nella «doppia dolcezza» del v.2, con rafforzamento semantico della «dolcezza» stessa attraverso il poliptoto *dolce / dolcezza*; eppure al v.1 l'avversativa «ma», in apertura ai vv.1-2, deputati all'area semantica del «languore», avverte del pericolo insito nelle lusinghe dell'incantatrice, espressa al v.3 «quasi dal petto lor l'alma divide», riferito ad Armida, la quale, mentre inebria i sensi, strappa l'anima dalla sede naturale, non avvezza all'erotismo, richiamato metaforicamente dall'iperbole «immensi piaceri» al v.4; i rimanti «ride / divide / ancide» sono pregnanti delle conseguenze micidiali dell'alleanza stipulatasi tra Amore e Armida, così come la rima «sensi / immensi», sembra suggerire l'improvviso spalancarsi dell'erotismo e il riaccendersi del *furor* passionale, prevalente sul *furor* guerresco; i vv.5-8 vedono l'intervento diretto dell'autore, che svolge il suo lamento nei confronti di Amore, elargitore di «assenzio e mél» (v.6), ossia veleno e dolcezza[690], richiamati da chiasmo intraversale da «mali e rimedi» (v.8), sempre da esso dispensati; come nota Tomasi[691], l'ottava risente ai vv.1-6, dell'intertestualità con Giovanni Della Casa, *Rime* 57, 9-11 in cui si svolge la medesima tematica:

però che con gli occhi alletta e 'l cor recide
donna gentil che dolce sguardo mova:
ahi venen novo, che piacendo ancide

La «summa» delle modalità seduttive metamorfiche esibite fin qui, trova compimento nella liricissima ottava 93, i cui primi versi sono intessuti di prelievi petrarcheschi, pregnanti dello stato di «incertezza», oscillante tra paura e speranza, tipico della sintomatologia amorosa esperita da Francesco nel *Canzoniere*; come ha notato Residori, con la trasposizione della metamorfosi dall'amante ad Armida, che provoca l'incertezza attraverso gioia e tristezza simulate e dissimulate, «Tasso tende a oggettivare eticamente il motivo dell'incostanza amorosa, a esaltare le componenti di artificio e di attiva

[690] Si può avvertire in questo accostamento un'eco dell'incipit del poema *G.L.* I, 3, 6-7, con ripresa dei «soavi licor» e dei «succhi amari» della similitudine lucreziana con cui il Tasso giustifica il proprio intessere «fregi al ver» in I, 2, 7
[691] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 292

illusione in una fenomenologia ossimorica peraltro ben petrarchesca»[692]; le due ottave successive, 94-95, esemplificano gli effetti della simulazione della pudicizia e dell'indifferenza; si legga:

93

Fra si contrarie tempre, in ghiaccio e in foco,
in riso e in pianto, e fra paura e spene,
inforsa ogni suo stato, e di lor gioco
l'ingannatrice donna a prender viene;
e s'alcun mai con suon tremante e fioco
osa parlando d'accennar sue pene,
finge, quasi in amor rozza e inesperta,
non veder l'alma ne' suoi detti aperta.

94

O pur le luci vergognose e chine
tenendo, d'onestà s'orna e colora,
sì che viene a celar le fresche brine
sotto le rose onde il bel viso infiora,
qual ne l'ore più fresche e matutine
del primo nascer suo veggiam l'aurora;
e 'l rossor de lo sdegno insieme n'esce
con la vergogna, e si confonde e mesce.

95

Ma se prima negli atti ella s'accorge
d'uom che tenti scoprir l'accese voglie
or gli si invola e fugge, ed or gli porge
modo onde parli e in un tempo il ritoglie;
così tutto il dì in vano error lo scorge
stanco, e deluso poi di speme il toglie.
Ei si riman qual cacciator ch'a sera
perda al fin l'orma di seguita fera.

L'ottava 93 inizia descrivendo le «*contrarie tempre*», ovvero i differenti sentimenti simulati dalla maga, attraverso una triplice serie di coppie ossimoriche, disposte ai vv.1-2: la prima «in ghiaccio e in foco»; seguono «in riso e in pianto», e «*fra paura e spene*», in cui gli ossimori disegnano lo «strenuo gioco dissimulatorio» di Armida, la cui molteplicità diventa «vertigine conoscitiva»[693] per coloro che la desiderano, i crociati, perennemente sospesi nell'incertezza, fra speranza e timore; il sintagma «*inforsa ogni suo stato*», al v. 3 è elativo dell'artificio con cui la maga compie la sua strategia, e sicuramente è tessera lessicale chiarificatrice del trasferimento di quella fenomenologia amorosa, espressa dagli ossimori, desunta dall'innamorato petrarchesco e trasferita all'«ingannatrice donna"; a riprova di ciò, si osservino i versi 1-3,

[692] Cfr. M. Residori *Armida e Proteo,* cit., pag. 116
[693]Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 292

fittamente tramati da una decisa intertestualità con Petrarca *RVF* 220, 14 «che mi cuocono il *cor in ghiaccio e 'n foco*» e *RVF* 152, 3-4:

in riso e 'n pianto fra paura e spene

mi rota sì ch'ogni stato mio inforsa

Al v.5 viene presentata la reazione di Armida di fronte alle richieste di rassicurazioni rivoltale da amanti insicuri, come la dittologia aggettivale sinonimica, «tremante e fioco», riferito al suono della voce, e rafforzata dall'enjambement ai vv.5-6, «con suon tremante e fioco / osa», suggerisce; costui riceve come risposta, accordata alla casistica amorosa, un'apparente «pudicizia simulata», espressa dalla dittologia sinonimica aggettivale «rozza e inesperta», in cui la donna finge inesperienza e timidezza in ambito amoroso, ignorando così le richieste; nell'ottava 94, quello che incontriamo, come nota Gianni Venturi, quale «risultato degli inganni d'amore è uno straordinario ritratto di Armida che si specchia, e lo si vedrà meglio nell'episodio del giardino, in se stessa, accompagnata dalle grazie naturali, trasformata in un paesaggio amoroso»[694]; lo sguardo chinato a terra, timidamente, espresso dalla lirica metafore delle «luci*»,* viene definito pudico dalla dittologia sinonimica aggettivale «vergognose e chine», con riferimento a Dante, *Inferno,* III, 79 «allor, con gli occhi vergognosi e bassi»; torna l'immagine del fresco colorito dell'incarnato, nascosto dal rossore delle guance, paragonato al rosseggiare delle prime luci dell'aurora; al v. 3 il sintagma «fresche brine» è desunto da Petrarca, *RVF*, 220, 3-4 «colse le *rose*, e 'n qual piaggia le brine / tenere e fresche, e die' lor polso e lena?»; mentre l'immagine espressa al v,4 è sicuramente lirica, con richiami intertestuali alla produzione «eterea» del Tasso, 17, 5 «e 'n su le rose, ond'ella il viso infiora»; il trascolorare dell'incarnato di Armida, modula altresì il simulato passaggio emotivo, elativo della conversione dell'indignazione in simulata pudicizia, in cui il «rossor*»,* della dileguante contraffatta indignazione viene lenito e assorbito così dalle «rose» dell'incarnato, condensato nella rima, con bisticcio semantico, «n'esce/ mesce», in chiusa del distico finale.

In IV, 95 attraverso il consueto parallelismo sintattico, introdotto dall'anafora «or… ed or», isolante la scansione temporale relativa alla strategia simulatoria adottata dalla camaleontica Armida, il Tasso rileva un'ulteriore aspetto del «freno» adoperato dall'allumeuse con l'amante assai perspicace, desideroso di scoprire l'*«accese voglie* »: l'attuazione di quella «muta eloquenza»[695] al v.3 «or gli s'invola e fugge», con dittologia sinonimica verbale, accentuativa della sottrazione del sé, in quanto oggetto di desiderio; sebbene, allo stesso tempo, come l'anafora citata evidenzia, offre contemporaneamente all'amante l'occasione di parlare, per poi sottrarla, secondo calcolato capriccio; l'obiettivo è sottolineato dall'inarcatura tra i vv.5-6 «stanco/scorge», ovvero sfiancare l'amante guidandolo in un'inutile caccia, verso un «vano errore», e privandolo infine di ogni speranza, lasciandolo, come la similitudine venatoria suggerisce, come un cacciatore il quale, dopo aver trascorso l'intera giornata ad inseguire la preda, ne perde le tracce al calare della sera; in questa tipologia di similitudini, molto impiegate nella lirica, la metafora venatoria indica la «*caccia amorosa*», in cui l'innamorato insegue la donna amata; il Tasso, riprendendo tale topos, sottilmente ne ribalta il rapporto tra «significato e spinificante», proprio in virtù della strategia dissimulatoria dispiegata da Armida, *artifex* del gioco amoroso e dunque unica cacciatrice; mentre l'amante, credendosi cacciatore, segue le tracce lasciate intenzionalmente dalla donna, ne diviene preda.[696]

---

[694] Cfr. G. Venturi *Armida come un paesaggio*, cit., pag. 207
[695] Già osservata in IV 91, 3
[696] Si rimanda a Cfr. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 294

Gli unici cavalieri insensibili nei suoi riguardi, come viene chiarito nel canto V, 12, 61-65 sono Goffredo, Tancredi e Rinaldo; i tentativi di seduzione verso Goffredo, la cui conquista era obiettivo fissato dallo zio Idraote, si rivela fallimentare per la statura di perfetto *milites Christi* incarnato dal capitano, il cui insuccesso mortifica la seduttrice, fattasi *novel Proteo* pur di irretirlo: si osservi V, 63:

63

[…]

Tentò ella mill'arti, e in mille forme
quasi Proteo novel gli apparse in anti,
e destò Amor, dove più freddo ei dorme,
avrian gli atti dolcissimi e i sembianti,
ma qui (grazie divine) ogni sua prova
vana riesce, e ritentar non giova.

Il paragone mitologico con la figura di Proteo[697], divinità marina in grado di assumere molteplici forme e aspetti, conservando la propria identità, condensa la vorticosa arte seduttiva di Armida, in cui non agisce alcuna forma di magismo, bensì l'abilità della donna nel somministrare bellezza, eloquenza e «muta eloquenza», frantumandosi in mille personalità eppur restando sempre la stessa; inoltre, come nota Volterrani, Proteo era una figura molto presente nei trattati di eloquenza conosciuti dal Tasso, tra cui quello di Giulio Camillo, il quale utilizzò la figura di Proteo «per spiegare la materia prima, presupposto di partenza dell'attività dell'alchimista e dell'eloquente»[698]; la seduzione fallisce anche nei confronti di Tancredi, dichiarato «*invitto*» perché il suo amore è interamente votato alla bella Clorinda:

65

Ma contra l'arme di costei *non meno*
si mostrò di Tancredi invitto il core,
però ch'altro desio gli ingombra il seno,
né vi può loco avere novello ardore;
[….]

E non va oltre la superficie l'operazione di conquista di Rinaldo, immerso nel suo desiderio di gloria e imbevuto d'onore, disinteressato quindi all'amore; da rilevare la costruzione di V, 12, 5-6, libera reinterpretazione di due prelievi tratti da Petrarca *RVF,* 3, 5-6 «Tempo non mi parea di far riparo / contra ' colpi d'Amor…» e *RVF,* 23, 33-34 «infin allor percossa di suo strale / non essermi passato oltre la gonna», significativi della comunanza situazionale tra Francesco e Rinaldo, indifferenti nei confronti di Amore, sostanzialmente inatteso[699]:

12

Ma perché a lui colpi d'amor più lenti
non hanno il tetto oltre la scorza inciso,
ne è molto impaziente è di rivale,

[697] Il tema incrocia la produzione lirica tassiana, come nel dittico di madrigali in *Rime* 268, 470
[698] Cfr. S. Volterrani *Tasso e il canto delle sirene*, cit., pag.59
[699]Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 55

né la donzella di seguir gli cale.

La chiusa al canto IV, chiosata dalla voce del narratore, condanna la natura della passione incarnata da Armida, ispirata dalle forze demoniache, e serpeggiante nell'accampamento crociato, lasciandone intuire la natura deviante, adducendo esempi mitologici, in cui valenti eroi furono irretiti, nonché distratti dal loro *ethos,* dal fascino di bellissime donne: Achille, Ercole e Teseo, leggibili come «prolessi» della narrazione stessa:

96

Queste fu l'arti onde mill'alme e mille
prender furtivamente ella poteo,
anzi pur furono l'arme onde rapille
ed a forza d'Amor serve le feo.
Qual meraviglia or fia s' il fero Achille
D'amor fu preda, ed Ercole e teseo,
s'ancor chi per Giesù la spada cinge
l'esempio né lacci suoi talora stringe?

L'ottava conclusiva, nella prima parte, sancisce il potere irresistibile del fascino di Armida, le cui armi, va ricordato, sono quelle della bellezza e della seduzione, che seppur fraudolentemente dispiegate, restano doti naturali possedute dall'incantatrice; ai vv.3-4, il lessico riferito ai conquistati, le «mill'alme», quali «rapille», «a forza» e «serve le feo», suggeriscono già i caratteri della prigionia «reale e degradante» riservata dalla maga alle proprie vittime, una volta giunti al proprio castello; benché a questo livello si possa scorgere la tradizionale metafora lirica della «prigionia d'Amore», fatta di «auree catene», con evidente ambiguità nell'utilizzo del codice epico e lirico; di particolare interesse, il triplice richiamo agli eroi vittime illustri di Amore, Achille nell'*Iliade*, resta folgorato da Briseide, la cui contesa con Agamennone ne causa l'abbandono del conflitto; Ercole si innamorò di Deianira e di Iole, così come Teseo si innamorò di Arianna, durante l'impresa dell'uccisione del Minotauro, e poi di Fedra; eppure, il caso di Achille, se rapportato al modello di Stazio, l'*Achilleide*, e il mito di Ercole, relativo all'amore per Deianira, rivelano strette connessioni con la vicenda di Armida e Rinaldo, di cui il Tasso offre una piccola prolessi: Ercole, per amore di Deianira, indossò abiti femminili, e altrettanto fece l'Achille staziano per mimetizzarsi fra le figlie del re di Sciro, fra le quali amò Deidamia; ora, se questo schema rappresenta la «degradazione dell'eroe», lontano e dimentico dei propri doveri, risulta pregante la consonanza con l'episodio degli «amori di Armida e Rinaldo», in cui l'eroe, lontano dall'accampamento e dimentico dei propri doveri, vive il proprio amore prigioniero di Armida, in abiti eleganti ed effemminati, degradanti per l'ethos a cui è predestinato; l'Achille staziano, inoltre, sarà ricondotto alla guerra di Troia, e allo status eroico, proprio dall'astuzia dello scudo - specchio, con cui Ulisse mostra all'eroe la sua immagine degradata, così come Carlo e Ubaldo, guidati dalle istruzioni impartite dal mago di Ascalona, riporteranno Rinaldo a Gerusalemme, dal giardino di Armida, la cui struttura labirintica viene suggerita dall'ultimo eroe, Teseo, impegnato nella sconfitta del Minotauro nel labirinto di Cnosso, sull'isola di Creta; il distico finale, seguendo questo raffinato retaggio intertestuale, sigilla infine un'aperta condanna non solo nei

confronti di Armida, bensì dell'eros *tout court*, per il quale non vi è posto nel nuovo epos tassiano[700]; condanna rilanciata dall'immagine dell'«empio laccio», con richiamo intratestuale alla vicenda di Sofronia e Olindo, in cui, nel delirio delle nozze del rogo, Olindo impiegava lo stesso lessico lirico erotico di derivazione petrarchesca di «lacci e nodi», i quali però, nella conclusione della vicenda, si stringevano nel legittimo vincolo coniugale nel matrimonio, diversamente dai lacci di Armida, i cui nodi, rapportati da Bragantini alla «treccia» di capelli della donna in IV, 27, 5, intesa quale arma con cui imporre il proprio dominio[701], prefigurando così a sottomissione di Rinaldo nel giardino, si stringeranno in una passione narcisistica e tirannica.[702]

La prima conseguenza dell'azione di Armida, sull'intreccio principale, si concreta nell'abbandono del campo crociato dell'eroe più valoroso e indispensabile alla riuscita della liberazione del santo sepolcro, Rinaldo; nel canto I, durante la rassegna degli eserciti cristiani, il Tasso fornisce le coordinate pregnanti del personaggio:

10

[…]

Scorge in Rinaldo e *animo guerriero*
E *spirti di riposo impazienti*;
non *cupidigia* in lui d'oro o d'impero,
ma *d'onor brame immoderate, ardenti*:

[…]

58

Ma il *fanciullo* Rinaldo, e sovra questi
e sovra quanti in mostra eran condotti,
dolcemente feroce alzar vedresti
la *regal fronte*, e in lui mirar sol tutti.
L'età precorse e la speranza, e *presti*
pareano i fior quando n'usciro i frutti;
se il miri fulminar *nell'arme avvolto*,
Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto.

Lo sguardo divino coglie irrimediabilmente il «difetto» celato nell'animo del prodigioso guerriero, provvisto di tutte le qualità richieste al «perfetto cavaliere», eppure, come la figura della *correctio* in I, 10, 5-6 sottolinea, Rinaldo «brama» più di qualsiasi cosa «l'onore e la gloria», via maestra conducente irrimediabilmente all'irascibilità, peccato capitale sfruttato dal Tasso per mostrare il cammino necessario all'acquisizione dello «status» di *milites christi*, riconosciuto connaturato soltanto al pio Goffredo: dall'abbandono del campo crociato, al divenire «prigioniero - amante» di Armida, fino all'abbandono della donna e all'espiazione sul monte Oliveto; Tasso ne rileva inoltre le peculiarità fin dal principio:

[700] Per ulteriori approfondimenti, si rimanda a R. Bragantini canto IV in *Lettura della «Gerusalemme Liberata*» a cura di Franco Tomasi, 2005, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp.94-95

[701] L'accostamento nodo-treccia è legittimato dalla base petrarchesca del lessico, da riportarsi a Petrarca RVF 196, 12-13 «Torsele il tempo poi in più saldi i *nodi,* / e strinse 'l cor d'un l*accio* si possente "e 197, 7-9 «ne posso dal bel *nodo* o mai dar crollo / Là 've il sol perde, non pure l'ambra o l'auro: / dico le chiome bionde, e '*l crespo laccio*»; qui le chiome erano il nodo che formavano il laccio amoroso

[702] Cfr. R. Bragantini, canto IV, in *Lettura della «Gerusalemme Liberata*» a cura di Franco Tomasi, cit., pp. 93-94

la precocità guerresca, e la superiorità di coraggio e bellezza del personaggio[703], al quale spetta inoltre lo svolgimento del motivo encomiastico verso la casata estense, modellandone, in I, 58, un ritratto risolto «in una mescolanza di forza e di bellezza, di fierezza e di dolcezza, di adolescenza e di virilità»[704]: ne sono esempio l'epiteto «fanciullo», al v.1, l'ossimoro in chiaroscuro «dolcemente feroce» al v.3, l'immagine dei fiori spuntati prematuramente rispetto ai frutti ai vv.5-6; ed infine, il contrasto tra la micidialità militare e la bellezza efebica del volto, suggellata dal distico finale, con costruzione chiastica, plasmata secondo l'alternanza «protasi -apodosi / apodosi- protasi»[705] dal sapore ossimorico, elativa della doppia natura di Marte- Amore dell'eroe principale; il sintagma al v.3 «*dolcemente feroce*» reinterpreta Petrarca, *RVF* 270, 64 «de la sua vista dolcemente acerba», e può considerarsi come spia lessicale pregnante dell'intercambiabilità dei ruoli amato amante, codificati dal *Canzoniere*, assunti da Rinaldo nella vicenda erotica condivisa con Armida, la quale da nemica diverrà amante in XIV, 67, 8.

L'apertura del canto V, la cui prima parte è prettamente di carattere epico-militare, è sufficiente, come notato, a chiarire come in Rinaldo, unico cavaliere insieme a Goffredo e Tancredi, le seduzioni di Armida attecchiscano soltanto superficialmente, eppure il sollecito della donna, ad avere la scorta pattuita, lo condurrà indirettamente all'abbandono del campo cristiano[706]: Goffredo, intenzionato a sottrarsi dalla scelta del drappello di cavalieri da inviare come scorta alla donzella, propone ai «cavalieri di ventura», rimasti senza una guida a seguito della morte di Dudone, di eleggere un nuovo capitano; Eustazio, ben conscio del desideri di onore di Rinaldo, pur temendolo come rivale in amore, gli offre la carica, pur di essere nella scorta di Armida, incentrando il suo discorso sui concetti di «pregio» ed «onore»; Rinaldo, dal canto suo, ben intuisce le motivazioni soggiacenti l'offerta, nient'altro che passione, manifesta dal rossore sparso in viso del compagno, eppure accetta; il patto viene però insanguinato dall'uccisione di Gernardo, principe norvegese, il quale insulta Rinaldo, accusandolo di usurpare la carica, alla quale esso stesso aspira; si giunge così allo scontro e all'uccisione del crociato, primo grande errore di incontinenza, provocato dall'ira[707], commesso da Rinaldo, che su consiglio di Tancredi, abbandona il campo, per sfuggire alla giustizia di Goffredo, secondo la prospettiva dell'«eroe irato», il cui archetipo è l'Achille omerico, mescolata però ad una prospettiva romanzesca, individuale[708], espressa in V, 52 espressa subito dalla paronomasia iniziale *parte / porta*:

Parte, e porta un desio d'eterna ed alma
gloria, ch'a nobile core è sferza e sprone
a magnanime imprese intent'ha l'alma
Ed insolite cose oprar dispone:
gir fra i nemici, ivi o cipresso o palma
acquistar per la fede ond'è campione,
scorrer l'Egitto, e penetrar sin dove
fuor d'incognito fonte il Nilo move.

[703] Il motivo ricorre anche in *G.L*. III, 37, 3-4 «*Rinaldo il più magnanimo e il più bello, tutti precorre*, ed è men ratto un lampo», dove il Tasso eleva il suo eroe fra i «cavalieri di ventura».
[704] Cfr. G. Getto *Nel mondo della «Gerusalemme»* cit, pag. 67
[705] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 92
[706] Per una ricostruzione dettagliata di questa prima parte del canto V, sottoposta a riscrittura da parte del Tasso, si rimanda F. Tomasi canto V in *Lettura della «Gerusalemme Liberata»* a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005
[707] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pp.315-316
[708] Cfr. E. *Russo Guida alla lettura della «Gerusalemme liberata» di Tasso*, cit., pp. 80-81;

La sorta di guerra civile apportata nelle forze cristiane, l'abbandono del campo di Rinaldo, si qualificano dunque come le vittorie più importanti ottenute dall'ammaliatrice, la quale non rinuncia certamente alla scorta promessa: dopo il fallimentare tentativo di seduzione nei confronti di Goffredo, subito sollecita il capitano a mantenere fede alla parola data; per non prendere responsabilità diretta nella scelta, Goffredo decide di estrarre a sorte i dieci campioni costitutivi della scorta della fanciulla, in una cerimonia solenne e ricca di suspence, a tratti «comica»: l'esultanza di ogni sorteggiato, dovuta alla gioia provocata da Amore, coincide con «l'improvvisa quanto moralmente riprovevole perdita del decoro»[709], per la cui descrizione il Tasso si serve anche di stereotipi provenienti dalla commedia classica e rinascimentale, come nel caso dell'esultanza del vecchio Vincilao, risemantizzandoli, al fine di enfatizzare la condanna del tradimento, dettato dall'eros, dell'ideologia cristiana, di cui il caso più grave ed emblematico sarà il passaggio alla fede mussulmana di Rambaldo; congedati i propri cavalieri, ammoniti dal capitano sui pericoli rappresentati dalla incerta lealtà pagana di Armida, inaffidabile e soggetta a mutamenti, la scorta parte più come una schiera di innamorati piuttosto che come cavalieri, scordando ogni monito.

Armida, senza ulteriori indugi, parte così con il proprio corteo di campioni, ardenti d'amore per lei, in guisa di un vero e proprio «trionfo d'Amore», seguita da molti più cavalieri, aiutati nella fuga dall'oscurità della notte:

79

Parte la vincitrice, e quei rivali
quasi prigioni al suo trionfo inanti
seco n'adduce, e tra infiniti mali
lascia la turba poi de gli altri amanti.
Ma come uscì la notte, e sotto l'ali
menò il silenzio e i levi sogni erranti,
secretamente, come'Amor informa,
molti d'Armida seguitaron l'orma.

L'inganno è ormai dispiegato, ed Armida può definirsi «vincitrice», ed essere trainata sul proprio carro trionfale dagli ingenui amanti, preposti al trionfo quali «prigioni», secondo il lessico amoroso designante i prigionieri d'Amore; i cavalieri vivono ora consumati da sospetti e gelosie reciproche, nel contendersi l'amore della donna, e sebbene non siano stati ufficialmente sorteggiati, molti altri, favoriti dalle tenebre, si uniscono alla scorta dell'incantatrice; l'immagine «notturna» espressa ai vv.5-6 presenta un'intertestualità marcata con Ovidio, *Fasti,* IV, 661-662 «interea placidam redimita papavere frontem / nox venit, et secum somnia nigra trahit», contaminata però con il sintagma di Della Casa, *Rime* 54, 9-10 «Ov'è il silenzio che 'l dì fugge e 'l lume? E i lievi sogni…»[710]

[709]Cfr. F. Tomasi canto V in Lettura *della «Gerusalemme Liberata*» a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 117

[710] Cfr. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 344

4.5.3 «Empia Circe crudel»: il magismo di Armida

Empia Circe crudel gran tempo m'have
Con fallaci speranze e certo danno
Tenuto oppresso in così lungo affanno
Ch'a rammentarlo ancora l'anima pave
Rime d'Amore, Libro III, 385

In chiusa del canto V Armida lascia l'accampamento seguita da un imprecisato numero di crociati ardenti d'amore per lei, risultato sicuramente superante le aspettative, sebbene il fallimento seduttivo nei confronti di Goffredo costituisca un'impercettibile prima sconfitta di Armida, e del mondo pagano incarnato da essa, di fronte all'ideologia cristiana; il trasformismo di cui il *novel Prot*eo si era resa assoluta protagonista, si legava dunque all'abilità del mostrarsi sempre diversa rimanendo sempre sé stessa, rispondendo semplicemente alla differente tipologia umana incontrata; il canto VII, presenta Armida in un'apparizione intrisa di «magismo» e meraviglioso, in cui la donna compare in veste di «Circe» spietata, operante la propria oscura magia, in cui trasforma la lirica «aurea catena» in concrete «catene di prigionia»; interessante notare come la donna- maga, «per eccellenza personaggio del cambiamento, della trasformazione, della metamorfosi di se stessa, degli altri, dello spazio intorno a sé»[711], agisca differentemente a seconda delle proprie metamorfosi, seguendo i quali apporterà diversi processi trasformativi: gli incantesimi operati nei canti VII e X, presi ora in analisi, mirano alla conversione dei crociati alla fede musulmana, secondo il progetto collettivo delle forze infernali, di cui Armida si fa interprete; nulla a che vedere con la magia dispiegata nei canti XIV e XVI, quando Armida, innamoratasi di Rinaldo, creerà una larva sirena per addormentarlo, catene di fiori per imprigionarlo e infine trasformerà la natura inospitale in Eden erotico, prigione dorata per il proprio amante; una volta abbandonata, di quel luogo resterà soltanto caligine e oscurità.

Si imbatte nel primo castello, dominio indiscusso della maga, uno sventurato Tancredi, impegnato in un'infruttuosa *quête* della «falsa Clorinda», sotto la cui armatura si cela in realtà Erminia, ed indirizzato in questo luogo da un misterioso «corriero», emissario di Armida, che lo convince a seguirlo col «parlar finto», tipica strategia retorica della maga; il passo apre a suggestioni romanzesche, riprendendone il *topos* del castello incantato; la prima descrizione in VII, 28, 5-8, configura come *locus horridus*, la sorta di «fetida palude infernale» circondante l'edificio:

Giungono al fin là dove un sozzo e rio
lago impaluda, ed un castel n'è cinto,

[711] M. Bisi *«… Del mondo a l'altro lato»: conversione e metamorfosi nella "Gerusalemme liberata"* in Aevum, Anno 85, Fasc. 3 (settembre-dicembre 2011), pag.785

ne la stagion che ‘l sol par che s’immerga
ne l’ampio nido ove la notte alberga

Dunque un luogo paludoso, asfittico, infernale e peccaminoso,[712] come la tessera lessicale «impaluda», prelievo dantesco da *Inferno* XX, 80 «ne la qual si distende e l ‘*mpaluda*» suggerisce, e immerso nell’oscurità, come la perifrasi temporale, arricchita dalla metafora «ampio nido» in luogo di «Oceano» conferma; il riferimento geografico, il dato «verosimile», ricavato da queste informazioni, riconducono il castello alla palude Asfaltide[713] o Mar Morto; ipotesi confermata da X, 61, 5-8, in cui si completa la descrizione dell’ambientazione esterna, e arricchita dal calco lessicale dantesco di *Inferno* IX, 31 «questa palude *che ‘l gran puzzo spira*»:

fu già terra feconda, almo paese,
ora acque sono bituminose e calde
e steri lago; e quanto ei torpe e gira,
compressa è l'aria e *grave il puzzo spira*.

Tancredi, avvertito il pericolo esterno, alla vista del «maniero», indietreggia sul ponte levatoio, e qui giunge ad aspra contesa col «corriero», nel quale riconosce il compagno Rambaldo, convertitosi all’Islam per amore della maga, macchiandosi così di un grave peccato, il quale lo invita ora a offrirsi ai «lacci» erotico-guerreschi della maga, ovvero alla «prigionia», di propria volontà; Armida, sopraelevata, inarrivabile, nascosta ad osservare la scena, offerta come una quinta teatrale, trama in segreto per intrappolare il riluttante crociato, coinvolgendolo in un duello al centro del palcoscenico, in cui il castello rivela tutta la sua natura di «trappola insidiosa, nella perfetta falsificazione di una «lucida e serena» luce diurna realizzata in una quasi totale oscurità»[714]:

Così dicea il pagano. E perché il giorno
spento era ormai sì che vedeasi a pena
apparìr tante lampade d’intorno
che ne fu l’aria lucida e serena.
Splende il castel come in teatro adorno
suol fra notturne pompe in scena,
ed in eccelsa parte Armida siede,
onde senz’esser vista e ode e vede

Centrale nel passo, dunque, la similitudine del castello illuminato come «in teatro adorno / suol fra notturne pompe in scena», esplicativa del sovvertimento del dibattito, squisitamente manieristico, del rapporto tra natura ed arte, centrale nel personaggio di Armida, «dòmina» indiscussa nel regno dell’inganno dominato dall’artificio; e quando le sorti del duello

[712] Prandi Canto VII in *Lettura della «Gerusalemme Liberata»* a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2005, pag. 164
[713]Secondo Tomasi, La descrizione del lago Asfaltide era nota al Tasso probabilmente dalle Antiquitates Iudaicae di Giuseppe Flavio e dalla sua trasposizione lirica operata dal Vida; Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 667
[714] Cfr. Prandi canto VII in *Lettura della «Gerusalemme Liberata»* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 166

volgono a favore di Tancredi, l'intervento della magia proveniente dalla maga spegne le luci, avvolgendo Tancredi in un'opprimente oscurità:

44

[…]

Quando ecco (al fuggitivo alto soccorso)
Sparir le faci ed ogni stella insieme,
né rimaner a l'orba notte alcuna,
sotto povero ciel[715], luce di luna.

Privato della vista, Tancredi viene infine intrappolato nella prigione in cui, nelle intenzioni di Armida, avrebbe dovuto restare tutta la vita; la similitudine del pesce imprigionato nelle paludi di Comacchio, impedito così nel ritornare nelle limpide acque del mare Adriatico (VII, 46), sembra anticipare la metamorfosi dei quarantanove crociati trasformati in pesci da Armida, di cui il lettore viene a conoscenza soltanto nel canto X, quando Guglielmo d'Inghilterra narra le disavventure di coloro che, ardenti d'amore, seguirono Armida e furono liberati da Rinaldo appena in tempo pe soccorrere le forze cristiane opposte a Solimano; il racconto insiste sulla crudeltà della seducente maga, il cui palazzo, al pari di quello dell'Alcina ariostesca e della Circe omerica, a dispetto dell'orrenda ambientazione esterna, possiede un vivido e rigoglioso giardino, cibo e bevande in quantità; benché proprio qui Armida, che «con una picciola verga scote, / tien l'altra un libro e legge in basse note», lancia incantesimi degradanti la forma umana in quella animale, trasformando i crociati in pesci a proprio piacimento, per dimostrare il loro potere su di loro, tanto che a sua discrezione, può rendere ai cavalieri nuovamente le sembianze umane; se stilisticamente modello insuperabile di *enargheia* nel descrivere una metamorfosi fu ritenuto il Dante delle «malebolge»[716], il Tasso per l'episodio rilegge fondamentalmente due ipotesti: Omero, *Odissea*, X, in cui un drappello di compagni s'imbatte nel palazzo di Circe, ne assaggia le bevande e subisce la metamorfosi in porci, provocata dalla verga della maga, la cui natura è reversibile; e le *Metamorphosis* di Ovidio, III, 670-682, in cui un gruppo di marinai etruschi, avendo attentato alla vita di Bacco, subiscono la metamorfosi in pesci, dal carattere irreversibile.

La metamorfosi ovidiana raramente si rivela reversibile, eppure, come nella descrizione tassiana, come nota Bisi,

«sotto la scorza dell'ente in cui un personaggio è trasformato, c'è sempre il sostrato, la *substantia* appunto, di quel personaggio, quell'aspetto particolare del suo agire o quel vizio per cui è stato punito. *Quoad se* è questo mantenersi del substrato che rende possibile la reversibilità della metamorfosi, *quoad nos* è il ritorno alla forma originaria, quando avviene, che ci attesta una permanenza sostanziale nel mutare del fenomeno. In tasso questo è ancora più evidente che in Ovidio si Lega sempre, mi pare, al concetto della vanità della magia: basti pensare ad un altro episodio riconducibile alla dinamica metamorfica, quello della selva di Saron»[717].

Si osservi la descrizione della metamorfosi resa dal Tasso:

65

Con una picciola verga scote

[715] Il sintagma è preciso calco dantesco da Dante, Purgatorio XVI, 2 «d'ogne pianeto, sotto pover cielo»; nelle *Lettere Poetiche*, III, indirizzata a Scipione Gonzaga e datata 31 marzo 1575, il Tasso ragiona circa il canto VII e a proposito di quest'espressione scrisse: « «Va le percosse» «Purpurei tiranni» «Povero cielo» son miei capricci; ma però, prima che miei, furo d'Orazio l'uno, l'altro di Dante.»

[716] Nella propria edizione dantesca, in I*nferno*, XXV, 112-138 il Tasso postilla, a proposito delle metamorfosi dei ladri nelle «malebolge»: «mirabile nelle trasmutazioni sovra ogni altro poeta»

[717] Cfr. M. Bisi *«… Del mondo a l'altro lato»,* cit., pag. 784

Tien l'altra un libro, e legge in basse note.

66

Legge la maga, ed io pensiero e voglia
Sento mutar, mutar vita ed albergo.
(strana virtù) novo pensier m'invoglia:
salto ne l'acqua, e mi tuffo e immergo.
Non so come ogni gamba entro s'accoglia,
come l'un braccio e l'altro entri nel tergo,
m'accorcio e stringo, e su la pelle cresce
squamoso il cuoio; e d'uom son fatto pesce.

La maga presenta i tratti di Circe in *Odissea*, X (230-243), mediati dall'Alcina ariostesca, nel *Furioso,* VI, 35 e ss.; l'anadiplosi tra 65-66 sottolinea l'effetto immediato dell'incantesimo lanciato da Armida, avvertito prima a livello percettivo, come una stranezza nell'animo e poi concretato nell'effettiva metamorfosi corporea, transizione espressa peraltro dalle due dittologie sinonimiche sostantivali, disposte in parallelismo (1-2): «pensiero e voglia» e «vita ed albergo», arricchite dalla *geminatio* del verbo *mutar* al v. 2 sono dunque elative del processo in atto; i vv.1-2 si arricchiscono inoltre di una rielaborazione del sintagma petrarchesco di *RVF,* 23, «sento…/ …cangiar pensieri et voglie», con riferimento alla celebre *Canzone delle metamorfosi*, altro ipotesto presente al Tasso per la stesura del passo; alla «strana virtù» evidenziata dalla parentetica, legata alla percezione del cambiamento, come l'attributo «strana» sembra suggerire, corrisponde il «novo pensier» sul piano dell'agito, già dominato dal comportamento animale, precedente la metamorfosi fisica stessa, ed espresso attraverso un andamento sintattico paratattico, in cui il cavaliere dapprima «salta», «si tuffa» e «si immerge» in acqua (v.4); soltanto in seguito si concreta fisicamente la metamorfosi (vv.5-8), il cui apice risiede nel crescere dello «squamoso cuoio» sulla pelle; la descrizione viene modellata dal Tasso attraverso un dialogo intertestuale con Dante, *Inferno* XXV, 112-114 «io vidi ìntrar le braccia per lìascelle, / e i due piè della fiera ch'eran corti/ tanto allungar quanto accorciavan quelle» e con Petrarca, sempre con *RVF*, 23, 39 «facendomi d'uomo vivo un lauro verde»[718].

Cristina Teresa Penna rileva un'interessante attribuzione della qualifica di «donna maga» di Armida nel poema a Lucrezia Bendidio nelle *Rime eteree*, sonetto 12 *Herbe felici, che già in sorte aveste*: la donna regala un'erba portentosa all'amato che permette la trasformazione del poeta in *Glauco*, divinità marina, spaziante in un placido mare amoroso appagato dal dono; si osservi l'ultima terzina

Già novo Glauco in ampio mar
D'immensa gioia, e 'l mio mortale stato
Posto in oblio, divina forma i'prendo.

La tangenza non si riscontra ad un preciso livello intertestuale preciso tra i due passi, bensì, come nota Penna, sul piano dell'aspetto strettamente testuale: «al v. 12 del sonetto vi è infatti il riferimento dello spaziarsi nelle acque del mare da

[718] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pp.670-671; Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit. pag. 61

parte del soggetto lirico, parzialmente richiamato al v. 4 dell'ottava; notevole e poi, in questo senso, il verso di chiusa, che in entrambi i casi è dedicato alla presa di coscienza dell'avvenuta trasformazione, e quindi di un nuovo corpo»[719]

Le metamorfosi imposte da Armida esplicano in realtà il potere della donna, dominatrice indiscussa sui malcapitati prigionieri, ben consci della natura infernale della maga, non più costretta a nascondersi, bensì a dichiarare con orgoglio:

68

"Ecco, a voi è noto il mio poter» ne dice
"e quanto sopra voi l'imperio ho pieno.
Pende dal mio voler ch'altri infelice
Perda in prigione eterna il ciel sereno,
altri divenga augello, altri radice
faccia e germogli nel terrestre seno,
o che s'induri in selce, o in molle fonte
si liquefaccia, o vesta irsuta fronte

69

Ben potete schivar l'aspro mio sdegno,
quando servire al mio piacer v'aggrade:
farvi pagani, e per nostro regno
contra l'empio Buglion mover le spade.
[…]

Il magismo di Armida, espresso nel *topos* della «metamorfosi», viene accolto dal Tasso in virtù della funzione di dilazione svolta rispetto all'azione principale: le minacce metamorfiche rivolte ai crociati, suonano come punizione per la mancata e ancora più importante trasformazione richiesta da Armida, al fine di indebolire le forze cristiane: ovvero l'abbandono della fede cattolica per abbracciare l'Islam; nonostante l'evidente connessione con l'azione epica, negli anni della «revisione romana», il Tasso espresse dubbi circa la liceità di tale episodio, mostrandosi favorevole ad una sua rimozione, in seguito mai attuata; a tal proposito si legga, in *Lettere poetiche*, XXXVIII (4-5 1-4), indirizzata a Silvio Antoniano, quanto scrisse il Tasso in proposito:

«rimoverò del mio poema alcune cose che sono state giudicate lascive, ma qualche parte ancora de gli incanti e delle meraviglie. Peroché né la trasmutazione de' cavalieri in pesci rimarrà, né quel miracolo del sepolcro, invero troppo curioso, né la metamorfose de l'aquila, né quella vision di Rinaldo ch'è nel medesmo canto».

4.5.4«E di nemica ella divenne amante»: l'innamoramento di Armida

«e 'n su la vaga fronte

pende omai sì che par Narciso al fonte»

G.L XIV 66, 7-8

[719] Cfr. C. T. Penna, *Per «agguagliar il suon de l'arme»*, cit., pag. 334

Il trittico di canti XIV XV XVI, interamente dedicati alla vicenda di «Rinaldo ed Armida», offre un riuscito esempio di assorbimento di temi lirico-romanzeschi nel tessuto epico; l'origine dell'impresa, finalizzata a riportare Rinaldo a Gerusalemme, coincide infatti con l'inizio di «una nuova e più propizia stagione per i crociati»[720] inaugurata dal sogno di Goffredo, al quale l'«anima beata» del defunto Ugone comanda di richiamare l'eroe, indispensabile al conseguimento della vittoria finale; si decide così di inviare i paladini Carlo e Ubaldo per sottrarre il più valente campione cristiano dalle seduzioni dell'incantatrice, di cui si scopre essere divenuto prigioniero volontario, grazie alle rivelazioni del mago di Ascalona, guida dell'impresa e incaricato di istruire i paladini contro i pericoli insiti nel labirintico «ricco edificio»; nell'*Allegoria*, il Tasso lo definisce rappresentazione «*dell'umana sapienza*», sebbene nella sua descrizione, come nota Scianatico, si addensino «caratteri favolosi che rimandano al tempo leggendario della tradizione occidentale»[721], che lo configurano come rappresentante del mondo «magico naturale», di ascendenza epicurea[722], contraddistinto «dalla purezza della pietra e della geometrie delle forme»[723]; certamente la sua figura si pone in aperto antagonismo rispetto all'empietà del magismo ingannevole e fallace incarnato da Ismeno e da Armida, e il cui fine ultimo, è soltanto la conoscenza.

In realtà, tutti questi canti sono pervasi da una forte componente pertinente alla sfera romanzesca del magismo, o meglio di quel «meraviglioso» verosimile teorizzato nei *Discorsi*: a partire dalla figura del «mago» stesso, fino agli immancabili *topoi* romanzeschi, quali il viaggio attraverso la prodigiosa e velocissima «nave», guidata dalla Fortuna, che condurrà Carlo e Ubaldo ai confini delle colonne d'Ercole, presso le Isole Fortunate, sede del «giardino» di Armida nonché teatro degli amori tra l'incantatrice e l'eroe Rinaldo, reinterpretato in chiave ideologica dal Tasso.

Sul finire del canto XIV (57-69) quando Carlo e Ubaldo si trovano presso la dimora del mago e ne ascoltano la digressione circa la condizione di Rinaldo, si apprende un inaspettato sviluppo narrativo, ignoto al lettore fino a questo momento: Armida, furiosa a causa della perdita dei prigionieri liberati da Rinaldo, colma di astio nei confronti dell'eroe, escogita uno stratagemma per vendicarsi: inscena la finta morte del crociato, per potersi vendicare.

Con l'ausilio della propria magia, attira così l'eroe verso un'isoletta, vero e proprio «locus amoenus», in cui il cavaliere subito si disarma, lasciandosi cullare da una bellissima sirena ignuda, in realtà «*magica larva*»[724], creata dalla maga stessa; la dolce canzone intonata da questa sorta di «proiezione» di Armida stessa, lo invita a godere dei piaceri di «Amore», pertinenti alla propria «effimera fanciullezza», secondo il principio del «s'ei piace, ei lice», di sapore aminteo[725], ricusando invece «Onore», bramato dal giovane e destinati a vincere nel poema; una volta addormentato, invece dell'attesa vendetta, accade un fatto del tutto imprevisto e coincidente alla terza metamorfosi armidiana: guardando il volto bellissimo di Rinaldo addormentato, nel quale narcisisticamente si rispecchia, se ne innamora perdutamente, restando vittima di una potentissima passione amorosa a lei sconosciuta; si osservi XIV, 66-67:

66

[720]Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag.859
[721] G. Scianatico canto XIV *in Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pag. 353
[722] La descrizione del saggio lo accosta a questa tradizione in XIV 33, 3-8 «Mentre essi stan sospesi, a lor d'aspetto / venerabile appare un vecchio onesto /coronato di faggio, in lungo e schietto / vestir che di lin candido è contesto. / Scote questi una verga, e 'l fiume calca / co' piedi asciutti e contra il corso il valca.»
[723] Cfr. G. Venturi *Armida come un paesaggio* cit., pag. 211
[724] Come svela il mago d'Ascalona in XIV, 61, 4
[725] Larivaille, sulla scorta degli studi condotti da Caretti e Chiodo, rileva un'importante intratestualità tra il canto della sirena, incantatrice di Rinaldo in XIV, il canto delle «natanti ignude e belle» rivolto a Carlo e Ubaldo in XV e ribattuto infine dal canto del pappagallo in XVI, tutti riconducibili alla stagione della pastorale rappresentata dall'*Aminta*, la cui favola viene stesa di getto proprio in contemporanea alla stesura del trittico XIV-XVI relativi ad Armida e Rinaldo nel poema, sebbene non sia possibile stabilire quale, tra la pastorale e i canti in questione sia stato composto prima; in questo caso specifico, la massima «solo chi segue ciò che piace è saggio» pronunciato dall'«empia», è già una condanna della massima dell'*Aminta*; P. Larivaille, canto XV in Lettura della Gerusalemme liberata a cura di Franco Tomasi ,Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, nota al testo, pag. 385

Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide
come Placido in vista egli respira,
e ne begli occhi un dolce atto che ride,
benché sian chiusi (or che sia s'ei li gira?)
Pria s'arresta sospesa, e gli sasside
poscia vicina, e placar sente ogn'ira
mentre il risguarda; e 'n su la vaga fronte
tende o mai si che pare Narciso al fonte.
67
e quei ch'ivi sorgean vivi sudori
accoglie lievemente in un suo velo,
e con dolce ventillar gli ardori
gli va temprando de l'estivo cielo.
Così (chi 'l credaria?) sopiti ardori
d'occhi nascosi di stemprar quel gelo
che s'indurava al cor più che diamante,
e di nemica ella divenne amante.

In queste ottave avviene la metamorfosi di Armida da «nemica» ad «amante», proprio nell'istante in cui rivolge il suo sguardo, il primo spontaneo[726] dall'ingresso nel poema del personaggio, sul volto placido di un Rinaldo addormentato per incanto; compaiono immagini, leitmotiv della vicenda dei due amanti, pervasivi del successivo episodio narrato in XVI: anzitutto «il mito di Narciso»[727], richiamato dallo «specchiamento» di Armida nel volto di Rinaldo, nel quale ammira la bellezza del giovane riconoscendovi la propria, con la stessa intensità con cui Narciso ammirava la propria immagine, suggerendo così dal principio la natura «narcisistica» di questa passione, il cui correlativo oggettivo diverrà lo «specchio», strumento di seduzione e di dominio della donna sull'amante, e dal quale origineranno i vari «giochi di specchiamento»; «la postura dei due amanti», Rinaldo disteso, ed Armida reclinata sopra di lui, modellata da Tasso sull'iconica unione tra Marte e Venere descritta da Lucrezio nel *De rerum natura*, ricorrente nel canto XVI, sia nell'immagine di Antonio e Cleopatra, effigiati sui battenti delle porte del palazzo come prefigurazione della postura con cui il Tasso ritrae i due protagonisti e pregnante delle dinamiche amorose degli amanti, (postura già suggerita dalle parole del mago di Ascalona) e ripresa infine nel canto XX, però rovesciandola, nell'episodio della riconciliazione, con Armida distesa e sorretta da Rinaldo; il motivo dell'«isoletta appartata», luogo «altro» rispetto all'azione bellica eroica, e deputato all'*eros,* nonché all'ideologia pagana, verrà amplificato nel labirintico giardino creato tramite incantesimi sulle isole Fortunate, proprio da Armida, «vergognosa» della sua passione e decisa a viverla al riparo dal mondo; come nota Scianatico,

«All'invito della natura si ricompone, nella modalità narcisistica dell'innamoramento di Armida, […] l'originaria unità indistinta della fase primaria dell'eros. E tuttavia la sua promessa di pace è a pagamento si incrina, fondata sulla contraddizione del desiderio e del senso di colpa che esso suscita nelle temperie oscurata della seconda metà del secolo.»[728]

[726] Cfr. A. Di Benedetto *Lo sguardo di Armida*, cit., pag. 44
[727] Narciso, bellissimo giovane amato non corrisposto dalla ninfa Eco, che divenne suono per amor suo, mentre il giovane, innamorato della propria immagine contemplata nel riflesso delle acque, morì annegato nel tentativo di afferrarla, trasformandosi nell'omonimo fiore.
[728] Cfr. G. Scianatico canto XIV in *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 366

L'ottava 66 attraverso il verbo «vide», enfatizzato in clausola al v.1, informa come il racconto del mago di Ascalona, adotti qui la prospettiva di Armida, il cui sguardo, fissatosi sul volto di Rinaldo, indugia nella contemplazione il volto; ai vv.3-4 i «begli occhi» chiusi del giovane addormentato sembrano sorridere, e l'intervento del narratore in parentetica, «or che fia s'ei li gira?» che ne sottolinea la carica seduttiva, richiama da vicino il procedimento messo in atto per la descrizione dello sguardo di Clorinda in III, 22, 1-2[729]; questi versi, dunque, incentrati sulla tematica della dolcezza dello sguardo, immettono nel registro la vaghezza lirica petrarchesca, con riferimento a *RVF*, 108, 7 «che l'atto dolce non mi stia davante»; *RVF*159, 14 «e come dolce parla dolce ride»; e infine *RVF* 215, 11 «ed un atto che parla col silenzio»[730]; il noto schema petrarchesco amante nemica, ricorrente nella *Liberata*, come nota Natali, se applicato a Rinaldo- Armida,

«non procede lungo tutto il corso, con la linearità che abbiamo visto distinguere le precedenti situazioni, eventualmente soggette a modifica soltanto nel finale: questa volta i ruoli sono sottoposti a oscillazioni e capovolgimenti, sì che a il protagonista, possono essere attribuiti indifferentemente gli attributi dell'amante o dell'amata»[731].

Nel passo ricorre certamente la seconda casistica: Rinaldo diviene l'amata e Armida l'amante; il processo dell'innamoramento è affidato ai vv.5-8, dove l'azione procede grazie ad una struttura paratattica, tramata dagli avverbi di tempo, posti in posizione incipitaria di verso, che isolano il progredire dell'azione: *pria /poscia /mentre* e infine *omai,* a cui corrispondono il «placarsi della vendetta» e il «sedersi accanto», il «dileguarsi dell'ira» e il «pendere sulla fronte» e infine l'«innamorarsi» come Narciso proteso verso la propria immagine.

L'ottava 67 condensa il cambiamento di stato di Armida, ormai innamorata e agente, per la prima volta, per scopi individualistici; al v.2 il «velo», dapprima strumento fraudolento di dissimulazione, con cui aveva asciugato lacrime fasulle, diviene ora emblema della resa amorosa della donna, impiegato quale conforto contro la calura estiva per l'amante, al quale asciuga i «vivi sudori», «in un gesto che sembra il ribaltamento erotico della scena della Veronica»[732], unito al ristoro dato dal «dolce ventillar» ; i «sopiti ardori», cioè le fiamme nascoste dagli occhi, chiusi per il sonno, sciolgono il cuore gelido e adamantino di Armida, il cui innamoramento viene espresso attraverso le liricissime metafore degli «ardori» e del «gelo», paragonato ad un diamante; il v. 8, tramato di assonanze «***e* d**i **n**em**i**c**a** d**i**v**e**nn**e** **a**m**a**n**te**», suggella lo scambio dei ruoli, petrarchescamente intesi, avvenuto in Armida a causa di Rinaldo.

Rinaldo diviene prigioniero di Armida, ed incatenato al collo, mani e piedi, con catene floreali «*di ligustri, di gigli e de le rose*», delicate eppure tenacissime; e così imprigionato, viene posto sopra un carro velocissimo, di sapore romanzesco, con cui Armida vola verso una delle tre Isole Fortunate disabitate, in cui crea il proprio palazzo con le arti magiche, violando una natura inospitale e brulla, ponendo in cima di un montagna, «d'ombre oscura e bruna», un palazzo circondato da un'eterna primavera; le catene ribadiscono il carattere differente della prigionia di Rinaldo, essendo vincoli composti da quei fiori metaforicamente impiegati in campo lirico nelle descrizioni delle bellezze muliebri, come rilevato nel caso di Armida stessa, segnale dunque di un primo grado di identificazione di Armida con Rinaldo, preludio della successiva sovrapposizione di Rinaldo in Armida; nell'ideologia cristiana, per contrasto, le catene floreali rappresenterebbero un primo livello di degradazione dell'eroe, il cui apice corrisponderà alle vesti effemminate indossate nel giardino, dove la spada, attributo virile dell'eroe, diverrà un monile femmineo; in senso tecnico, le catene potrebbe richiamare la procedura del «ligamento», tipica delle arti magiche.[733]

---

[729] «*Lampeggiar gli occhi e fòlgorar gli sguardi / dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?*
[730] Si rimanda a Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 65
[731] Ibidem, pag.65
[732] Cfr. E. *Curtis Armida disvelata,* cit., pag. 43
[733] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche* cit., nota al testo pag. 63

Carlo e Ubaldo, dopo aver viaggiato scortati dalla Fortuna, approdano sulle Isole Fortunate, corrispondenti alle odierne Canarie, geograficamente opposte a Gerusalemme, esplicando fin da subito il conflitto tra ragione- dovere e passione, tema dominante dell'intero canto XVI; i paladini in chiusa del canto XV restano per un istante turbati e affascinati dalle «natatrici ignude e belle», i cui dolci detti invitano ad essere guerrieri d'Amor, e di far dei prati e del letto «dolce campo di battaglia»:

63

Questo è il porto del mondo; e qui è il ristoro
De le sue noie, e quel piacer si sente
Che già sentì ne' secoli de l'oro
L'antica e senza fren libera gente.
L'arme, che sin a qui d'uopo vi foro,
potete omai depor securamente
e sacrarle in quest'ombra a la quiete,
ché guerrier qui solo d'Amor sarete.

64

E dolce campo di battaglia il letto
Fiavi e l'erbetta morbida de' prati.

Le fanciulle dipingono il palazzo di Armida come un luogo ristoratore, in cui gli affanni e le delusioni del mondo potevano placarsi, secondo le leggi di un libero piacere edonistico, scevro da ogni moralismo, sperimentato «dall'antica e senza fren libera gente», proprio come nell'Età dell'oro rimpianta e vagheggiata nella stagione amintea; il mito dell'età dell'ora, già centrale nel canto della sirena rapitrice di Rinaldo, prefigura ora la promessa del regno di Armida, sebbene l'impostazione ideologica del poema implicitamente la condanni come opera demoniaca e magica[734]; il passo riprende due modelli, risemantizzandoli: Dante, *Purgatorio*, XXVIII, 139-141, in cui Matelda esalta l'Età dell'oro come ideale dimostrazione tra età antica e età cristiana, «quelli ch'anticamente poetaro / l'età dell'oro e suo stato felice / forse in Parnaso esto loco sognaro»; e Petrarca *RVF*, 226, 8 «e duro campo di battaglia il letto», calco preciso con ribaltamento dell'attributo petrarchesco «duro» in «dolce»[735].

Preparati dal mago di Ascalona, i due resistono e passano oltre, cercando il compagno, descritto secondo le importanti parole della guida, in questi termini: «Siede in mezzo un giardin del labirinto / che par che da ogni fronde amore spiri: / quivi in grembo a la verde erba novella / giacerà il cavaliero e la donzella»[736], fornendo non soltanto un'importante prolessi della postura con cui sorprenderanno i due amanti, ma altresì dei modelli letterari con cui il Tasso costruirà questo «icastico ritratto», Lucrezio, *De rerum natura* e il Poliziano delle *Stanze*; eppure se osserviamo la chiusa di XV, 66, 1-4

E se di tal dolcezza entro trasfusa
parte penetra onde il desio germoglie,
tosto ragiona nell'arme sue rinchiusa

[734] Cfr. P. Larivaille, canto XV in *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag.385
[735] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pp. 953-954
[736] *G.L* XIV, 76, 5-8; questa descrizione, come vedremo, fornisce un'importante prolessi di ciò che i due cavalieri troveranno nel giardino, ma anche dei modelli letterari con cui il Tasso costruirà questo ritratto, Lucrezio *De rerum natura*, e il Poliziano delle *Stanze*

sterpa e riseca le nascenti voglie.

Nel momentaneo turbamento di Carlo e Ubaldo non risulterà difficile scorgere il conflitto stesso del Tasso, stretto tra una predisposizione naturale verso le «vaghezze» e le «lascivie» proprie dello stile lirico, incline ad un marcato erotismo, e sensibile all'edonismo della «*bella età dell'oro*», espressa dalla stagione amintea, la più felice della sua vita; e il nuovo rigore imposto dal poema eroico-cristiano, ove la *ratio* impone l'abbandono del richiamo sensuale delle sirene e l'obbedienza all'*ethos* preteso dal proprio *epos,* la cui espressione, almeno a livello teorico, era domandata allo stile eroico.

4.5.5 Il labirintico «ricco edificio»: verso il trionfo di Armida

Di natura arte par, che per diletto
L'imitatrice sua scherzando imiti
G.L. XVI 10, 3-4

Il giardino, come già osservato nel caso di Floriana in *Rinaldo* IX, 77 e ss.,[737]rappresenta un topos letterario irrinunciabile nel genere epico-romanzesco e dunque il moderno poema epico della *Liberata* non vi si sottrae, sebbene il Tasso risemantizzi profondamente l'esperienza, presentando il giardino come il classico «*locus amoenus*», la cui struttura rivela significati ideologici profondi, ben individuati da Sergio Zatti, e sconosciuti alla tradizione di genere; inoltre il giardino, teatro degli amori tra Armida e Rinaldo, non diviene soltanto un luogo di temporanea sospensione dell'azione principale, a favore della digressione amorosa, bensì assume un significato preciso nella formazione dell'eroe: se l'erotismo qui consumato coincide al massimo grado di degradazione dell'eroe, l'abbandono della tentatrice, per contrappasso, segna l'inizio della redenzione in quel cammino verso l'acquisizione dello «status» di cavaliere perfetto, nell'*ethos* come nella *fede*, richiesto al «braccio» di Goffredo, e in senso lato, la vittoria dell'ideologia cristiana sul mondo pagano.

Per capire la risemantizzazione, sarà sufficiente un confronto con l'ipotesto più prossimo alla Liberata, l'*Orlando Furioso,* canto VII, dove l'Ariosto, forse per dare spessore al personaggio di Ruggero, sempre protetto dal mago Atlante, suo precettore, lo indirizza nel «giardino dei piaceri» di proprietà della bella Alcina, trovata digressiva tutta inscritta tutta nell'ambito di quel «magismo» tipicamente romanzesco; in realtà, le splendide fattezze di Alcina, contrariamente al caso di Armida naturalmente bellissima e agente in quanto donna, celano la bruttezza resa appetibile dagli incantamenti; perciò, per l'eroe Ruggero, il giardino rappresenta una fonte inesauribile di piaceri fondamentalmente sterili, poiché l'abbandono della maga viene provocato dalle reazioni del cavaliere, «semplici e istintive: s'innamora di Alcina perché la vede bellissima, si precipita a lasciarla quando si rende conto di avere a che fare con un'orribile fattucchiera[738]»; il disgusto verso le reali fattezze dell'incantatrice, spogliata dall'Ariosto della propria beltà, riportano Ruggero sulla retta via, più che gli espedienti e le motivazioni adottate da Melissa e Bradamante, decise a liberarlo, sebbene quest'esperienza non comporti una reale metamorfosi del personaggio, bensì una lezione morale.

[737] Per un breve excursus inerente all'origine di questo topos letterario, e i relativi precedenti, si rimanda alla sezione dedicata nel Capitolo III
[738] Cfr. L. Benedetti *Giardini di piacere e di pericolo*, cit., pag. 220

Nel giardino di Armida, un Eden fittizio, vi entra l'«adolescente bellissimo e irascibile» condotto fino a qui dal cammino peccaminoso intrapreso macchiandosi della «prima colpa», ovvero l'uccisione di Gernardo, e il cui apice è rappresentato dalla «degradazione», espressa al massimo grado dalla prigionia amorosa: giacente nell'ozio e sottomesso alla propria amante, di fede mussulmana, il giardino di Armida segna così l'apice della «dannazione» dell'eroe più valoroso; soltanto grazie alla vista della propria immagine effeminata, giudicata vergognosa, l'eroe intraprenderà quel percorso di maturazione e redenzione, il cui culmine sarà la trasfigurazione in cima al monte Oliveto, dal quale scenderà un uomo pronto ad abbracciare consapevolmente la missione collettiva, accelerando così la vittoria crociata; mentre Armida subirà una doppia sconfitta, sul piano personale, poiché sebbene conservi intatti bellezza e fascino, perderà il proprio dominio nei confronti dell'amante, un'umiliazione sconosciuta e insopportabile, trasformata in odio; e sul piano collettivo, il ritorno di Rinaldo segnerà la definitiva vittoria delle forze crociate sul mondo pagano.

L'episodio degli amori di Armida e Rinaldo, centrale nello snodo dell'azione principale, seppur all'apparenza di matrice digressiva, assume dunque i tratti dell'ultimo bagliore seducente del mondo pagano, di lì a poco travolto dalla vittoria dell'ideologia incarnata dall'esercito cristiano; come nota Zatti,

«la rappresentazione di quest'ultima spiaggia, tanto metaforica quanto reale, della paganità sconfitta si configura secondo moduli espressivi in tutto conformi al dissidio strutturale fra ideologia e identificazione emotiva: da un lato, dunque la traduzione imprecisi canoni formali dell'appassionato tributo di solidarietà con i valori qui rappresentati in particolare da un personaggio, Armida; dall'altro il ristretto predominio di immagini e strutture significanti, che percorrono tutto l'arco del canto, intese a stabilire un intreccio profondo tra rappresentazione ambientale e atmosfera psicologica, tra i dati oggettivi di una descrizione geografica e quelli soggettivi di una condizione morale»[739]

Per capire la portata innovatrice dell'operazione tassiana, analizziamo la struttura del palazzo di Armida, ove è collocato il giardino dei piaceri:

1

Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso
grembo di lui, ch'è quasi centro al giro,
un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso
di quanti più famosi unqua fioriro.
D'intorno inosservabile e confuso
ordin di loggie i demon fabri ordiro,
e tra le oblique vie di quel fallace
ravolgimento impenetrabil giace.

La struttura circolare e labirintica del palazzo, formata da un susseguirsi caotico e indistricabile di logge, protegge il giardino, posto esattamente sulla cima di un'altura, al centro di un'isola; i demoni costruttori forgiarono dunque un vorticoso labirinto, sorta di «contraffazione diabolica del paradiso terrestre del *Purgatorio* dantesco»[740], ed espressione di quel «*multiforme pagano*» individuato da Sergio Zatti, in cui l'architettura simboleggia il disorientamento conoscitivo, l'inibizione della ragione, confinando così nella semantica dell'eccezionalità l'esperienza erotica dell'eroe, possibile

[739] Cfr. S. Zatti *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, cit., pp.45-46
[740] Cfr. A. Di Benedetto *Lo sguardo di Armida*, cit., pag. 44; controparte della struttura appena descritta, simile alla montagna del Purgatoria dantesco, è sicuramente il monte Oliveto, ove Rinaldo espierà il proprio traviamento.

soltanto tramite Armida, all'apice del trionfo eppure al principio della propria disfatta[741]: di lì a poco, infatti, l'intervento di Carlo e Ubaldo, sottraente l'eroe all'ozioso erotismo e riportandolo alla morale cristiana, segna infatti la vittoria dell'ideologia cattolica e la sconfitta del paganesimo.

La struttura sintattica, segnata dall'uso dell'*enjambement*, rafforza l'interpretazione appena fornita, caricandosi di ulteriori significati: nell'ottava si incontrano tre forti inarcature versali tra 1-2, 5-6, e 7-8 esplicative della natura del luogo; la prima isola il sintagma *chiuso / grembo*, pregnante «della segregazione del luogo e della vicenda dal contesto civile», definendone quindi i «connotati morali»[742]; il lemma «grembo», inoltre, conosce altre tre importanti ricorrenze alludenti all'erotismo irrazionale del luogo, concretato nella prigionia amorosa degradante per l'eroe: in XIV, 76, 7-8[743] «grembo» ricorre nelle parole del mago d'Ascalona relative alla postura dei due amanti; in XVI, 7, 2[744] si allude alla postura con cui Antonio, in «grembo» a Cleopatra, attende la morte; in XVI, 17, 6 il termine ricorre per designare il «grembo» di Armida 17, 6,[745] sopra cui giace inerme Rinaldo, da lei sottomesso.

La seconda inarcatura, rilevante *confuso / ordin*, crea un accostamento ossimorico pregnante dello scontro in essere tra le due forze opposte, dibattenti nel giardino: la «razionalità», incarnata dall'ideologia cristiana e dall'*epos* stesso, condensati nel sostantivo« ordin»; opposta all'«irrazionalità», incarnato dall'erotismo istintuale espresso da Armida, nonché dal diabolico mondo pagano, oscurante la ragione e l'ethos; e la minaccia da esso rappresentata si condensa nell'attributo «confuso».

La terza inarcatura isola fallace / rivolgimento, segnato dall'equilibrio semantico tra sostantivo e attributo, ristabilente dell'ordine e suggerendo già una condanna implicita per il luogo e per «la devianza morale e ideologica» da esso espressa.[746]

Oltre al Purgatorio dantesco, la descrizione della struttura richiama istintivamente il mitico costruttore Dedalo, padre di Icaro, incaricato della costruzione della prigione - labirinto del Minotauro, eco rafforzata dall'intertestualità; il Tasso sicuramente si ispirò a due ipotesti riferiti a Dedalo, Virgilio, *Eneide*, 591*indeprensus et inremeabilis error* e VI, 27 «hic labor ille domus et inextricabilis error», il quale si era ispirato a Catullo, *Carmina*, 64, 115 «*tecti* frustraretur *inobservabilis error*»[747]; e Ovidio, *Mtamorphosis,* VII, 159-161«Dedalus ingenio fabrae celeberimmus atris / ponit opus turbatque notas et lumina flexu / ducit in errorem variarum ambage viarum»

Due elementi, oltre a quanto visto e udito dalle natanti ignude in chiusa del canto XIV, sono da intendersi quali prefigurazioni di quanto si troveranno ad osservare Carlo e Ubaldo, ovvero gli amori di Rinaldo e Armida: le raffinate incisioni fregianti i portali del palazzo e l'inno al *carpe diem* edonistico cantato dal pappagallo; le incisioni racchiudono lo stesso messaggio, la degradazione dell'eroe[748] espressa da immagini di valorosi eroi e comandanti sottomessi alla seducente bellezza femminile:

3

Mirasi qui fra le meonie ancelle

[741] Per maggiori approfondimenti, si rimanda a Cfr. S. Zatti *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*
[742] Cfr. S. Zatti, L'uniforme cristiano e il multiforme pagano, cit., pag. 49
[743] «Quivi in grembo a la verde erba novella / giacerà il cavaliero e la donzella»
[744]«attender par in grembo a lei la morte»
[745] «ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta»
[746] Cfr. S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, cit., pag. 49
[747] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 959
[748] Il Tasso riprende la tematica della degradazione e della sottomissione dell'eroe, già sfruttata nel triplice esempio utilizzato per esprimere un'aperta condanna nei confronti del capolavoro seduttivo di Armida in IV, 96

favoleggiar con la canocchia Alcide.
Se l'inferno espugnò, resse le stelle,
or torce il fuso; amore se il guarda, e ride.
Mirasi iole con la destra imbelle
per ischerno trattar l'armi omicide;
e indosso ha il cuoio del leon, che sembra
ruvido troppo a si tenere membra.

La similitudine tra Ercole e Rinaldo coincide con l'effeminatezza dell'eroe spogliato della propria virilità e dei propri attributi guerreschi, nell'atto di sottomissione alla donna; l'ottava 3, con anafora verbale di «mirasi» al v.1 e 5 costruisce, creando una perfetta struttura bipartita nell'ottava, i due momenti di degradazione dell'eroe, semidio talmente coraggioso e forte da discendere agli Inferi, per riportare alla luce Teseo, e capace altresì di eguagliare Atlante nel reggere la «volta celeste», per conquistare i pomi d'oro nel giardino delle Esperidi, viene ora schernito e deriso da Amore, mentre racconta storie, filando, per amore della regina di Lidia, Meonia; nel secondo caso, l'eroe si spoglia della clava e della «leontina», simbolo delle dodici fatiche, per cederle al capriccio della donna, alla quale risultano inadeguate.

Il secondo esempio riguarda la battaglia di Azio, che vide contrapposto l'esercito romano guidato da Ottaviano, futuro imperatore, rappresentante di un compatto Occidente, ed Antonio, alleato di Cleopatra, a capo di un composito Oriente, formato da plurime etnie, egizi, arabi e indiani:

5
[…]
Ecco (né punto ancor la pugna inchina)
ecco fuggir la Barbara Reina.
6
e fugge Antonio, e lasciar può la speme
de l'imperio del mondo o vegli aspira.
Non fugge no, non teme il fier, non teme,
ma segue lei che fugge e seco il tira.
Vedresti lui, simile ad'uomo che freme
d'amore a un tempo e di vergogna e dira,
mirare alternamente or la crudele
pugna che è indubbio, or le fuggenti vele.
7
né le laterbe poi del Nilo accolto
attender pare in grembo a lei la morte
e nel piacere d'un bel leggiadro volto
sembra che il duro fato egli conforte.

Figure chiave del passo sono l'anafora della deissi «*Ecco*», di XVI, 5, 7-8 segnalanti l'improvvisa fuga di Cleopatra, e la «*correctio»* di 6, 2-4 chiarificatrice delle ragioni della fuga di Antonio, avvenuta non per mancanza di virtù eroiche quale il coraggio, bensì per Amore di Cleopatra, la cui fuga scatena quella dell'amante, in modo istintuale e irrazionale; in 7, 1-3 si trova la prefigurazione icastica di Armida e Rinaldo, con Antonio mollemente appoggiato al grembo di Cleopatra, e intento a contemplarne la bellezza del volto.

Non smarrendo la ragione nel tortuoso labirinto, Carlo e Ubaldo oltrepassano l'ingresso, ritrovandosi così nell'anti Eden del rigoglioso giardino, dove la natura è una contraffazione operata dalla magia, descritto attraverso le figure tipiche della molteplicità, quali l'enumerazione, l'anafora, la coordinazione e la struttura parallela, accatastanti strabilianti particolari, secondo un gusto squisitamente «manieristico», di una florida e generosa natura, in cui fiori e frutti sono eterni, varie specie di uccelli cantano in varie tonalità, e il vento soffia per incanto; il Tasso nella successiva *Apologia*, dichiarò di essersi ispirato al giardino di Alcinoo in *Odissea*, VII, 117-119[749]:

«'l concetto o la sentenza degli ultimi versi è tolta da Omero, e trasportata leggiadrissimamente dagli orti del re Alcinoo nel giardino di Armida».

Si osservino le ottave 9-10:

9

Poi che lasciar gli aviluppati calli,
in lieto aspetto il bel giardin s'aperse;
acque stagnanti, mobili cristalli,
fior vari e varie piante, erbe diverse,
apriche collinette, ombrose valli,
selve e spelonche in una vista offerse;
e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre
l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

10

Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)
sol naturali e gli ornamenti e i siti
di natura arte par, che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti.
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,
l'aura che rende gli alberi fioriti:
co fiori eterni eterno il frutto dura,
e mentre spunta l'un, l'altro matura

L'eterno riprodursi della natura nel giardino, si esprime attraverso le figure retoriche tipiche della *«repetitio*», secondo moduli affatto gerarchici ma bensì ciclici e iterativi, quali le varie «enumerazioni orizzontali» degli elementi naturali, equiparati tra loro, specchio a loro volta della struttura labirintica dell'edificio, regno «del multiplo e del sempre uguale»,

[749] Omero *Odissea*, VII, 117-119 «Mai il loro frutto viene meno o finisce / inverno o estate, per tutto l'anno: ma sempre / il soffio di Zefiro altri fa nascere e altri matura»

secondo una struttura circolare ripresa dalla geometria del cerchio, suggerita dal «tondo» riferita all'edificio in apertura del canto, e ricreata dal congiungersi degli sguardi di Rinaldo e Armida, il cui contrappunto fisico risiede nel «tondo» dello specchio, espressione concreta della natura narcisistica dell'amore.[750]

Infine, tra i vezzosi augelli, spicca il *mirabil monstro*, un pappagallo variopinto, dalla straordinaria abilità comunicativa *che imita il sermon nostro*, divenendo così simbolo della contraffazione inflitta alla natura nel regno di Armida; il suo canto modula l'inno edonistico, di ascendenza epicurea, vòlto alla necessità di cogliere liberamente i godimenti della vita, nella stagione a loro più propizia, *la giovinezza*, prima che quest'ultima avvizzisca[751]; nella varietà dei *mirabilia*, elencati come raffinatezze nel giardino, esso assume molteplici valenze: se rapportato alle recenti scoperte geografiche, il pappagallo partecipa a quell' *esotismo* e a quell'esigenza di un ritorno alla purezza del «nuovo Eden», con cui venivano identificate le terre scoperte, desunte dal Tasso dai resoconti di viaggio, in cui si accennava inoltre alle descrizioni di queste specie animali, da cui certamente trae il particolare delle piume variopinte[752].

Se invece rapportato all'*Umanesimo*, il significato dell'animale assume valenze metaletterarie, divenemdo simbolo di sterile *imitatio* dei modelli, foriera di contraffazioni poetiche di scarso valore, contraffatte e illusorie; il giardino di Armida, luogo sterile e artificiale, in cui spira soltanto l'«aura» perfusa dalla maga, attraverso la magia, esiste come imitazione della natura attraverso l'arte, a immagine dell'incantatrice, un anti Eden dunque «contraffazione» di quell'età dell'oro, quell'Eden pastorale e perduto vagheggiato nella stagione dell'*Aminta*; il pappagallo, diverrebbe in questa prospettiva apice di suddetta contraffazione sia come summa dei *mirabilia* del giardino, sia a livello metaletterario: divenendo poeta« imitatore» e «ingannevole», svolgendo un inno edonistico, riecheggiante la legge «*s'ei piace ei lice*», intessendolo di molteplici *topoi* letterari respinti dal codice eroico; il Tasso se ne servirebbe così, secondo l'interpretazione di Selmi, come emblema per instillare il dubbio circa la validità del codice espressivo della pastorale giovanile, ormai non più spendibile nel nuovo poema eroico[753], oppure, come suggerisce Raffaele Ruggiero,

«l'impiego della *contaminatio* consente a Tasso di evocare, accanto alle *auctoritates* tradizionali nel retaggio teorico rinascimentale, tra cui certamente non manca Orazio, un poeta eslege come Lucrezio, tenuto ai margini del dibattito in ragione della sua perniciosa adesione all'epicureismo […]. Altrettanto epicurei sono i moniti del pappagallo nelle ottave 13 - 15 del canto XVI, insegnamenti derivati direttamente dalla produzione lirica del poeta venosino (e naturalmente da eco catulliane)[754]

Si osservi l'inno intonato dal pappagallo in XVI, 14-15:

«Deh mira» egli cantò «spuntar la rosa
dal verde suo modesta e verginella,
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,
quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega; ecco poi langue e non par quella,

[750] Per maggiori approfondimenti si rimanda a Cfr. S. Zatti *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, cit.pp.45-46
[751] Riprendendo il motivo già centrale nell'inno intonato dalla bellissima sirena, larva incantatrice di Rinaldo in XIV, 62-64
[752] Il Tasso ha qui probabilmente presente un'opera di Gerolamo Fracastoro, *Syphilis sive morbus Gallicus*, libro III, in cui si trova una descrizione molto simile del pappagallo.
[753] Si rimanda a E. Selmi *Il «mirabil mostro» del giardino di Armida fra «esemplarità retorica» ed «esotismo americano»*, in Studi Tassiani, Anno XL-XLI, 1992-1993, N.40-41, pag.156
[754] R. Ruggiero *Arte allusiva nel giardino di Armida*, in *Il canone e la biblioteca Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana* a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni Editore, 2002, Vol. 1, pag. 247

quella non par che desiata inanti
fu da mille donzelle e mille amanti.
Così trapassa al trapassare d'un giorno
de la vita mortale il fiore e 'l verde;
né perché faccia indietro april ritorno,
si rinfiora ella mai, né si rinverde.
Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno
di questo dì, che tosto il seren perde;
cogliam d'amor la rosa; amiamo or quando
esser si puote riamato amando.»

Il motivo della *verginella rosa* è troppo diffuso in tutta la tradizione lirica antica e moderna, nonché nella tradizione epico-cavalleresca per soffermarci a spiegarlo; vale la pena compiere una riflessione sulle formulazioni teoriche stilistiche del Tasso espresse nel Terzo dei *Discorsi dell'arte poetica*, in cui polemizza apertamente con l'Ariosto per l'utilizzo di questo topos lirico nel suo *Furioso*[755], indugiando eccessivamente nella soavità e vaghezza lirica, inadeguata per l'epica:

«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 non di meno è quello che prevale; […] però avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole, non vi converrà però l'umile che è proprio del comico, come fece l'Ariosto […]. E benché sia più convenevolezza tra il lirico e l'epico, non di meno troppo inclinò alla mediocrità lirica in quelli:

la verginella è simile alla rosa etc.»[756]

Se si osserva l'inno del pappagallo, la metafora lirico erotica «della rosa» viene ripreso in entrambe le ottave, seppur il Tasso preferisca, in 14, sfruttare la mediazione «colta» e «illustre» del *topos* offerta dalle *Stanze* del Poliziano, I, 78, 3-8

Ma vie più lieta, più ridente e bella,
ardisce aprire il seno al sol la rosa:
questa di verde gemma s'incappella,
quella si mostra allo sportel vezosa,
l'altra, che in dolce foco ardea pur ora,
languida cade e 'l bel pratello infiora

combinato al prelievo catulliano, *Carmina*, 62, 42 «multi illum pueri, multae optavere pueallae»; così come i riferimenti alla caducità della vita e della giovinezza, espressi in 15, 1-2, si servono di ipotesti lirici illustri, come Petrarca *RVF* 148, 11 «la vita che trapassa a sì gran salti» o Della Casa *Rime*, 64, 1-2 «Questa vita mortal, che 'n una o 'n due / brevi e notturne ore trapassa», oltre che del già citato Poliziano, ad esempio in *Canzoni a ballo*, 122, 17-18 «ché non si rinnovella / l'età come fa l'erba» e della tradizione classicista, con Catullo, Carmina, 5, 4-6 «soles occidere et ridire possunt: / nobis

[755] Effettivamente il tema ricorre in *Orlando furioso* I, 42-43 con marcata semantizzazione erotica
[756] Cfr. T. Tasso *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroica*, cit., pp.40-41

cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda»[757] così come di riferimenti all'impossibilità del ritorno alla giovinezza, già espressi nell'*Aminta*, I, 719, 723:

Amiam, che non ha tregua,
con gli anni umana vita, e si dilegua
Amiam, che 'l Sol si muore e poi rinasce:
a noi sua breve luce
s'asconde e, e 'l sonno eterna notte adduce

Mentre il motivo del *carpe diem* dei godimenti legati alla giovinezza, topos diffuso in tutta la tradizione lirica quattro-cinquecentesca, presenta intertestualità di nuovo in Poliziano, *Canzoni a ballo* 102, 25-26 «sì ché, fanciulle, mentre è più fiorita, cogliàn la bella rosa del giardino»[758]

Questo intarsio, come si è visto, è interamente giocato sull'intertestualità, con ritorno di termini lirici applicabili alla tradizione rinascimentale e classica, ma anche al personaggio di Armida stessa, quali «rosa», «sen», «verginella», quasi un preannuncio dell'erotismo protagonista delle ottave successive, in cui la donna offre il proprio «virginal fiore» a Rinaldo; i motivi della «verginella» e della «rosa colta», ricorrono inoltre nella produzione lirica del Tasso, nello specifico nell'ambito della produzione epitalamica indirizzata a Lucrezia Bendidio, nel sonetto *Amor, colei che verginella amai*:

Amor colei che verginella amai
doman credo veder novella sposa,
simil se non m'inganno, a colta rosa
che spieghi il seno aperto a' caldi rai

Sulla scorta di questo sonetto, Cabani offre un'ulteriore interpretazione dell'inno del pappagallo:

«venuta meno la possibilità di possederla […], la rosa colta non perde alcun fascino ai suoi occhi. Per lui non verrà meno, infatti, la possibilità di vederla, immaginarla, cantarla. Le metafore del poeta – uccello (da canoro a rapace) si moltiplicano nella raccolta, Il poeta uccello contempla dall'alto di un ramo, desidera (uccel rapace), ma non può che cantare. Forse proprio per questo il mendace pappagallo della Liberata pronuncia un canto che echeggia e a tratti cita il sonetto nuziale.[759]

Nella *Liberata*, tutti gli indugi sulle «vaghezze» dello stile lirico, legittimato nel contesto della *melodia sì tenera* del pappagallo, accompagnato dai vezzi vaghi e amorosi degli uccelli nel regno dell'artificio, così come il codice pastorale dell'*Aminta*, vengono entrambi censurati dall'irrompere del legittimo codice eroico, rappresentato dalla coppia rigida e costante, che *se stessa indura a i vezzi e ai piaceri* la quale, come nota Selmi,

«agisce da limite censorio per la varietà «fiorita» del «romanzo» ariostesco e la lascivia lirica dell'Aminta […]; non diversamente il falso «mirabile» e l'artificiosità che connotano la favella del pappagallo sembrano rappresentare la brutta copia della natura imitativa della poesia e del ruolo magniloquente del poeta. Entrambi questi caratteri tratteggiano nel giardino di Armida uno scenario tipo dell'errore morale e dell'irregolarità letteraria».

[757] Cfr. R. Ruggiero, *Arte allusiva*, cit., pag. 248
[758] Per i riferimenti ai topoi analizzati, si rimanda a Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pp. 969-970
[759] Cfr. M. C. Cabani, *Immagine e immaginazione*, cit., pag. 79

4.5.6 «Non può specchio ritrar sì dolce imago»: il dominio dell'eros e d'Armida

Sorse, e quel fra le mani a lui sospese
A i ministri d'Amor ministro eletto.
G.L XVI 3-4

Gli amori tra Rinaldo ed Armida iniziano ad essere narrati dall'ottava 17, la quale si offre come una scena, apertamente di gusto teatrale e artefatto, come sempre nella semantica armidea; compaiono contemporaneamente le due coppie speculari e antitetiche, rappresentanti l'incontro-scontro, attuato per tutto il poema, tra ragione e passione, tra registro eroico e registro lirico: Carlo e Ubaldo, paladini dell'ideologia cristiana; e Rinaldo ed Armida, il cui volto incarna l'eros per eccellenza, oltre che la principale forza avversa nelle schiere pagane; i cavalieri, avvezzi a sapere Rinaldo giovane ma micidiale nelle armi, restano sorpresi da ciò che il loro sguardo penetra e vede, ovvero il compagno d'armi succube della donna, in una progressiva messa a fuoco di particolari esplicitanti i giochi erotici condotti da Armida; il Tasso si serve, per la scrittura delle prime tre ottave, di un ipotesto ben preciso, il *De rerum natura* di Lucrezio (vv.32-37), contaminato dalla mediazione, marcatamente erotica, operata dal Poliziano nelle *Stanze*, I, 122 sul medesimo ipotesto lucreziano; iniziamo dalle ottave del Tasso:

17
*Fr*a melodia sì *t*ene*r*a, *fr*a *t*an*t*e
*v*aghezze alle*ttatr*ici e lusinghie*r*e,
*v*a quella coppia, e *r*igida e cos*t*an*t*e
se s*t*essa indu*r*a a i vezzi del piace*r*e.
Ecco *tr*a *fr*onde e *fr*onde il gua*r*do inan*t*e
pene*tr*a e vede, o pa*r*gli di vede*r*e,
*ved*e pu*r* ce*rt*o il vago e la dile*tt*a,
ch'egli e in grembo a la donna, essa a l'erbe*tt*a.
18
Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,
e 'l crin sparge in composto al vento estivo;
langue per vezzo, e 'l suo infiammato viso
fan biancheggiando i bei sudor più vivo:

qual raggio in onda, le scintilla un riso
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.
Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle,
19
e i famelici sguardi avidamente
in lei pascendo si consuma e strugge.
S'inchina, e i dolci baci ella sovente
liba or da gli occhi e da le labbra or sugge,
ed in quel punto ei sospirar si sente
profondo sì che pensi: «Or l'alma fugge
e 'n lei trapassa peregrina». Ascosi
mirano i due guerrier gli atti amorosi.

Nell'ottava 17, il Tasso procede dall'«indistinto», colto dal primo sguardo della coppia di cavalieri, al «particolare», in cui Rinaldo, disteso in grembo all'amata, si strugge d'amore per essa; i protagonisti, come nota Franco Tomasi, sono evocati sulla scena con i nomi dei caratteri a cui sono chiamati a dare corpo, ossia il *vago*, il bell'amante, ora calato nelle parti dell'innamorato, e la *diletta*, Armida, oggetto del desiderio di Rinaldo.[760]

La visione dei due amanti è preparata dal Tasso attraverso un elaborata costruzione sintattico retorica, in cui alcune specularità costituiscono una prolessi del successivo specchiamento di Armida nell'*estranio arnese*, rettole dall'amante; e di quello di Rinaldo negli occhi di Armida, il cui volto diviene specchio dell'universo; procedendo con ordine, le coppie agenti sulla scena, l'una «osservante», ai vv.3-4, e l'altra «osservata», ai vv.7-8, sono presentate in antitesi: agli amici Carlo e Ubaldo, simbolo della ratio e immuni nei confronti del piacere, poiché dotati di tempra morale irreprensibile, espressa dalla dittologia sinonimica aggettivale «rigida e costante», si oppone la seconda coppia di amanti, «il vago e la diletta», i quali con disposizione chiastica, sono icasticamente raffigurati alla stregua dell'*exemplum* di Antonio e Cleopatra (XVI, 7, 1-4): lui con il campo appoggiato nel grembo di lei, che siede sull'«erbetta»; i vv.2-4 e 7-8 presentano tra loro una costruzione chiastica intraversale in aperta antitesi, dove all'irreprensibilità di Carlo e Ubaldo, e dell'*epos* in senso lato, si oppone la vaghezza dell'*eros* di Armida e Rinaldo, dominante nel giardino, senza dimenticare però la condanna già implicita ad esso insito nella natura artificiale, fondata sulla magia, di questo luogo di perdizione; al v.2 le piacevoli lusinghe, le «vaghezze», del giardino, definite in dittologia sinonimica aggettivale, *«allettatrici e lusinghiere*», affini alla coppia di amanti, a sua volta sono in antitesi con la dittologia «*rigida e costante*» del v.3 definente la coppia di cavalieri, estranei ai piaceri del luogo; grande importanza, come si è detto, viene assegnata dal Tasso alle figure di *repetitio,* specchio della natura del luogo: a partire dalla *geminatio* del sostantivo «fronde» al v. 4 «tra fronde e fronde», fino al poliptoto legato al verbo «vedere»: «vede / vedere / vede» ai vv.6-7, elativo della progressione del «guardo*»*, sul quale viene appuntata l'attenzione del lettore, «in una studiata dissolvenza fra la cornice verdeggiante che va sfocandosi

[760] Cfr. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 971

e le due figure umane che, lontane nello spazio, si vedono con sempre maggiore precisione»[761]; ricercata anche al trama fonica consonantica, insistita specie sulle consonanti *v, f, t* e della liquida *r*[762].

Come accennato, l'icasticità dell'immagine dei due amanti, rispecchiata e diffranta nel distico finale dell'ottava successiva, 18,7-8 «Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle / le posa il capo, e 'l volto al volto attolle» e in 19, 3-4 «S'inchina, e i dolci baci ella sovente / liba or da gli occhi e da le labbra sugge», in cui si consuma il passaggio dallo specchiamento figurato all'unione fisica dei due amanti, richiama specifici ipotesti, combinati in quel processo definito da Raffaele Ruggiero *arte allusiva*, ovvero un processo di utilizzo consapevole dell'«*aemultaio in imitandi*» per il quale il Tasso viene definito come

«il primo grande autore nella tradizione italiana a rendersi conto delle potenzialità insite nel consentire al proprio pubblico di riconoscere il modello, avvertire il rifacimento e la distanza, e di poter così infine apprezzare l'originalità del poeta moderno».[763]

L'intertestualità più marcata si rileva con il proemio del *De rerum natura* di Lucrezio, vv.32 37, in cui l'esemplarità della raffigurazione dei due amanti, il dio Marte abbandonato nel grembo di Venere, significa la resa alla «bellezza» e all'«amore» a livello testuale, ma a livello allegorico simboleggia la rinuncia alla propria «forza» sanguinaria, causa di «morte», per arrendersi alla «vita»; Lucrezio infatti, affinché possa nascere la nuova poesia epicurea, innalza la propria preghiera a Venere affinché plachi attraverso la sua seduzione il cruento Marte, permettendo così la sospensione delle operazioni belliche, condizione indispensabile per permettere a Memmio di apprendere la filosofia di Epicuro[764]; il Poliziano, certamente presente al Tasso, si avvale dello stesso ipotesto, mantenendo l'esemplarità dei due amanti, Venere e Marte, celebrativa della rinuncio di Iulo alla caccia in favore della giostra, a seguito dell'incontro con la donna amata, inserendo i loro amori in una dimensione marcatamente erotica, operando così uno slittamento semantico: Venere placa Marte tramite il suo erotismo, e l'iconografia dei due amanti, con il capo del dio in grembo alla dea, si deve al movimento di Venere, parzialmente sciolta dall'abbraccio dell'amante, a seguito dell'incontro amoroso; sulla scena Poliziano introduce degli spettatori, Cupido e gli Amorini fomentatori, tramite una metaforica pioggia di rose, mischiate poi ai dardi d'amore, della ripresa dei giochi erotici, già incentivata dai baci di Venere sugli occhi e sulla fronte di Marte.[765]

Il Tasso combina i due ipotesti, risemantizzandoli entrambi, creando un giardino pacificamente erotizzato: la scena viene preparata sfruttando l'allegoria di pace lucreziana, con la descrizione del giardino quale luogo di «quiete», ove ogni guerra è bandita, al di fuori della «*battaglia d'Amore*», ben visibile nell'invito delle natanti ignude (XV, 64-65); con gli *exempla* di Ercole e Antonio, interpretabili come allegorie di «*pace*» in cui eroi e condottieri straordinari, vengono soggiogati e dominati dalla bellezza femminile arrestante il *furor* guerresco, tanto che Antonio e Cleopatra assumono, nell'effigie, la postura lucreziana; infine tramite l'inno edonistico del pappagallo, con l'invito espresso dalla metafora della «rosa», tradizionalmente connessa al sesso femminile, e già sfruttata dalla riscrittura erotica del passo lucreziano operata dal Poliziano, erotizza l'anti Eden armideo, ove immette i suoi spettatori sulla scena, Carlo e Ubaldo, e i suoi protagonisti, Armida e Rinaldo i quali non sono due divinità, bensì come nota Barberi Squarotti,

«due figure, sì, d'eccezione nella macchina narrativa del poema tassiano, ma non dotati di quella condizione di quelle prerogative divine che davano una particolare esemplarità di significato allegorico ed ammaestramento ai protagonisti della rappresentazione lucreziana

---

[761] Ibidem, pag.971
[762] Per approfondimenti riguardo a questo aspetto si rimanda a B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma: vita di un tema intorno a Tasso e a Marino*, Padova, Antenore, 1991, pag.137
[763] Cfr. R. Ruggiero *Arte allusiva nel giardino di Armida*, cit., pag. 246
[764] Per maggiori approfondimenti si rimanda a Cfr. R. Ruggiero *Arte allusiva, cit.,* pp.249-250
[765] Per approfondimenti, si rimanda a G. Barberi Squarotti, *Venere e Marte: le allegorie della pace*, in Lettere italiane, ottobre - dicembre, 1991, Vol. 43, N.4

e del Poliziano. La scena è d'amore, con tutta la fortissima carica erotica che il Tasso riprende dalle Stanze, ma è un amore umano, sia pur inglobato entro uno scenario magico, che, tuttavia non è mitico.»[766]

Nell'ottava 18 tornano due elementi cardini della prima spettacolare apparizione di Armida, nel canto IV, il «velo» e i bei capelli sparsi al vento, in un ritratto della donna fortemente erotizzato e «scomposto» dalla passione in atto: il velo è ora aperto ad esaltazione del seno, così come i capelli, sciolti e disordinati per effetto del vento, sfuggono al controllo della maga; mentre il viso è arrossato dalla passione e illuminato dai «bei sudor»[767], ai vv.3-4 torna la raffigurazione di Armida come un paesaggio, in cui il Tasso coglie la fugacità di uno sguardo ammiccante, languido e fulmineo, in quel «riso», definito dalla dittologia sinonimica aggettivale «tremulo e lascivo», scintillante per un istante negli occhi umidi della donna, paragonati ad un raggio di sole riflesso nell'acqua, luminoso e tremante per l'increspersi delle onde; la similitudine reinterpreta Ovidio *Ars Amantis* II, 721-722 «adspicies oculos tremulo fulgore micantes / ut sol a liquida saepe refulget aqua»[768].

Ricercata la trama fonica, insistente sulla *v* e sulla sibilante s, e insistita la presenza delle figure di *repetitio,* quali le paronomasie nei rimanti: *viso, vivo, riso*; oppure la rima inclusiva *diviso viso*, coinvolgente le paronomasie implicate con *viso*; il v. 7 è perfettamente bipartito, con il primo emistichio «Sovra lui pende», dedicato ad Armida, reclinata sopra all'amante, in una postura simbolo del dominio e del potere esercitato su di esso; ed il secondo emistichio «ed ei nel grembo molle», sigilla la sudditanza di Rinaldo nei confronti della bellezza muliebre, alla quale si abbandona senza ritegno; l'inarcatura versale tra 7-8, elativa dell'icasticità della postura dei due amanti, delle gerarchie occupate da essi nella relazione amorosa e dell'intertestualità tramante il passo, con riferimento a Lucrezio, *De rerum natura*, I, 33-34 *«…*in gremium qui saepe tuum se / reicit aeterno devictus vulnere amoris*»* accolto attraverso la mediazione del Poliziano, *Stanze* I, 122, 1-3 «trovolla assisa in letto fuor del lembo / pur mo' di Marte sciolta dalle braccia»[769]; infine, l'ultima figura di ripetizione si trova nel secondo emistichio del v.8, nel sintagma *«e 'l volto al volto attolle»*, in cui, in un reciproco scambio di sguardi, l'eroe si identifica e si rispecchia nella donna, concetto ribadito anche dalla trama fonica, insistita sul ribattere consonantico di *v* e *t* e della vocale *o*, quasi a infrangere la parola «volto», nel sintagma stesso.[770]

L'unità sintattica di XVI, 18 prosegue in 19, 1-2, in cui l'attacco è segnato da iperbati e da inarcatura versale, rilevante avverbio e sintagma predicativo, «avidamente in lei pascendo» pregnante della bramosia di Rinaldo, i cui avidi sguardi si nutrono in Armida stessa, mentre la dittologia verbale, «si consuma e strugge», sottolinea la servile consunzione passionale del giovane nei confronti dell'amata; nelle dinamiche petrarchesche, la «servitù» di Rinaldo, tipica di Francesco nei confronti dell'amata, si svela dal richiamo a *RVF*, 72, 39 «che dolcemente mi consuma e strugge»[771], sebbene quest'ultimo non sia il solo rimando intertestuale presente nei primi due versi: è presente infatti un richiamo a Lucrezio, *De rerum natura* I, 35-37 «atque ita suspiciens tereti cervice reposta / pascit amore avidos inhans in te, dea, visus» , con contaminazione del Poliziano *Stanze* I, 122, 4 «pascendo gli occhi pur della sua faccia»; i vv.3-4 sono dedicati ad Armida, ed entrambi si aprono con il verbo in posizione incipitaria: «S'inchina*»*, al v.3, elativo del ruolo di dominatrice della donna, ora oggetto di devozione amorosa, e quindi divenuta Laura nelle dinamiche petrarchesche; e «liba»[772]al v. 4;

---

[766] Cfr. G. Barberi Squarotti *Venere e Marte: le allegorie della pace*, cit., pag. 523

[767]L'ottava 18 si presenta tramata di richiami con XIV, 66, l'ottava dell'innamoramento di Armida; i «bei sudor» sono specchio dei «*vivi sudori*» sparsi sul volto di Rinaldo, addormentato nella calura estiva, la cui bellezza scompaginò i piani di Armida in XIV 67, 1; così in XVI, 18, 5-6 il «riso negli occhi tremulo e lascivo» di Armida, rispecchia XIV, 66, 3 di *«e ne' begli occhi un dolce atto che ride*» riferito al sorriso nascosto negli occhi addormentati di Rinaldo.

[768] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 972

[769] Secondo Giulia Natali, è possibile un'intertestualità anche con Petrarca *Triumphus Cupidinis*, III, 51 «*in grembo a la nemica il capo pose»*; si rimanda a Cfr. G. Natali *Lascivie liriche.,*

[770] Cfr. B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma,* cit., pag. 138

[771]Cfr. G. Natali *Lascivie liriche* cit., pag. 64

[772] Il verbo «libare» è latinismo per «assaporare»

la struttura parallela, segnata dalla duplice anafora di «*or*», introduce il motivo del diletto di Armida nell'assaporare i dolci baci, presi dagli occhi o dalle labbra dell'amato, con richiamo intertestuale alle *Stanze* del Poliziano, I, 122, 7-8 «ma Vener dava a lui con voglie pronte / mille baci negli occhi e nella fronte»; dunque la condizione psichica dell'incantatrice, nel pieno controllo dell'erotismo condiviso, diverge da quella dell'amante, completamente succube, e ben lontano dalla condizione eroica a lui confacente, eppure l'identificazione tra i due poli avviene ai vv.5-7, in cui la metafora dell'«*anima peregrina*» errante nell'anima dell'altro, esplicitata dal commento del narratore, richiama il conflitto archetipico tra *eros* e *thanatos*, in cui il desiderio si esprime nella violenza, ed ogni atto erotico, sia il suggere baci dalle labbra o il pascere avidamente i famelici sguardi, diventa gesto primario «nel quale consumare equivale a consumarsi, distruzione a struggimento, è il movimento ancestrale che ridesta la fase più remota dell'esistenza, all'indistinta coincidenza di soggetto e oggetto dell'amore»[773], da cui origina i narcisistico rispecchiamento ; il v. 7 si chiude con il participio «Ascosi», in rima con «amorosi», che dall'interno del giardino, con i suoi piaceri, ci riporta all'esterno, segnando un andamento circolare dall'ottava 17 all'ottava 19 attraverso l'elemento dello sguardo: inizialmente Carlo e Ubaldo gettano il loro sguardo all'interno della scena, fino a riconoscervi Armida e Rinaldo i quali, instaurano un primo livello di reciproco riconoscimento tramite gli sguardi, specialmente con lo specchiamento di Rinaldo nello sguardo della donna, di cui diventa suddito (ribaltando la struttura di XIV, 66 in cui l'incantatrice narcisisticamente si specchiava nel volto dell'amante, innamorandosene), infine si ritorna all'esterno, con la coppia di paladini, nascosti, e voyeuristicamente immersi nella contemplazione del convegno amoroso davanti ai loro occhi.

Seguono, nel canto XVI, due tipologie di «specchiamento», entrambe discendenti da archetipi di antichissima tradizione, ed equivalenti, nell'evoluzione psicologica del paladino cristiano, a due momenti precisi, contrari e complementari: la «degradazione dell'eroe», sedotto dalla bellezza muliebre, castrante rispetto alle *virtus* e virilità eroiche richieste allo *status* di cavaliere; e il recupero delle prerogative marziali dell'eroe, coincidenti con l'abbandono della tentatrice; il primo momento, coincide con l'oggetto fisico dello «specchio», deputato ai giochi erotici condotti dalla donna, divenendo così simbolo di «dominio» sull'uomo, oltre che di vanitas» e di amore narcisistico; inoltre, come nota Sergio Zatti, nello «specchio» converge un compendio delle «relazioni analogiche dominanti: iterazione, specularità, e soprattutto circolarità», divenendo «un vero e proprio equivalente simbolico della condizione labirintica»[774]; lo «specchiamento» del cavaliere nel volto di Armida, fino all'identificazione del volto della donna con il creato, rappresenta una tappa intermedia di estrema importanza nel percorso di redenzione di Rinaldo, che dall'errore conduce al perfezionamento, rispetto al quale lo «specchio» si pone come mediatore tra «l'aspirazione celeste e il suo surrogato terreno, la bellezza femminile»[775].

Il motivo della donna colta nell'istante in cui contempla le proprie bellezze, origina da antica tradizione lirica, e trova nel «dittico dello specchio» petrarchesco il suo archetipo più prossimo, rafforzato dalla presenza dello stesso nella produzione eterea tassiana, nella propria rielaborazione del dittico, risemantizzato in direzione galante e mondana, non distante dal contesto della *Liberata*[776]; mentre il secondo specchiamento, permette al giovane eroe di ritrovare il proprio spirito marziale sopito e di abbandonare la donna: Carlo e Ubaldo, approfittando dell'assenza dell'incantatrice, costringono Rinaldo ad osservare, nel riflesso dello scudo, divenuto specchio simbolico, le proprie fattezze effeminate somiglianti al sembiante di Armida, immagine che lascia il giovane disgustato e vergognoso di sé stesso; il ripudio di Armida, coincide con il rifiuto dell'*eros* sul piano narrativo, mentre sul piano metaletterario, vuole porsi come ripulsa della «vaghezza» lirica, delle mollezze e delle lusinghe erotiche, a favore del ritorno dell'*epos*, rappresentato dal ritorno al mondo delle

[773] Cfr. G. Scianatico *L'arme pietose,* cit., pag. 104
[774] Cfr. S. Zatti *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano,* cit., pag. 71
[775] Ibidem
[776] Per approfondimenti, si rimanda al capitolo I

armi, già introdotte dalla dissacrazione dello specchio nello scudo; il motivo origina dalla tradizione epica classica, specie dall'*Achilleide* di Stazio, all'*Eneide* di Virgilio.

Si osservino le ottave 20, 21 e 22:

20
Dal fianco de l'amante (estraneo arnese)
un cristallo pendea lucido e netto.
Sorse, e quel fra le mani a lui sospese
a i misteri d'Amor ministro eletto.
Con luci ella ridenti, ei con accese,
mirano in vari oggetti un solo oggetto:
ella del vetro a sé fa specchio, ed egli
gli occhi direi sereni a sé fa spegli.
21
l'uno di servitù, l'altra d'impero
sì gloria, ella in se stessa ed egli in lei.
«Volgi», dicea, «deh volgi» il cavaliero
«a me quegli occhi onde beata bèi,
ché son, se tu no 'l sai, ritratto vero
de le bellezze tue gli incendi miei;
la forma lor, la meraviglia a pieno
più che il cristallo tuo mostra il mio seno.
22
Deh! Poi che sdegni me, com' egli è vago
mirare tu almen potessi il proprio volto;
ché il guardo il tuo, ch'altrove non è pago,
gioirebbe felice in sé rivolto.
Non può specchio ritrar sì dolce imago,
né in picciol vetro è un paradiso accolto:
specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle
puoi riguardar le tue sembianze belle

L'ottava 20 segna la comparsa del *topos* dello «specchio», enfatizzato dalla parentetica e definito *«estranio arnese»*, per il suo essere strumento inadeguato nelle mani di un cavaliere, dal cui fianco dovrebbe pendere soltanto la spada, arma che più di tutte esprime l'*ethos* richiesto a colui che la impugna[777]; lo specchio, definito dalla dittologia sinonimica aggettivale «lucido e netto», specificante il nitore della superficie riflettente dell'oggetto e rilevante soltanto uno dei significati assunti dall'oggetto, diviene «a i misteri d'Amor ministro eletto», ovvero strumento prescelto per i giochi erotici tra i due amanti

[777] All'eroe Rinaldo è inoltre destinata la spada del martire cristiano Sveno, fatto che acuisce il degrado a cui la passione per Armida lo ha condotto.

(v.4); il v. 3 evidenzia la natura sbilanciata della relazione, ponendo i verbi «Sorse», e «sospese», rispettivamente in incipit e in clausola del verso, e il cui soggetto, per entrambi, è sempre Armida, dominatrice indiscussa, la quale pone fra le mani dell'amante soggiogato lo specchio (e quel fra le mani a lui sospese), soltanto per ammirare compiaciuta la propria beltà, segnando il culmine della propria virtù «eroica» e «donnesca», in quest'atto di estrema sottomissione del campione cristiano più valoroso.

I vv.5-8, perfettamente bipartiti, restituiscono due significati differenti dello stesso atto, lo «specchiamento», metafora del carattere autoreferenziale della relazione in cui Armida, in fondo, come Narciso, ama Rinaldo perché nelle sue fattezze riconosce sé stessa; dunque, la donna, rapita dalla passione e vittima dell'innamoramento, riprende qui il controllo, in un ultimo effimero trionfo; il v. 5, perfettamente bipartito, presenta le differenti «luci», ovvero gli sguardi dei due innamorati, sorridenti in Armida, ardenti e bramosi in Rinaldo, entrambi intenti a contemplare il volto della donna, il «solo oggetto»; il distico finale sviluppa e rilancia i rapporti sbilanciati della relazione, seguendo il differente orientamento degli sguardi, poiché mentre la donna, tornando ad essere Narciso, contempla la propria beltà nello specchio, seppur non più abbandonata alla passione, bensì prevaricante sul cavaliere; mentre Rinaldo smarrisce ulteriormente sé stesso «*ne gli occhi di lei sereni*», divenuti a loro volta specchio, come la rima inclusiva «egli /spegli» suggella; anche in quest'ottava prevale una ricercata trama fonica, con accentuata ripresa della sibilante *s* e arricchita, come nota Beatrice Valli, dalla scomposizione dei «pronomi riflessivi sé e si» nei propri grafemi costitutivi.[778]

Come nota Arnaldo Di Benedetto, l'aiuto dell'amante nella toelettatura della donna amata, con esplicito riferimento all'atto di sorreggerle lo specchio, era pratica consigliata al corteggiatore in Ovidio, *Ars amandi*[779], e probabilmente non era fatto sconosciuto al Tasso; nella produzione lirica, il tema, calato in un contesto galante e cortigiano, comparve nel dittico dello specchio nella «*silloge eterea*», in cui nel primo sonetto *Ai servigi d'Amor ministro eletto*, ministro sovraintendente alla toeletta della donna, diviene proprio il poeta amante il quale, reggendo lo specchio all'amata intenta ad acconciarsi le chiome, si specchia poi nel riflesso degli occhi del suo «Sol»; l'amante attua dunque uno specchiamento in consonanza con l'atteggiamento di Rinaldo; mentre il secondo sonetto del dittico, *Chiaro cristallo a la mia donna offersi*, ritrae Lucrezia, similmente ad Armida, nell'atto specchiarsi e innamorarsi delle proprie bellezze le quali, sensualmente, come armi affilate, colpiscono l'amato.

L'ottava 21 specifica la condizione psichica dei due amanti, ritratti nell'atto di vantarsi delle rispettive condizioni amorose, il «dominio» della donna e la «sudditanza» del cavaliere; ai vv.1-2, perfettamente bipartiti, l'inarcatura versale «d'impero / si gloria», rileva il dominio di Armida, orgogliosa del potere esercitato su Rinaldo, il quale, a sua volta, si vanta «di servitù» d'Amore prestata all'amante, condizione rafforzata dallo zeugma , in cui si ribadisce il trionfante narcisismo di Armida espresso dal sintagma «ella in se stessa», e la passiva sottomissione di Rinaldo, espresso da «*ed egli in lei*»; i vv.3-4 propongono, nella percezione soggettiva dell'amante, una versione contraffatta della «beatrix» stilnovista, dispensatrice di miracoli, tramite vivido per un'ascensione spirituale, confluita poi nelle prerogative redentrici della Laura petrarchesca[780]; mentre Armida si atteggia a Narciso e seduce l'amante, Rinaldo supplica l'incantatrice di rivolgere il proprio sguardo verso di lui, in quanto specchio migliore dell'oggetto stesso, in qualità di innamorato; allo sguardo, di cui la donna si compiace, viene attribuito un potere «beatificante», capace di estasiare coloro che lo contemplano; il Tasso, in effetti, inserisce ai vv.3-4 due richiami importanti, alludenti nella direzione della «donna salvifica»: il primo alla Beatrice dantesca di *Purgatorio*, XXXI, 132«Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi», con calco preciso dell'anafora verbale

[778] Cfr. B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma,* cit., pag. 139
[779] Cfr. A. Di Benedetto *Lo sguardo di Armida*, cit., pag. 45
[780] Si rimanda a Cfr. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 974; Cfr. Natali *Lascivie liriche* cit.., pag. 64

«volgi», e della tessera lessicale «occhi», contaminato però con Petrarca *RVF,* 341, 9 «Beata s'è, che po' beare altrui», da cui riprende l'attributo «beata» e la capacità di «beare»; l'antifrasi di Armida, rispetto all'archetipo muliebre attribuitole da Rinaldo, affiora immediatamente nei versi successivi, in cui l'eroe, ben lungi dall'essere elevato moralmente e spiritualmente dalla donna, viene rotratto al culmine del proprio degrado e perdizione, sprofondato nel labirintico erotismo di cui Armida è espressione: ecco che le bellezze femminili coincidono con gli «incendi dell'amato», le cui fattezze vengono riflesse in modo più completo dal cuore, ora trasformato in ulteriore specchio, svelando così la natura tutta «terrena» e affatto «celeste» del rapporto.

L'ottava 22 sviluppa il motivo dell'identificazione di Armida - Narciso[781], e soprattutto amplia il gioco degli specchi; i primi versi, 1-4, sono dedicati allo specchiamento del volto della donna in sé stessa, l'unico riflesso in grado di compiacerla, come i rimanti, giocati sul bisticcio semantico, suggeriscono *«*volto: rivolto», implicati a loro volta in rapporti di rima con «accolto», elativo dell'imminente spostamento semantico dello «specchio», dall'oggetto reale a quello metaforico dell'universo; così come i rimanti «vago : pago ; imago», sono pregnanti dell'amore narcisistico della donna verso la propria beltà e sé stessa, l'unico capace di provare; ai vv.5-6 la bellezza del volto di Armida diviene talmente incontenibile da non poter più esser raccolta da un oggetto concreto, bensì da uno specchio del «mondo» quale l'«universo»; eco di questo rispecchiamento della beltà muliebre nell'universo permarrà perfino nel cammino di espiazione di Rinaldo, oramai asceso in cima al monte Oliveto, diventato un perfetto cavaliere cristiano e consapevole della fallacità delle passioni umane:

> ch'un girar d'occhi, un balenar di riso
> scopre in breve confin di fragil viso
> *G.L XVIII, 13 7-8*

Come nota Antonio Daniele, nell'elogio smisurato della chiusa di XVI, 22 si esaurisce il topos dello specchio nella produzione lirica, giunta a «all'ultima complicazione logica» giacché «tutte le acutezze di un'arte giunta completa maturazione si incontrano qui, come stimolate da un processo di riflessione e rifrazione che moltiplica i giochi di rimando»[782]; inoltre, in queste ottave, tramite le seduzioni femminili convergenti nello specchio, il Tasso porta a compimento la tematica dell'*eros*, di cui Armida e Rinaldo rappresentano una fugace e precaria possibilità, e il cui «culmine è dato dalla descrizione dei due amanti nel momento in cui formano un cerchio perfetto, autosufficiente, che esclude ogni altra presenza da sé» , immagine dell'«autosufficienza dell'amore e del piacere, definita mirabilmente dal gioco degli sguardi e degli specchi», destinata a rivelarsi soltanto un fugace istante «nel momento in cui Rinaldo e Armida, pensano, invece, di aver raggiunto il culmine della loro perfezione di reciproco piacere, non soltanto amoroso, ma anche contemplativo, ideale»[783]; la pace fittizia raggiunta dagli amanti, è destinata ad infrangersi dall'irrompere delle armi, portate nel cuore del labirintico palazzo, il giardino dei piaceri, da Carlo e Ubaldo, i quali incombono come una costante minaccia, nascosti nel proprio spazio, deputato all'epos e alla morale, in cui attendono il momento più propizio per sconfiggere l'eros ed Armida.

Successivamente, il Tasso ci descrive, quasi in ambiente cortigiano e galante, la toeletta di Armida, intenta ad accrescere la propria seduttività, acconciandosi le chiome artificiosamente, arricciandole e cospargendole di fiori, il cui risultato

---

[781] Si riprende dunque la metafora di Armida come Narciso vista nel momento dell'innamoramento in XIV, 66 risemantizzata, come si è visto, nelle gerarchie del rapporto amoroso.
[782] A. Daniele Canto XVI in *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, 2004, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pag.409
[783] Cfr. G. Barberi Squarotti *Venere e Marte: le allegorie della pace*, cit., pag.529

somiglia, come nota Franco Tomasi sulla scorta di Maier, «ad uno smalto policromo sopra uno sfondo dorato»[784], aprendo di nuovo ad una lirica di gusto squisitamente barocco; mentre nel petto compone rose, il velo viene richiuso, ma soprattutto l'incantatrice lascia intravedere il proprio «cinto», sede del proprio potere; come ha notato Natali, seguendo le dinamiche petrarchesche attuatesi fin qui nel personaggio, così composta Armida diviene, come già la tematica dello specchio e l'antifrasi dell'archetipo stilnovista avevano mostrato, «una Laura contraffatta» e ora «calata nella parte dell'amante», sebbene la metamorfosi operata sia difettiva, non sfruttata alla perfezione.[785]

23

Ride Armida a quel dir, ma non che cesse
dal vagheggiarsi e da' suoi bei lavori.
Poi che intrecciò le chiome e che ripresse
con ordin vago i lor lascivi errori,
torse in anella i crin minuti e in esse,
quasi smalto su l'or, cosparse i fior
e nel bel sen le peregrine rose
giunse a i nativi gigli, e 'l vel compose.

24

Né 'l superbo pavon sì vago in mostra
spiega la pompa de l'occhiute piume,
né l'iride sì bella indora e inostra
il curvo grembo e rugiadoso al lume.
Ma bel sovra ogni fregio il cinto mostra
che né pur nuda ha di lasciar costume.
diè corpo a chi non l'ebbe; e quando il fece,
tempre mischiò ch'altrui mescer non lece.

Il ritratto di Armida in XVI, 23 contrasta sia con in primo ritratto, in IV, 30, 1-2 in cui la donna mostrava «il ben crin disciolto, che natura per sé rincrespa in onde», con scopi seduttivi; sia con quanto osservato in XVI, 18, 2 *«e 'l crin sparge incomposto al vento estivo*», dove Armida viene ritratta all'apice della propria sensualità, con i capelli sciolti al vento e scomposti per gli atti amorosi, definiti ora «lascivi errori», e corretti con l'arte femminile dell'acconciatura, sempre con l'ausilio del fidato specchio: in antitesi con i passionali «lascivi errori» si pone l'«ordin vago» con cui Armida ricompone i riccioli dorati, attorcigliandoli e cospargendoli di fiori, offrendo un'immagine artefatta dei bei capelli; completa la trasformazione della propria immagine, da scompostamente sensuale ad artificiosamente composta, l'aggiunta di rose nel bianco petto, espresso dalla tradizionale metafora dei «gigli», elativi del candore dell'incarnato, scaldato dal rosseggiare delle «rose peregrine», sempre sottendenti la tradizionale metafora di sessualità, benché qui impiegate per creare il cromatismo vermiglio-bianco, ottenuto dal contrasto con i «nativi gigli»; infine il «velo» prima scomposto negli atti amorosi, viene ora richiuso; la composta beltà raggiunta tramite l'arte, (e il dibattito natura-arte è sempre sotteso nella poetica tassiana), raggiunge un ineguagliabile leggiadria, e viene completata dall'esibizione del cinto magico, enfatizzata

[784] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi cit., pag. 976
[785] Cfr. G. Natali *Lascivie liriche*, cit., pag. 65

dalla doppia similitudine con il pavone, simbolo di bellezza narcisistica e di superbia, che dispiega le proprie piume variopinte e dagli occhi colorati; così come con l'arcobaleno, che mostra il suo scintillante arco imperlato di rugiada così imporporato e dorato alla luce del sole[786].

La circolarità, dai capelli attorcigliati in «anella», agli occhi[787] variopinti sulle piume dei pavoni, converge sul cinto[788] di Armida, sede delle arti magiche, forgiato innaturalmente concretizzando una moltitudine di elementi astratti, la cui somma offre un ricettacolo degli elementi seduttivi dispiegati sin qui da Armida, accatastati secondo il processo di enumerazione, «teneri sdegni e placide e tranquille / repulse, e cari vezzi, e liete paci, / sorrise parolette, e dolci stille / di pianto, e sospir tronchi, e molli baci»[789].

Armida, benché da nemica sia ora diventata amante, non trascura affatto le proprie «magiche carte», congedandosi così dagli amoreggiamenti e da Rinaldo, al quale non è concesso allontanarsi dal giardino, di cui è prigioniero perfino «in absentia» della maga (26-27); sorprendendolo in solitudine, i due amici, Carlo e Ubaldo, irrompono presso il compagno, avvolti dalle proprie armature, la cui vista risveglia «quel sì guerrier, quel si feroce ardente / suo spirto», scuotendo di fatto Marte, stordito e sopito dai piaceri di Venere-Armida; approfittando dell'incertezza di Rinaldo, Ubaldo gli rivolge in viso il fatato scudo, dono del mago d'Ascalona, per mostrargli le proprie fattezze effemminate; questo secondo specchiamento, pone fine alla parentesi erotica, sopraffatta dall'irrompere dell'*epos*, al quale il poema e Rinaldo non possono più sottrarsi; la sospensione dell'azione bellica, coincidente con la precaria pace rappresentata dall'eros, aveva significato soprattutto la degradazione dell'eroe il quale, dimentico del proprio dovere collettivo e profondamente immerso nella lascivie muliebri, raggiunge l'apice della perdizione, concretizzata fisicamente nello «specchio», simbolo di servitù d'Amore; lo specchio, ora, diviene metafora della redenzione, poiché il disgusto provato verso la propria immagine, speculare a quella di Armida, indirizza Rinaldo verso il giusto cammino per assurgere al compito a lui destinato dal principio: essere il «braccio» di Goffredo; l'ipotesto più vicino a questo tipo di redenzione, secondo la critica, è rappresentato dall'*Achilleide* di Stazio, in cui si narra delle vicende giovanili dell'eroe per eccellenza, Achille, inviato dalla madre Teti a Sciro, presso la corte del re Licomede, per sottrarlo alla guerra di Troia, fatalmente legata alla morte del figlio; nascosto presso le figlie del re e innamoratosi di Deiadamia, una di esse, l'eroe accetta di indossare abiti femminili per nascondersi al meglio, degradandosi; Ulisse per riconoscerlo, gli mostrerà la propria immagine degradata riflessa sulla superficie di uno scudo, risvegliando il suo orgoglio guerresco e portandolo sul campo di battaglia.

Analogo processo si attua nel poema tassiano, dove certamente l'immagine effemminata risveglia l'eroe, e dove, tuttavia, lo specchio rappresentato dallo scudo, può essere inteso come «metafora della coscienza»[790], *imago* dell'anima,

---

[786] La doppia similitudine presenta intertestualità con Claudiano, *De raptu Proserphinae*, II, 97-100 «Non tales volucer pandit Iunonis alas, / nec sic innumeros arcu mutante colores / incipiens redimitur hiems, cum tramite flexo / semita discretis interviret umida nimbis»; Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi cit., pag. 976

[787] Secondo l'eziologia mitologica, le piume del pavone, animale sacro ad Era, erano gli occhi del mostro Argo, mitologico guardiano al servizio della dea; il Tasso, nella *Liberata*, si serve in più occasioni di questo mito.

[788] Per questo dettaglio, il Tasso si ispirò al cinto di Afrodite, così come viene descritto in Omero, *Iliade*, libro XIV, vv.214-221 e ss. in cui il cinto della dea raccoglieva le lusinghe d'amore ed era dotato del potere di indurre l'innamoramento in uomini e dei; per questo motivo Era, al fine di placare Zeus e riconquistarlo, chiede alla dea il permesso di usare il magico cinto, determinando però una battuta d'arresti nelle operazioni belliche; inoltre, come sottolinea Franco Tomasi, il Tasso aveva postillato un esemplare del poema la cui traduzione latina portava la firma del Valla , ponendo una nota autografa ai margini dei vv.214-221 libro XIV in cui appuntò «Il cinto di Venere: far ch'Armida/ il porti o quando la prima volta vie-/ne al campo de' Christiani o 'n altra occasione»; Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit.,pag.976; per approfondimenti si rimanda a Cfr. R. Ruggiero *Arte allusiva , cit.,* pp.250-251

[789] *G.L* XVI 25 1-4

[790] Per approfondimenti, si rimanda a Cfr. B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma,* cit., pp.161-162

compatibile con l'inizio del pentimento e del cammino di redenzione intrapreso a partire da qui dall'eroe; interpretazione, quest'ultima, soltanto sottesa nella *Liberata* e infine esplicitata nella *Conquistata*[791], dove in XIV, 4 si legge:

L'anima è qual cristallo e puro e terso,
in cui fiammeggia il sol tremante e vago;
ma s'è di macchie tenebrose asperso
né riceve del ciel la chiara imago,
tergasi e 'l suo pensiero a Dio converso
sarà quasi divin, quasi presago.
Ma quel che a l'alma peccatrice apparve
è falso inganno di mentite larve

Tornando alla *Liberata*, si osservino almeno le ottave 30-31:

30
Egli al lucido scudo il guardo gira,
onde si specchia in lui qual siasi e quanto
con delicato culto adorno; spira
tutto odori e lascivie il crine e 'l manto,
e 'l ferro, il ferro aver, non ch'altro, mira
dal troppo lusso effeminato a canto;
guernito è sì che inutile ornamento
sembra, non militare fero instrumento.
31
qual uomo da cupo e grave sonno oppresso
dopo vaneggiar lungo in sé riviene,
tal ei tornò nel rimirar se stesso,
ma se stesso mirar già non sostiene;
giù cade il guardo, e timido e dimesso,
guardando a terra, la vergogna il tiene.
Si chiuderebbe e sotto il mare e dentro
il foco per celarsi, e giù nel centro.

A differenza dello specchio, inteso come oggetto della perdizione e del peccato di Rinaldo, concretato nell'«estraneo arnese» dominato da Armida, lo scudo-specchio di Carlo e Ubaldo, ora ne «media l'autocoscienza e il riscatto»[792], mostrandogli il degrado raggiunto nel completo abbandono all'eros, dimentico dei propri doveri: l'immagine dalle fattezze femminili, armidee, provoca vergogna nell'eroe, e si esprime soprattutto nell'immagine del *ferro*, al v. 5, in cui

[791] Il Tasso, a proposito del passo, nel *Giudicio sovra la Gerusalemme liberata* chiarì ulteriormente i termini della questione: «L'anima è assomigliata allo specchio da San Basilio, perché, siccome lo specchio puro è lucido rende l'immagine somigliante al vero, così l'anima purgata da' peccati agevolmente suol essere illustrata dalla grazia di Dio, e antiveder le cose future»
[792] Cfr. S. Zatti *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano,* cit., pag. 76

la *geminatio* «e 'l ferro, il ferro aver», enfatizza l'inutilità del possedere una spada, se quest'ultima viene «schernita» da feroce strumento di guerra ad elegante monile, simulacro del lusso e dell'eros stesso, subendo il medesimo processo degradante esperito dal suo portatore.

Il risveglio di Rinaldo dal sonno metaforico della ragione è *topo*s letterario di antichissima tradizione[793] utilizzato dal Tasso, come nota Sergio Zatti, per circoscrivere narrativamente la parentesi dell'erotismo, avviatasi dal sonno indotto in Rinaldo dalla bellissima sirena creata da Armida per addormentare il giovane, rendendolo poi suo prigioniero, e proseguito con lo stato di sonno metaforico in cui Rinaldo, incantato dagli artifici e dalla seduzione della donna, aveva acceduto alla dimensione erotica, configurata come errore già dalla geografia e dalla sostanza del luogo, riconosciuto come spazio deputato al magismo, e traente la propria legittimità nella sospensione del codice epico-cristiano, ora pronto a riavviarsi, assolvendo così l'eroe da qualsivoglia responsabilità soggettiva[794]; mentre il motivo della vergogna provata da Rinaldo di fronte alla propria immagine, presenta legami intertestuali con la vergogna di Dante di fronte alle parole di Beatrice in *Purgatorio* XXX, 76-78 «li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte / ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba, / tanta vergogna mi gravò la fronte*»* e parziali punti di contatto con la vergogna di Ruggiero di fronte ad Alcina in *Orlando furioso*, VII, 65; l'ultima prova per iniziare realmente l'espiazione del proprio errore, consiste nel confronto finale con la tentatrice, intenzionata a riprendere il controllo sull'amato fuggitivo, la cui seduzione e sottomissione si rivelerà fallimentare.

4.5.7 L'abbandono di Armida: la dominatrice diviene «sprezzata ancella»

Vattene, passa il mar, pugna, travaglia,
struggi la fede nostra: anch'io t'affretto.
Che dico nostra? Ah non più mia! fedele
sono a te solo, idolo mio crudele
G.L XVI 47 5-8

La seconda parte del canto XVI viene interamente dedicata alla fuga di Rinaldo, deciso a lasciare l'antica amante in virtù di un rinnovato spirito guerriero; l'abbandono provoca una nuova quanto inattesa metamorfosi psicologica in Armida: da vittoriosa «Cleopatra» o «Semiramide», nel pieno esercizio della propria virtù «eroica» e «donnesca», espressa nell'erotismo castrante nei confronti dell'amante, a lei completamente assoggettato, descritto nella prima parte del canto, la seduttrice perde ora il proprio dominio sul rapporto amoroso, confrontandosi ora con una situazione sentimentale a lei sconosciuta: da «inseguita» e vagheggiata «amata», diviene «inseguitrice» di Rinaldo, insensibile ormai nei confronti della sua beltà, disprezzata e schernita, sperimentando così la condizione di «amante -passiva»[795]; il passo è costruito seguendo in filigrana l'ipotesto dell'abbandono di Didone da parte di Enea narrato nel libro IV dell*'Eneide*, già rifunzionalizzato dal Tasso nel *Rinaldo,* nell'episodio degli amori tra il paladino e Floriana la quale, abbandonata senza

[793] Ad esempio il topos si ritrova in Petrarca *RVF,* 361, 1-8 «*Dicemi spesso il mio fidato speglio /[…] / d'un lungo et grave sonno mi risveglio»*
[794] Cfr. S. Zatti *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano,* cit., pp.78-79
[795] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»,* cit., pp. 34-35

possibilità di confronto, viene salvata dal tempestivo intervento della zia Medea, un istante prima di darsi la morte[796]; nella *Liberata*, pur permanendo differenze vistose fra *caratteri* e *discorsi*, intrinsechi alle due eroine, Armida e Didone, l'autore recupera soprattutto il confronto tra gli antichi amanti, tralasciato nel poema giovanile, poiché dall'ottava 40 alla 67 si susseguono, (con pochissime pause narrative e con un intervento dell'autore), un serrato dialogo tra i due protagonisti, cominciato da Armida, la quale finisce con l'offrire sé stessa in schiavitù all'amato (40-51); il rifiuto di Rinaldo, (53-56), esca per l'invettiva della donna furente, (57-60), infine abbandonata sulla spiaggia; il tentativo suicidario insito nell'ipotesto virgiliano, viene infine recuperato dal Tasso nel discusso episodio della «riconciliazione» tra i due amanti, in cui Rinaldo salva la donna in procinto di darsi la morte, prospettando una riconciliazione soltanto nell'ambito della conversione religiosa; l'analisi metterà in luce la rifunzionalizzazione dell'intertestualità virgiliana, altro riuscito esempio di «arte allusiva» nell'epos tassiano[797].

Scoperta la morte del drago posto a custodia del giardino, Armida intuisce l'avvenuta fuga di Rinaldo e corre verso la spiaggia; l'agire disordinato la porta dapprima a pronunciare incantesimi, invalidati dall'esplicito intervento divino a seguito dei prodigi nella selva di Saron, e successivamente a tentar «se vaga / e supplice beltà sia miglior maga»; come la Didone virgiliana, corre e grida come una «forsennata», noncurante dell'onore o del decoro[798], assumendo il ruolo di «inseguitrice», per cercare di bloccare il «fuggitivo»[799], divenuto ormai irraggiungibile; raggiunto Rinaldo, quest'ultimo viene invitato da Carlo e Ubaldo a vincere gli incanti della «sirena : Armida è bellissima nel proprio dolore, ma gli sguardi, per i quali un tempo il cavaliere la supplicava, vengono ora evitati; come nota Scianatico,

«il rapporto si rovescia nell'assoluta alienazione della donna al potere virile, perduta la propria identità demoniaca ed etnico- ideologica, attraverso un'offerta incondizionata di sé a Rinaldo in una vertigine auto sacrificale, fino al voto rituale della capigliatura, labirintico emblema, e dell'intero corpo»[800].

Si osservino le ottave 44-47, in cui Armida, paragonata ad un «musico gentil», scalda e intona la propria voce per rendere avvincente la propria esibizione, elativa del calcolo di studiata *performance* finalizzata alla riconquista dell'uomo; la costruzione della propria profferta di sé, si impernia sulla messa in discussione della propria fede musulmana, e di aver offerto il proprio «virginal fior» solo per amore, preludio della proclamazione di Rinaldo quale proprio unico idolo:

45

Se 'odii, e in ciò diletto alcun tu senti,
non te 'n vengo a privar: godi pur d'esso.
Giusto a te pare, e siasi. Anch'io le genti
cristiane odiai, no, no 'l nego, odiai te stesso.
Nacqui pagana, usai vari argomenti
che per me fosse il vostro imperio oppresso;
te perseguii, te presi, e te lontano

[796] Per approfondimenti, si rinvia al capitolo terzo relativo all'analisi dei profili muliebri del poema giovanile *Rinaldo*.
[797]Cfr. R. Ruggiero *Arte allusiva,* cit., pag. 246
[798]Nel passo non c'è una piena intertestualità, quanto una vicinanza situazionale: l'eroina virgiliana manca di decoro, proprio come Armida, in ben due occasioni, seppur con differenti modalità: aggirandosi disperata come una «baccante» per la città in cerca di Enea, e urlando vedendolo in partenza; così come il tentativo di supplicare l'amato di restare, umilia la regalità della regina cartaginese; *Eneide*, IV, 300-302 «Saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchaturqualis commotis exita sacris Thyias» e 408-415 «Qui stibi tum, Dido, cernenti talia sesus / quosve dabat gemitus, cum litora fervere late / prospiceres arce ex summa totumque videres / misceri ante oculos tantis clamoribus aequor! / […] ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando /cogitur et supplex animos submittere amori / ne quid inexpertum frustra moritura relinquat»
[799] Le dinamiche dei ruoli petrarcheschi, sono ormai qui irreversibilmente invertiti; per approfondimenti si rimanda a Cfr. Natali *Lascivie liriche* cit., pp. 66-67
[800]Cfr. G. Scianatico *L'arme pietose*, cit., pag.109.

da l'arme trassi in loco ignoto e strano.

46

Aggiungi a questo ancor quel ch'a maggiore
onta tu rechi ed a maggior tuo danno:
t'ingannai, t'allettai nel nostro amore;
empia lusinga certo, iniquo inganno,
lasciarsi còrre il virginal suo fiore,
far de le sue bellezze altrui tiranno,
quelle ch'a mille antichi in premio sono
negate, offrire a novo amante in dono!

47

Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia
sì di tante mie colpe in te il difetto
che tu quinci ti parta e non ti caglia
di questo albergo tuo sì diletto.
Vattene, passa il mar, pugna, travaglia,
struggi la fede nostra: anch'io t'affretto.
Che dico nostra? Ah non più mia! Fedele
sono a te solo, idolo mio crudele.

Nell'ottava 45, 1-4 il discorso di Armida si incentra sul sentimento di «odio», quello che stima provi attualmente Rinaldo per lei, senza incolparlo per questo, essendo lei stessa una musulmana, ideologicamente portata ad odiare i cristiani e l'amante stesso; il concetto viene ribadito dagli espedienti retorici adottati, tra cui il poliptoto verbale, ai v. 1,4 «m'odii / odiai», di cui quest'ultimo ribattuto in anafora; e dalla costruzione sintattica del v.4, perfettamente bipartito tra il primo emistichio, implicato in forte inarcatura con il v.3, «*le genti / cristiane odiai*» posponente l'oggetto al verbo, e «*odiai te stesso*» nel secondo emistichio, con inversione verbo / oggetto, pregnanti della condizione ideologica di Armida; i vv.5-8 condensano la metamorfosi avvenuta nell'agire dell'eroina a causa dell'amore: dapprima strumento di opposizione al successo delle imprese cristiane, genericamente richiamati ai vv.5-6, Armida ammette di aver cambiato i propri piani solo per lui, nemico alla propria missione, eppure divenuto oggetto del proprio amore: l'insistenza sul pronome «*te*», ripetuto in *geminatio* lungo il v.7, scandente la costruzione trimembre condensante l'azione della donna a seguito dell'innamoramento, «*te perseguii, te presi, e te lontano*», quasi una climax ascendente culminante nella forte inarcatura del distico finale, «*fuor/ da l'arme*», sottolineano il carattere individuale e privato dell'iniziativa intrapresa, estranea al proprio dovere, mentre la dittologia sinonimica aggettivale, «*ignoto e strano*» riferita a «*loco*», suggerisce il carattere eccezionale dell*'eros*, permesso per un breve istante soltanto al di fuori dell'azione bellica.

Nell'ottava 46, Armida insiste sull'esperienza erotica condivisa con l'amante, in cui si avverte un intonazione sarcastica al limite dell'antifrasi, in riferimento ai vv.4-8, dove inizia ad agire l'ipotesto virgiliano; i termini impiegati per descrivere l'esperienza sono tutti ascrivibili all'area semantica dell'inganno o della vergogna: «maggiore / onta», rilevato da forte inarcatura versale tra i vv.1-2 e «maggior tuo danno» al v.2, sono dittologie sinonimiche elative del giudizio negativo di Rinaldo, stimato dalla donna, riguardo all'amore consumato; Armida definisce la sua condotta «empia lusinga» e «iniquo

inganno», con strutture bimembri incentrate sul tema dell'*inganno* e della *scelleratezza*, nell'aver offerto la propria verginità e le proprie bellezze ad un nuovo tiranno, dopo averle negate a tanti altri; il discorso di Armida risulta sicuramente ambiguo se considerato testualmente, poiché da un lato è nota la capacità spiccata di ingannare e lusingare, propria del personaggio, così come la tirannia esercitata sull'amante, degradato nella più servile schiavitù, immerso nell'erotismo espresso dalla prigionia amorosa emblematizzata dal giardino, e perciò, senza antifrasi e sarcasmo, ora Armida occulterebbe effettivamente la verità, fingendo; oppure, come l'ipotesto virgiliano sembra suggerire, la seduttrice abbandonata, travolta dal dolore, starebbe realmente soffrendo, sfogandosi ai limiti del sarcasmo, con l'ingrato Rinaldo: intertestualità, per il v.5 sono possibili con *Eneide,* IV, 321-323 «… te propter eundem / exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam, fama prior.[…]», dove naturalmente la castità infranta da Didone per amore di Enea, spezzando così il giuramento formulato sulle ceneri del defunto marito Sicheo, assume una drammaticità differente rispetto alla perdita della verginità della giovane Armida, maga esperta di inganni e seduzione, e non certo un'irreprensibile regina con un pregresso psico-affettivo profondo, la quale, liberamente, abbandona il «pudor» e impudicamente si concede a Rinaldo; mentre per il sintagma «*virginal suo fiore*», è possibile una rielaborazione di B. Tasso, *Floridante* XVI, 10, 2 «pensò di tormi *il virginal mio fiore*».

L'ottava 47 contiene il tema nevralgico del rinnegamento della propria fede, preliminare alla profferta della propria schiavitù, in cui la donna si proclama fedele soltanto a Rinaldo, scivolando nell'idolatria appena abbandonata da Rinaldo; i vv.5-8, introducono la climax ascendente, iniziata da uno sprezzante «Vattene», al v.5, e continuato fino al v.6, con gli imperativi «passa il mar» «pugna» «travaglia», «distruggi», disposti su di una struttura sintattica asindetica e segnata dalla «brevitas», concorrente ad aumentare la drammaticità dello sfogo di Armida; il passaggio dal possessivo plurale «nostra», riferito all'Islam, al singolare e soggettivo «mia», riferito alla fede in Rinaldo, segna il rinnegamento della fede pagana e il cambiamento di prospettiva di Armida, donna ora innamorata, indifferente all'andamento dell'offensiva, e preoccupata soltanto di trattenere l'amato, proclamato suo unico «idolo», sebbene «crudele,» poiché si appresta ad abbandonarla, e al quale soltanto si professa fedele. Segue la richiesta rivolta al «nemico»:

48
Solo ch'io segua te mi si conceda:
picciola fra nemici anco richiesta.
Non lascia indietro il predator la preda;
va il trionfante, il prigioniero non resta.
Ma fra l'altre tue spoglie il campo veda
ed a l'altre tue lodi aggiunga questa,
che la tua schernitrice abbia schernito
mostrando me sprezzata ancella a dito.
49
Sprezzata ancella, a chi fo più conserva
di questa chioma, ora ch'a te fatta è vile?
Raccorcerolla: al titolo di serva
vuo' portamento accompagnar servile.
[…]
50

Farò qual più vorrai scudiero o scudo:
non fia che in tua difesa io mi risparmi.
Per questo sen, per questo collo ignudo,
pria che giungano a te passeranno l'armi.

Armida, in XVI 48, vedendosi ormai sconfitta, cerca di scendere a patti con il proprio *nemico*, pur di seguirlo[801]; la doppia similitudine del *predatore* e del *trionfatore*, i quali non lasciano le proprie prede e prigionieri, rafforza la richiesta della donna, desiderosa di essere portata nel campo cristiano come *sprezzata ancella*, ovvero come schiava, rinunciando alla propria identità d'incantatrice e dominatrice, con conseguente ribaltamento dei ruoli nella dinamica psico-affettiva in cui la donna diviene ora sottomessa all'uomo; come nota Scianatico,

«l'esperienza della perdita segna per Armida un processo di alienazione e nello stesso tempo di acquisto di una nuova identità, attraverso la sofferta presa di coscienza di un'esperienza del desiderio come umiliazione, smemoramento, cura», confermando come « l'autocoscienza melanconica» rappresenti, «l'unica forma di approfondita percezione del sé, di scavo, di affinamento interiore; una sponda che non salva dal conflitto tra la ragione e i sensi, ma lo traspone in una zona di raffinata esperienza coscienziale di memoria lirica petrarchesca.»[802]

La condizione «ancillare» viene implorata ricorrendo ad un «argomento ricattatorio tipico del genere lirico - elegiaco»[803]: aggiungere ai propri trionfi «di aver ingannato colei che voleva ingannarlo», come la paronomasia *schernitrice schernito* al v.8 suggella; la seconda metà dell'ottava 48, 5-8 è tramata da richiami intertestuali con questa specifica tradizione, a partire da Catullo *Carmina*, 64, 160-161 «at tamen in vestras potuisti ducere sedes / quae tibi iucundo famularer serva labore», Ovidio *Heroides*, III, 69 «victorem captiva sequar, non nupta maritum», fino a Properzio, *Elegie* IV, 4, 33-34 «o ultimam ad vestros sedem captiva Penatis / dum captiva mei conspicer ora Tati!»; l'anadiplosi tra le ottave 48-49 del sintagma *sprezzata ancella*, intensifica il significato profondo della metamorfosi, espresso dal gesto del «taglio della chioma», simbolo di superba bellezza e del potere seducente meduseo di Armida, ormai entrambi superflui, e «metonimicamente» preludio dell'«offerta di una sensuale decapitazione»[804] prospettata in 50, 3-4 ; la trama fonica, giocata sulla ripetizione della sibilante, le paronomasie quali «conserva / serva» e il poliptoto «serva servile», insistono sulla profferta identificata con l'umiliazione della propria identità di seduttrice, pronta a divenire «scudo» o «scudiero», con nuova paronomasia in 50, 1, e ad offrire il «collo ignudo» in difesa dell'amato.

La reazione di Rinaldo, che di fronte alle suppliche di Armida «s'arretra, resiste / e vince», dimostra come l'esperienza erotica abbia coinciso con la fine della fanciullezza e l'inizio della maturità, segnata dal pentimento, dal governo della ragione, e dalla piena comprensione dei propri doveri; pur dolendosi per la disperazione della donna, l'eroe è ormai incapace di provare la passione esperita in precedenza, ma soltanto pietà, l'unica forma di Amore consentita dalla mutata coscienza del cavaliere; dopo averla perdonata per aver superato il limite nell'odio come nell'amore, decide di lasciarla:

54

[…]

scuso la natia legge, il sesso e gli anni.

[801] Un possibile ipotesto per questa richiesta tra «nemici», come nota Franco Tomasi, potrebbe essere B. Tasso *Amadig*i, XXXV, 62, 5-8 «menami teco, che per tuo dispetto / non mi curo di cangiar fortuna e stato; / e pormi a così lunga aspra fatica, / pur che serva ti sia, se non amica»; Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi cit., pag. 991
[802] Cfr. G. Scianatico *L'arme pietose,* cit., pag. 110
[803] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»* cit., pag. 35
[804] Cfr. Volterrani *Tasso e il canto delle sirene,* cit. pag. 77

Anch'io in parte fallii; s'a me pietate
negar non vuo', non fia ch'io te condanni
Fra le care memorie ed onorate
mi sarai ne le gioie e ne gli affanni,
sarò tuo cavaliere quanto concede
la guerra d'Asia e con l'onor la fede.
56
[…]
Rimanti in pace, i'vado a te non lice
meco venir, chi mi conduce il vieta.
Rimanti, o va' per altra via felice.
e come saggia i tuoi consigli acqueta.

Rinaldo assolve Armida sulla scorta di motivazioni religiose (essendo di fede musulmana non può pentirsi) e agli occhi del lettore moderno «misogine», legate alla fragilità dell'essere una giovane donna, ragioni che feriranno ulteriormente la maga, definita dal principio provvista di «cor virile» e «canuto senno»; la generica promessa di essere suo cavaliere, qualora la guerra in corso e la fede e l'onore lo consentiranno, verrà in seguito esplicitata nell'episodio della riconciliazione, nel canto XX: condizione per un riavvicinamento e per una forma di Amore più nobile, sarà l'abbandono della fede musulmana, soltanto in parte abiurata da Armida in questo canto; nell'ottava 56, il sintagma «a te non lice / meco venir», rilevato da inarcatura versale (1-2) potrebbe alludere all'impossibilità di portare Armida con sé a causa della fede cristiana, o per divieto esplicito dei suoi redentori, Carlo e Ubaldo, pronti a far ritorno a Gerusalemme; Armida, a questo livello della narrazione, ancora è una donna orgogliosa e superba della propria beltà, profondamente ferita dal rifiuto dell'amante, come l'invettiva successiva chiarisce, il cui il punto focale è sicuramente costituito dalle ottave 59-60, in cui la donna, disperata e umiliata, auspica la propria trasformazione in una mitologica Erinne, furia vendicatrice, la cui sete d'odio si placherà soltanto con la morte del crudele innamorato; l'invettiva furiosa dell'incantatrice, dialoga strettamente con l'ipotesto virgiliano; si osservino 57-60:

57
Né te Sofia produsse e non sei nato
de l'azio sangue tu; te l'onda insana
del mar produsse e 'l Caucaso gelato,
e le mamme allattàr di tigre ircana.
Che dissimulo io più? L'uomo spietato
pur un segno non diè di mente umana.
Forse cambiò color? Forse al mio duolo
bagnò almen gli occhi o sparse un sospir solo?
58
quali cose tralascio o quai ridico?
S'offre per mio, mi fugge e m'abbandona;
quasi buon vincitor, di reo nemico

oblia le offese, i falli aspri perdona.
Odi come consiglia! Odi il pudico
Senocrate d'amor come ragiona!
O Cielo, o dèi, perché soffrir questi empi
fulminar poi le torri e i vostri tempi?
59
Vattene pure, crudel, con quella pace
che lasci a me; vattene, iniquo, omai.
Me tosto ignudo spirito, ombra seguace
indivisibilmente a tergo avrai.
Nova furia, co' serpi e con la face
tanto t'agiterò quanto t'amai.
E s'è è destin ch'esca del mar, che schivi
gli scogli e le onde e che ha la pugna arrivi,
60
là tra 'l sangue e le morti egro giacente
mi pagherai le pene, empio guerriero.
Per nome Armida chiamerai sovente
ne gli ultimi singulti: udire ciò spero.
Or qui mancò lo spirto alla dolente,
né quest'ultimo suono espresso intero;
e cadde tramortita e si diffuse
di gelato sudore, e i lumi chiuse.

In queste ottave la «virtù donnesca» di Armida, come nota Ferretti, si oppone alle ragioni di Rinaldo, considerate «una ferita al proprio orgoglio e al proprio *eros* narcisistico e possessivo»[805], intessendo un'invettiva costruita dal Tasso con una ricercata intertestualità con *Eneide,* IV, 365-387, versi in cui Virgilio narra dell'abbandono di Didone, la quale, arguita l'inefficacia delle proprie benemerenze, inizia ad aggredire Enea con toni simili; l'ottava 57, presenta il tradizionale *topos* lirico dell'«insensibilità» dell'amato, la cui nascita viene ricondotta alla «furia» o all'«algidità del mondo naturale,» quale il mare in tempesta o le fredde montagne del Caucaso, e alla «ferinità» del mondo animale, presentando l'immagine di una fiera selvatica e feroce quale nutrice; il tema, svolto attraverso la figura della *correctio*, si coagula nell'opposizione paronomastica del pronome «*tu; te*» al v.2 con cui si rinnega la nascita dalla casa Estense, dall' «azio sangue» di Sofia e Bertoldo, e la si connette bensì con l'algidità ferina del mondo naturale, concetto rafforzato dai rimanti «*nato /gelato*»; «*insana / ircana*»; evidente l'intertestualità di tutta l'ottava con *Eneide*, IV, 365-370[806]:

«Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor

[805] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»*, cit., pag. 36
[806]Secondo Franco Tomasi, l'intertestualità virgiliana è qui impreziosita dal Tasso con richiami a Catullo, per il motivo del «mare», in *Carmina,* 64, 154-156 «*quaenam te genuit sola sub rupe laena? / quod mare conceptum spumantibus expuit undis? / Quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdas*?» e da Ovidio, *Metamorphosis*, VIII, 120-121 «*non genetrix Europa tibi est, sed inhospita Syrtis, /Armeniae tigres austroque agitata Charybdis»;* Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pp.996-997

perfide, sed duris genuit te cautibus horrens

Caucasus, Hyrcanaeque admorunt ubera tigres

Nam quid dissimulo aut quae me ad maiora reservo?

Num flrtu ingemuit nostro? Num lumina flexit?

Num lacrimas victus dedit aut miseratus amantemst?».

Evidente e fitta l'intertestualità con il passo virgiliano posto in analisi: al v.1, la tessera lessicale virgiliana «Nec tibi diva parens» viene rielaborata dal Tasso in «Né te Sofia produsse*»,* così come, la discendenza della stirpe troiana da Dardano, espressa da Virgilio dal sintagma «generis nec Dardanus auctor», diviene «l'azio sangue» da cui discende l'illustre casata Estense; al v.3, il sintagma «horrens Caucasus» diviene «Caucaso gelato*»*; al v. 4, si trova un calco pressoché preciso del sintagma virgiliano «Hircanaeque admorunt ubera tigres» in «e le mamme allattàr di tigre ircana»; la serie di interrogative retoriche, elative del patetismo dello sfogo contro la crudeltà dell'uomo, come si può notare, è interamente intessuto con prelievi di sintagmi e tessere virgiliane, fra cui spicca al v.5 «Che dissimulo io più», calco preciso di «Nam quid dissimulo», di *Eneide,* IV, 367; così come il distico finale, basato sul motivo dell'ipotetico pianto versato dall'antico amante, definito «uomo spietato» con richiamo semantico alla tessera virgiliana «perfide», rielabora Virgilio *Eneide*, IV, 369, 370, dove ricorre il medesimo tema.

In XVI, 58 Armida schernisce le ragioni e il perdono di Rinaldo, tacciate di ipocrisia, come la sovrapposizione tra il cavaliere e Senocrate[807], filosofo greco noto per la propria pudicizia e sordità nei confronti di Amore, suggerisce; come nota Tomasi, la presenza della figura del filosofo anche nel dialogo *Porzio overo de la virtù*, in cui il Tasso riprende l'aneddoto riportato da Valerio Massimo nei suoi *Factorum et dictorum memorabilia*, in cui si narra di come Senocrate abbia resistito come una statua alle lusinghe della meretrice Frine, legittimerebbe una sotterranea sovrapposizione tra Armida e Frine, disposta a ricoprirne il ruolo di lusingatrice allo scopo di tacciare di ipocrisia Rinaldo[808].

Nell'ottava si percepisce il sarcasmo antifrastico pervasivo delle parole della donna, fino a un istante prima implorata per uno sguardo e posseduta bramosamente dall'amante, ed ora rifiutata; il prorompere dello sfogo viene costruito attraverso l'accumulo delle interiezioni, disposte come una climax ascendente, in cui si schernisce l'ipocrisia dell'amante passionale ora improvvisamente diventato pudico e casto; il distico finale, pone alcuni problemi di esegesi, nell'identificazione di «questi empi», tradizionalmente intesi come i «cristiani», a cui Rinaldo appartiene, in opposizione alla fede musulmana di Armida; considerando il contesto in cui la frase viene pronunciata, a seguito dell'esplicitazione da parte di Rinaldo dell'intenzione di abbandonare la donna; e ammettendo la presenza largamente diffusa, nella tradizione letteraria classica (fra cui l'*Eneide*), del *topos* dell'invocazione alle divinità, convocate a salvaguardia dei giuramenti infranti, compresi quelli amorosi, si può dunque accogliere l'interpretazione secondo cui gli «empi» siano i traditori amorosi, come lo fu Enea, e come adesso lo è Rinaldo; Armida si ribellerebbe dunque agli dei contro la loro incurante ingiustizia; come nota Colesanti,

«In sostanza, Armida si rivolge al Cielo e agli dèi per fare loro un doppio rimprovero: perché sopportare questi empi (senza *punirli*) e poi ('dopo', 'inoltre') scagliare il fulmine sulle torri e (*addirittura*) sui vostri stessi templi (*anziché sugli empi*)? [809]

[807] Filosofo greco e allievo di Platone, vissuto tra il 396 a.C. e il 314 a.C.

[808] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 997; ad essere precisi, la meretrice Frine provoca il filosofo per una scommessa, dichiarando alla fine di aver lusingato una statua.

[809] G. Colesanti, *Armida e l'ingiustizia degli dèi Per l'esegesi e i modelli classici di Gerusalemme liberata XVI, 58, vv.7-8* in Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici, N. 57, 2006, pag. 143

Armida in XVI, 58, 7-8 secondo questa interpretazione, pertinente al contesto in cui compare, non si scaglierebbe così contro i propri dei e divinità pagani, eccessivamente permissivi della devastazione crociata, bensì a causa della mancanza di giustizia riservatale in qualità di vittima di un giuramento amoroso; nelle ottave seguenti, 59 e 60, 1-4, il Tasso costruisce la maledizione di Armida e la nascita della furia vendicatrice nella donna, dialogando fittamente con l'ipotesto virgiliano, contaminando i passi relativi alle due maledizione scagliate da Didone contro Enea.

In 59, 1-2, Armida all'apice della collera, invita Rinaldo ad andarsene, lasciandogli ironicamente la pace dispensata dall'amato stesso in 56, 1; mentre in 3-6 la donna si prefigura come una «gorgone infernale», assumendo i caratteri orrorifici e non seducenti di medusa, quali i capelli serpentiformi e la fiaccola, pronta a perseguitare come una furia vendicatrice Rinaldo a cui, pur ammettendo il superamento dei pericoli del mare (7-8) e di giungere in battaglia, augura di rimanere ferito, per sentirlo pronunciare negli ultimi agonizzanti istanti di vita, il nome di Armida (60, 1-4); dopodiché la donna sviene sulla spiaggia (60, 5-8); entrambe le ottave presentano intertestualità marcate con *Eneide* IV, 380-389 e 610-620; oltre che con Catullo, *Carmina,* 64, 200-201, in cui una disperata ed abbandonata Arianna invoca la furia vendicatrice delle Erinni contro Teseo come unica possibile punizione.

Il primo passo virgiliano elaborato dal Tasso è *Eneide* IV, 380-389:

«…Neque te teneo neque dicta refello:
i, sequere Italiam ventis, pete regna per undas;
spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe vocaturum. Sequar atris ignibus absens
et, cum frigid amors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero. Dabis, inprobe, poenas;
audiam, et haec Manis veniet mihi fama sub imos»
His medium dictis sermonem abrumpit et auras
Aegra fugit seque ex oculis avertit et aufert,

In 59, 1-2 il Tasso rende il sintagma di *Eneide* IV 380 «Neque te teneo neque dicta refello», recuperando il calco di quel «sequere» di 381, riabbattuto in doppia anafora «vattene», con doppia associazione ai vocativi «crudel», in dialogo con «l'idolo mio crudele» di 47, 8; e «iniquo», pregnanti della raggiunta esasperazione di Armida, ormai conscia dell'impossibilità di modificare la situazione; parziale riscontro sussiste anche fra i vv.3-4 e *Eneide* IV, 384-386, in cui entrambe le donne si prefigurano come furie perseguitatrici dell'antico amante; a questo punto si inserisce una contaminazione della fonte primaria, con una secondaria, intratestuale all'*Eneide*, in cui il Tasso recupera alcuni elementi della seconda maledizione di Didone.

Procedendo con ordine, vi è un recupero dall'ipotesto virgiliano di *Eneide* IV, 380-386, nella ripresa degli elementi del «mare» e degli «scogli», con rielaborazione di «pete regna per undas» di 381 e «supplicia hausurum scopulis» di 383 , recuperati ai vv.7-8 con sottile risemantizzazione: Didone, nell'*Eneide* IV 381-384, augura ad Enea di poter trovare la propria morte fra gli scogli, scontare tra di essi la propria pena, e lì, agonizzante, di invocare il nome di Didone, che lo perseguiterà come una furia; mentre Armida, maledice Rinaldo subito al momento della partenza, minacciandolo di

diventare una Gorgone infernale, armandosi di fiaccola, equivalente della «gran face d'Aletto e di Megera»[810], benché ammetta la possibilità che il cavaliere superi i pericoli del mare per restare ferito sui campi di battaglia, invocando il nome Armida, attutendo così l'asprezza delle parole della regina cartaginese; è legittimo pensare che il Tasso contamini la prima maledizione di Didone con reminiscenze della seconda, pronunciata appena prima del gesto estremo in *Eneide*, IV, 612-620[811]:

«…Si tangere portus
infandum caput ac terris adnare necessest
et sic fata Iovis poscunt, hic terminus haeret:
at bello audacis populi vexatus et armis,
finibus extorris, complex avolsus Iuli
auxilium imploret videatque indigna suorum
funera; nec, cum se sub leges pacis iniquae.
Tradiderit, regno aut optata luce frautur,
se cadat ante diem mediaque inhumatus harena.»

Il sintagma rivelatore dell'avvenuta contaminazione sarebbe proprio l'attacco di *Eneide* IV, 612-613 «Si tangere portus infandum caputac terris adnare neccessest», dove Didone concede l'attracco in porto ad Enea, sintagma rielaborato dal Tasso in 59, 7-8 «E s'è destin ch'esca dal mar, che schivi / gli scogli e l'onde e che a la pugna arrivi»; punti di tangenza, sebbene non di precisa intertestualità, vi sono anche nel concedere l'arrivo in guerra, travagliata da ingenti perdite (*Eneide*, IV, 615-619), per poi cadere insepolto tra la sabbia (620), resi dal Tasso nella maledizione di Armida di 59, 8 e 60, 1-2 dove si prospetta il medesimo fato per Rinaldo: l'arrivo alla «pugna», in cui resterà ferito e agonizzante «tra 'l sangue e le morti», riprenderebbe dunque un'immagine di devastazione sulla scorta della memoria virgiliana delle estreme parole pronunciate da Didone; torna poi in 60, 3-4 il primo ipotesto di *Eneide* IV, 383-384, in cui il Tasso ricalca pressoché fedelmente il sintagma «..et nomine Dido / saepe vocantur» in «Per nome Armida chiamerai sovente», in 60, 3 contaminandolo con il sintagma di 387 «audiam et haec mantis veniet mihi fama sub imos» rielaborato, in 60, 4 «udir spero ciò».

Il dialogo con Virgilio continua in 60, 5-6 in cui Armida, esausta e disperata, lascia il discorso interrotto a causa della perdita dei sensi, divenendo così di nuovo emula dell'eroina virgiliana; il Tasso recupera infatti *Eneide* IV, 388-389 «his medium dictis sermonem abrumpit et auras / aegra fugit»[812], introducendo delle varianti significative, contenute nell'intervento del narratore:

61
Chiudessi i lumi, Armida; il Cielo avaro
invidiò il conforto AI tuoi martìri.
Apri, misera, gli occhi; il pianto amaro
ne gli occhi al tuo nemico or ché non miri?

[810] *G.L II 91, 4*
[811] Cfr. Colesanti, *Armida e l'ingiustizia degli dèi,* cit., pp.153-154
[812] Si può ipotizzare la rifunzionalizzazione della tessera lessicale «aegra», in Virgilio riferito a Didone ormai priva di sensi, a 60, 1 in cui l'attributo «egro» viene riferito al moribondo Rinaldo nella maledizione scagliata da Armida.

Oh s'udir tu 'l potessi, oh come caro
t'addolcirebbe il suon de' suoi sospiri!
Dà quanto ei pote, e prende (e tu non credi!)
pietoso in vista gli ultimi congedi.
62
Or che farà? Dée su l'ignuda arena
costei lasciar così tra vive e morta?
Cortesia lo ritien, pietà l'affrena,
dura necessità seco né 'l porta.
[…]

Didone, a seguito dello svenimento, viene soccorsa dalle proprie ancelle; l'unica consolazione di Armida è invece la parola poetica, essendole negata la vista del pianto sofferente di Rinaldo, obbligato ad abbandonarla sola, tra la vita e la morte, a causa della « *fatalità* dell'eroe, che non può indugiare né in sentimenti propri della cortesia cavalleresca né in una sentita compartecipazione al dolore della donna»[813], sebbene il narratore ci presenti, in perfetto bilico, i valori di «cortesia» e «pietà», espressi dal parallelismo sintattico di 62, 3, in cui definisce con l'attributo «dura» la «necessità», ovvero la fatalità, che infine strappa Rinaldo da Armida, non accettandola però meccanicamente come avveniva in Virgilio; il poeta partecipa sinceramente delle sofferenze della sua eroina, attraverso un'intonazione liricamente connotata, come i prelievi petrarcheschi suggeriscono, lontano dalle tonalità aspre usate dalla protagonista, restituendo un'immagine chiaroscurale del dolore di Armida: in 61, 1 la tessera lessicale «Cielo avaro», largamente diffusa nella lirica rinascimentale, è prelievo petrarchesco da *RVF*, 353, 11 «di ch'a me Morte e 'l Ciel son tanto avari», così come il sintagma «il suon de' sospiri» di 61, 6 rielabora *RVF,* 1, 1-2 «…il suono / di quei sospiri»; l'anadiplosi tra 60 e 61 «e i lumi chiuse / chiudesti i lumi, Armida», con ripresa in *variatio*, delimitante il cambio prospettiva narrativa, immediatamente riporta alla voce del narratore, il quale pietosamente si rivolge alla propria eroina, empatizzando con lei con profonda umanità, partecipando al dramma amoroso appena consumatosi sulla spiaggia, e ricorrendo ad un accumulo di interrogative retoriche e interiezioni, volte ad enfatizzare la solennità del momento.

La sfumatura lirica e intima nel trattamento del dolore dell'eroina conferma l'interpretazione dell'invettiva di Armida formulata da Fredi Chiappelli, secondo il quale,

«nella scenata di Armida l'ambiguità ha una funzione precipua: essa interpreta il prepotente insorgere dell'amore attraverso la disperazione e l'odio che pervadono il personaggio che vive la situazione dell'abbandono […]in tutti e quattro i motivi che compongono quest'ultimo e bellissimo momento passionale dello sfogo (ma non nel tono che unifica ripulsa, anatema, profezia, minaccia) il Suggerimento della tradizione classica è seguito quasi alla lettera eppure è pervaso è trasformato dall'ispirazione.»[814]

Privata ormai della propria identità e sofferente per amore, Armida diviene furia vendicatrice, una Gorgone ossessionata dal compimento del proprio disegno: ottenere la testa di Rinaldo; come nota Volterrani, nel desiderio di vendetta, si riversa tutta «la sua forza animalesca, quasi mostruosa»[815], con evidenti ricadute, come nota Tomasi sulla scorta di Raimondi,

[813] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 1000
[814] Cfr. F. Chiappelli, *Il conoscitore del caos,* cit., pp. 165-168
[815] Cfr. S. Volterrani *Tasso e il canto delle sirene,* cit. pag. 78

sulla «descriptio muliebris petrarchescamente dipinta sin qui, e ora virante in direzione ctonia e dantesca[816], specchio della parabola involutiva del personaggio stesso, tornata spietata Circe in chiusura del canto XVI[817]:

67

[…]

Così in voci interrotte irata freme

e torce il piè da a la deserta a riva,

mostrando ben quanto ha furor raccolto,

sparsa il crin, bieca gli occhi, accesa il volto.

A questa trasformazione della donna corrisponde la dissoluzione della natura esterna e del palazzo, la cui descrizione, come nota Sergio Zatti, «tende infatti a sintonizzarsi in maniera evidente col partecipare della situazione ai danni della donna tradita, operando un progressivo, ma già palese ribaltamento dei moduli e delle tonalità espressive: "l'ignuda arena", il "paesaggio deserto e muto", la "deserta riva" che caratterizzano l'ambiente esprimono uno stridente contrasto con la natura felice e rigogliosa del giardino[…]. L'intervento magico con cui Armida sconfitta dissolve di colpo le sembianze edeniche simultaneamente ripristina quella fisicità che le belle apparenze avevano sinora occultato»[818], rivelando una natura ora oscurata da una caligine profonda, attraversata da tenui bagliori.

Armida s'invola poi nel luogo deputato alle sue arti occulte, il palazzo sul mar Morto, dove nasconde il «dolore» con l'«ira vendicatrice» e senza sosta si adopera per raggiungere Gaza, al fine di offrirsi in premio a colui che le porterà la testa spiccata di Rinaldo: «Questa bellezza mia sarà mercede / del troncator de l'essecrabil testa»; dunque la mitologica coppia Perseo Medusa viene rovesciata di senso dal Tasso: Armida, nella furia vendicatrice, diviene la Gorgone, la cui testa non diverrà più attributo dell'impresa dell'eroe, dal momento che ora è Medusa a pretendere la testa spiccata di Perseo.

4.5.8 La fenice e l'ancella: problematicità della metamorfosi finale di Armida

Venia sublime in un gran carro assisa,

succinta in gonna e faretrata arciera

G.L XVII 33, 3-4

Nella *Gerusalemme Conquistata* Armida termina la propria vicenda nel canto XIII, in cui viene significativamente incatenata ad uno scoglio «co' nodi di adamante e di topatio», proprio come un «novel Proteo», da Araldo[819], privata così

[816] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag.1003

[817] Simili descrizioni di Armida si avranno in XVIII, 35-37, nell'episodio della fine degli incanti della selva di Saron operata da Rinaldo, il quale, riconosciute le sembianze di Armida nella pianta del mirto, simbolo dell'errore giovanile, si scaglia contro di essa; la larva nella pianta prende allora le sembianze, sulla scorta delle Metamorfosi ovidiane, del gigante Briareo e di un orrendo ciclope; tutto l'episodio è costruito specularmente a quello di Tancredi in XII, il quale, riconoscendo nel cipresso, albero luttuoso, l'immagine di Clorinda da egli stesso appena uccisa, fallisce l'impresa.

[818] Cfr. S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, cit., pag.83

[819] Mutato nome di Ubaldo

delle proprie arti magiche attraverso la rimozione del cinto magico; l'intento soggiacente a queta operazione non lascia adito a dubbi, poiché, come nota Dante Della Terza, ammonito dalle parole del vegliardo arabo-caldeo, ovvero il mago di Ascalona nella *Liberata*, «Araldo, già si sa, non deve assolutamente fidarsi di Armida; non deve lasciar spazio ad una sua sopravvivenza operativa poiché lei è il male, magia eversiva, l'anticristiano malessere che si traduce in malvolere, e questo soltanto»[820]; tuttavia Armida nel passaggio dai due poemi non perde la spiccata sensualità, né vengono effettivamente espunti i momenti più discussi della sua parabola, tra cui la seduzione al campo crociato, l'erotismo condiviso con Rinaldo e l'appassionato abbandono condiviso tra i due protagonisti, in aperta contraddizione con la fredda e punitiva conclusione del poema riformato.

Nella *Liberata*, la vicenda di Armida prosegue, divenendo di nuovo protagonista già dal canto XVII, in cui irrompe quale «novella Diana» in veste di amazzone; la sua presenza si estende fino al canto conclusivo, nell'episodio della riconciliazione con Rinaldo, portando così nel cuore dello scioglimento dell'azione bellica una struggente parentesi lirica, su cui il Tasso, a partire dagli anni della «revisione romana», mostrò parecchie perplessità; in quest'ultima sezione si illustreranno i caratteri salienti dell'ultima metamorfosi, e si ragionerà circa l'espunzione dell'episodio della cosiddetta «riconciliazione» contenuta nel canto XX, riportato dalla maggioranza delle edizioni critiche del poema poiché entrato nella «vulgata» del poema grazie alla prima stampa curata dal Bonnà del 1581; sebbene, come osservò Luigi Poma ricostruendo l'intricata tradizione del testo, essendo stato rifiutato dall'autore all'altezza della «revisione»[821], non andrebbe in un'edizione critica stampato a testo, bensì collocato in apparato genetico.

Armida torna protagonista inedita e indiscussa all'interno di un *topos* canonico nelle pagine di un poema epico, ossia la «rassegna» degli eserciti: mentre il Tasso enumera le forze militari egiziane, ecco che improvvisamente, con una spettacolare apparizione, speculare all'irruzione nel campo crociato del canto IV, appare la donna in veste di «amazzone»; collocando in chiusa della rassegna delle milizie egiziane questa ammaliante e liricissima parata di gusto cortigiano e mitologico, l'autore compie una clamorosa infrazione al *topos* di genere, «inserendo proprio sul campo della parata quell'elemento dell'amore dei sensi da cui il Tasso ha provato insistentemente, nel corso del poema, di astrarsi, negandolo o superandolo»; eppure «la bellezza ha un'esistenza tenace nella *Gerusalemme liberata* e le armi non riescono a scacciarla definitivamente, persino nel momento in cui la vicenda guerresca è giunta al culmine della battaglia decisiva»[822]. Per rendersi conto dell'«improbabile» conversione di Armida in guerriera, basta leggere le ottave introduttive all'ultima metamorfosi, in XVII, 33-35:

33

Nessuno più rimanea, quando improvisa
Armida apparve e dimostrò sua schiera.
Venia sublime in un gran carro assisa,
succinta in gonna e faretrata arciera;
e mescolato il novo sdegno in guisa
co 'l natio dolce in quel bel volto s'era,
che vigor dàlle, e cruba ed acerbetta

[820] Cfr. D. Terza, *Armida dalla «Liberata» alla «Conquistata»*, cit., pag. 270
[821] Per la precisione il Tasso rifiutò l'episodio dalla cosiddetta «fase beta» isolata dagli studi del Poma, costituita dal codice manoscritto siglato Fr, trascritto da Scipione Gonzaga durante gli anni della revisione romana; per approfondimenti si rimanda a L. Poma *La quaestio philologica della« Liberata»*, in *Dal Rinaldo alla Gerusalemme: il testo, la favola*, *Atti del Convegno internazionali di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo" Sorrento 17-19 novembre 1994*, a cura di Dante Della Terza, 1997, Città di Sorrento, pp. 95-105
[822] G. Barberi Squarotti *La fine dell'eroina* in Lettere Italiane, Vol. 51 N. 4 (ottobre-dicembre 1999), Olschki Editore, pag. 547

pare che minacci e minacciando alletta.

34

Somiglia il carro a quel che porta il giorno,
lucido di piropi e di giacinti;
e frena il dotto auriga al giogo adorno
quattro unicorni a coppia a coppia avinti.
cento donzelle e cento paggi intorno
pur di faretra gli omeri van cinti,
ed a bianchi destrier premono il dorso
che sono al giro pronti e lievi al corso.

35

Segue il suo stuolo, ed Aradin con quello
ch'Idraote assoldò ne la Soria.
Come allor che 'l rinato unico augello
i suo' Etiòpi a visitar s'invia
vario e vago la piuma, e ricco e bello
di monil, di corona aurea natia,
stupisce il mondo, e va dietro ed a i lati,
meravigliando, essercito d'alati.

La presentazione di Armida in veste di «faretrata arciera» è permeata di erotismo e sensualità, ed insiste sull'effetto di meraviglia sortito dalla bellezza della donna, novella Diana, o meglio novella Venere travestita da Diana, in abito succinto e armata di faretra, come l'intertestualità virgiliana suggerisce, con richiamo a *Eneide*, I, 318-323 «Namque umeris de more habilem suspenderat arcum / venatrix dederatque comam diffondere ventis / nuda genu noduque sinus collecta fluentis. / Ac prior, Heus inquit, iuvenes, monstrate mearum / vidistis si quam hic errantem forte sororum / succinctam pharetra[…]»; il medesimo ipotesto è condiviso con la descrizione dell'apparizione di Clarice in *Rinaldo*, 53, 3; 54, 2, in cui la donna, durante la caccia, viene descritta con l'abito succinto di Diana cacciatrice, vestita di un «nuovo abito» in «strana guisa», definito poi il «vago abito eletto»; nella solennità dell'epica, irrompe di nuovo la soave liricità, con forti richiami intratestuali ed intertestuali: a livello intratestuale, impossibile non menzionare l'unica guerriera, Clorinda, comparsa quale infallibile saettatrice nel canto XI, la quale, incoccata una freccia dopo l'altra, giunge a ferire un incauto Goffredo, sebbene in quell'epifania dall'alto delle mura della città, l'ipotesto petrarchesco avesse autorizzato una sovrapposizione dell'eccelsa «arciera» con il ritratto di «Laura arciera» e con «Amore stesso»[823]; la «succinta gonna» richiama esplicitamente gli abiti succinti indossati dalle donne musulmane, sulle mura di Gerusalemme, ad imitazione di Clorinda in XI, 58, 6.

Lo status di eroina agognato da Armida viene immediatamente negato in virtù del nuovo fascino acquisito, un potere seduttivo amplificato dalla mescolanza tra la «naturale dolcezza» con l'«ira» sorta dallo sdegno a causa dell'onta amorosa appena subita, come l'antitesi «nuovo sdegno» e «natio dolce» sottolineano ai vv.5-6; al v. 7 la dittologia sinonimica

[823] Per approfondimenti si rimanda alla sezione del capitolo dedicata all'analisi di Clorinda

aggettivale «cruda e acerbetta», riferito alla donna, ne riecheggia la spiccata sensualità, riferendosi alla giovane età di Armida, e si collega, sul piano intratestuale, al seno mostrato ad arte durante la prima apparizione in IV, 31, 3«Parte appar de le mamme acerbe e crude»; al v.8, la paronomasia «minacci / minacciando» condensa la volontà di Armida di porsi come temibile guerriera con le armi, sebbene l'unico risultando di questo atteggiamento minaccioso sia quello di conquistare, come il verbo «alletta», posto in clausola di verso, suggella; i tratti lirici emergono non solo dai richiami intertestuali e intratestuali, bensì scandagliando anche la produzione lirica del Tasso, con particolare riferimento al sintagma «e minacciando alletta», ricorrente nella produzione epitalamica, nel già citato *Già il notturno sereno*, v. 75 «minaccia e 'nsieme alletta», riferito alla sposa pronta all'unione coniugale, la quale assume gli stessi tratti attribuiti alla nuova veste di Armida «or di guerriera in atto ed or d'amante»[824].

Anche il seguito di Armida, mostrato in XVII, 34, appare del tutto inadeguato ad affrontare le avversità marziali, improntato qual'è a meravigliare con la propria «vaghezza»; come ha ben osservato Barberi Squarotti:

«Armida ha un accompagnamento che disdice all'atmosfera della rassegna canonica degli eserciti: il carro trainante da unicorni, che sono, sì, animali fierissimi, ma che si rendono mansueti di fronte a una vergine (e la loro presenza è, allora, da riferire alla condizione femminile di Armida, non a quella di guerriera, e rimanda tutta la simbologia animalesca in ambito erotico cortese, non ai campi di battaglia), per di più ornato di piropi e di giacinti, cioè con pietre preziose che anch'esse rinviano al corteggio naturale di ornamenti della bella donna, nona quello delle armi degli strumenti bellici; e ci sono, poi, come scorta cento ragazze cento ragazzi, tutti armati di faretra, ma sempre in funzione ornamentale non guerresca, come degno accompagnamento di quelli ipostasi di Venere trasformati in Diana per sdegno, quale Armida intende mostrarsi.»[825]

L'ottava 35 assimila invece Armida alla Fenice, l'uccello in grado di morire e risorgere dalle sue ceneri conservando intatto il proprio splendore e la propria bellezza; l'immagine è di ascendenza lirica, con precedenti in Petrarca, *RVF*, 185, 1-4, dove già ricorreva l'affascinante identificazione dell'immagine di Laura con la Fenice:

Questa fenice de l'aurata piuma
al suo bel collo, candido gentile
forma senz'arte un sì caro monile,
ch'ogni cor addolcisce e il mio consuma

il paragone tra la bellezza della donna e quella dell'uccello, viene rifunzionalizzata dal Tasso per suggerire la rinascita di Armida, dalla metamorfosi da innamorata abbandonata, a guerriera vendicatrice, risorta dalla disperazione e dotata di nuova seduttività; il ritratto muliebre, folgorante in un attimo di sfuggente sdegno, resta dunque circoscritto nell'ambito lirico, come il distico finale di XVII, 36 suggerisce:

Veduta a pena e in gravità sdegnosa,
invaghir può genti sì varie e tante;
«che sarà poi, quando in più lieto viso
co' begli occhi lusinghi e con il riso?»

Il poeta, con la chiosa conclusiva, prefigura già l'esito fallimentare della trasformazione intrapresa da Armida, il cui volto autentico «è quello di chi incarna la più perfetta bellezza, e trionfi può ottenere soltanto attraverso l'esercizio valoroso

[824] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 1030
[825] Cfr. G. Barberi Squarotti *La fine dell'eroina*, cit., pp.544-545

delle attrattive amorose»[826], a differenza di Clorinda, unica *bellatrix virgo* del poema, la cui armatura, cedendo per un elmo squarciato, rivela «giovane donna in mezzo al campo», e di cui il narratore chiosa l'ipotetico potere seduttivo in III, 22, 1-2 «Lampeggiar gli occhi e folgoràr di sguardi, dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?», sebbene la prima prerogativa della donna resti quella marziale, i cui valori portanti sono onestà e castità; nella parata di Armida, reinventatasi amazzone, «una mise fasulla» finalizzata a «rifarsi una verginità islamica, ossia per ricostruirsi un'identità pubblica e mascherare la vergogna che ha delle proprie motivazioni private»[827]: promettersi in premio al campione egiziano[828] in grado di vendicarla del torto subito da Rinaldo: un fine meramente individualistico, e non il «cor virile» guidano Armida, il cui sdegno guerresco altro non è che un ennesima maschera dell'amore e del narcisismo frustrato dall'amato mai dimenticato.

Il fallimento di questa trasformazione eroica è contenuto in XX, 61-67 in cui i due nemici-amanti si ritrovano in due momenti: il primo sul campo di battaglia, dove di nuovo si scontreranno *Eros* e *Thanatos*; Armida incrocia Rinaldo, il quale «passa / e fa sembiante d'uom cui altro cale», permettendo così lo scavo psicologico del personaggio, divorato da sentimenti contrastanti[829], Amore e Sdegno; lasciando prevalere il secondo sentimento, scaglia una freccia in direzione dell'amato, dimostrando nel subitaneo pentimento, come «la volontà omicida» altro non sia che la forma assunta dalla passione[830]; si osservi:

62

Sorse amor contra l'ira, e fe' palese
che vive il foco suo ascoso tenne.
La man tre volte a saettar distese
tre volte essa inchinolla e si ritenne
pur vinse al fin lo sdegno, e l'arco tese
e fe volar del suo quadrel le penne.
Lo stral volò, ma con lo strale un voto
subito usci, che vada il colpo a voto.

L'indecisione di Armida, sospesa tra Sdegno e Amore, mostra come le due forze siano complementari e riconducibili all'innamoramento della donna, mai sanatosi del tutto; il voto finale formulato, dimostra quanto Amore, forza creduta perdente, la pervada totalmente; resasi conto dell'inefficacia delle proprie armi, l'improbabile guerriera abbandona il campo di battaglia, per approdare alla «chiusa opaca chiostra», speculare al giardino dell'eros[831], in cui medita di darsi la morte con le sue armi «infelici», «vergognose» e «asciutte»[832], sperando di trovare così requie da Amore, forza soverchiante e ingovernabile per l'incantatrice, ormai completamente sconfitta e disarmata; dunque Armida, fuggendo e nel fermo proposito di darsi la morte, come il sintagma «e stabilito il suo pensiero» in XX, 127, 1 sentenzia, richiama la fuggitiva e suicida Cleopatra, nonché la Didone virgiliana, portando qui a compimento il lungo dialogo con l'ipotesto virgiliano; il richiamo a Cleopatra pone l'episodio della riconciliazione in aperto dialogo con il canto XVI, e più

[826] Ibidem, pag.547
[827] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»*, cit., pag. 37
[828] Il Tasso sfrutta qui l'ipotesto dell'*Innamoramento de Orlando*, I, I, 28, 67-68, in cui la bellissima Angelica offre sé stessa come premio al campione che riuscirà ad abbattere Argalia, già parzialmente sfruttato per l'arrivo di Armida al campo cristiano nel canto IV.
[829] Cfr. G. Picco, *Or s'indora ed or verdeggia*, cit., pag. 72
[830] Cfr. G. Scianatico, *L'arme pietose*, cit., pag.110
[831] Si noti come i luoghi di Armida, il palazzo sul Mar Morto, il giardino edenico delle Isole Fortunata e ora l'oscura chiostra, siano sempre appartati dal conflitto e come ciascuno di essi sia legato ad un aspetto di Armida: la magia, l'eros, la conversione finale.
[832] Le armi belliche di Armida sono solo le ultime a fallire; nell'ordine, contro Rinaldo, falliscono: la magia e la bellezza, sulle quali l'incantatrice aveva sempre potuto fare affidamento.

precisamente con l'incisione della battaglia di Azio, abbandonata dal «fuggitivo» Antonio per inseguire la «fuggitiva» Cleopatra, preludio della servitù d'amore di Rinaldo prigioniero d'Armida (XVI, 4-5) e qui rovesciato di prospettiva, identificando Armida, abbandonata e fuggitiva, con Cleopatra; così come la postura con cui i due amanti erano effigiati (XVI 7, 1-4) calco preciso di quella con cui Carlo e Ubaldo sorprendevano Rinaldo in grembo ad Armida (XVI 17, 7-8), subisce un rovesciamento in XX, 128-129: ora è Armida, inerme e sconfitta, a giacere in grembo a Rinaldo, il cui braccio, come una colonna, la sostiene, e a volge lo sguardo verso l'amato[833]:

128

Si volse Armida e 'l rimirò improvviso,
ché no 'l sentì quando da prima ei venne:
alzò le strida, e da l'amato viso
torse le luci disdegnosa e svenne.
Ella cadea, quasi fior mezzo inciso,
piegando il lento collo; ei la sostenne,
le fe' d'un braccio al bel fianco colonna
e 'ntanto al sen le rallentò la gonna

129

e 'l bel volto e 'l bel seno ha la meschina
bagnò d'alcuna lagrima pietosa.
Qual a pioggia d'argento e matutina
si rabbellisce scolorita rosa,
tal ella rinvenendo alzò la china
faccia, del non suo pianto or lagrimosa.
Tre volte alzò le luci e tre chinolle
dal caro oggetto, e rimirar non 'l volle

il richiamo alla simbologia epica del numero tre, già osservata per il triplice abbraccio di Tancredi e Clorinda, permette un parallelo tra le due coppie di amanti: se per Clorinda l'unica conversione possibile, accettata per predestinazione, nonché di propria volontà, e non certamente per amore, passava inevitabilmente per la morte, per Armida e Rinaldo un possibile avvicinamento ed una comunicazione pacificata, alla fine della vicenda, sembra possibile; l'eroe cristiano, compiute innumerevoli imprese belliche straordinarie, può ora, secondo i valori del codice della cortesia, rivolgere la propria profferta di servigi cavallereschi, volti a ricondurla sul trono di Damasco; per quanto riguarda la relazione tra i due protagonisti, è proprio Rinaldo a prospettare un'ambigua riconduzione dell'amore, casto e onesto, riconducibile all'interno delle gerarchie sociali e culturali convenienti, alludendo ad una possibile conversione di Armida dalla fede musulmana al cristianesimo; la donna, senza esitazioni, si proclama sua ancella:

135

Mira ne gli occhi miei, s'al dir non vuoi

[833] Per maggiori approfondimenti si rimanda a Verdino, canto XX in *Lettura della Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005

fede prestar, de la mia fede di zelo,
Nel soglio, ove regnàr gli avoli tuoi
riporti giuro; ed oh piacesse al Cielo
ch'a la tua mente alcun de' raggi suoi
del paganesmo dissolvesse il velo,
com'io farei che 'n Oriente alcuna
non t'agguagliasse di regal fortuna
136
[…]
«Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno
Dispon,»gli disse «e le fia legge il cenno»

La critica non sempre è concorde circa la sincerità di quest'ultima trasformazione di Armida; certamente ormai della seduttrice, dell'allumeuse, di Circe e di Diana, resta soltanto una donna innamorata, la cui conversione potrebbe essere dettata dalla propria travagliata evoluzione oppure dall'amore per il «nemico» Rinaldo; a livello testuale, si lascia apprezzare il richiamo evangelico alle parole pronunciate dalla Vergine in risposta alla volontà di Dio di farne la madre del Salvatore, contenute in *Luca*, I, 38 «Ecce ancilla Domini / fiat mihi secundum verbum tuum»; questo sorprendente prelievo, non perde la propria forza nemmeno di fronte alla mediazione giocata dal Trissino, *Italia liberata dai Goti*, VI, 510-511«Signor mio caro, ecco la ancella, parata a far di sé quel ch'a voi pare» e da Dante, *Purgatorio*, X, 43-45 « e aveva in atto impressa esta favella / «*Ecce ancilla Dei*» propriamente / come figura in cera si suggella»[834]; sulla base dell'intertestualità, specie per il richiamo evangelico, e dell'utilizzo dell'hapax «ancilla», unico in tutto il poema, si potrebbe ipotizzare una sincera conversione di Armida; oppure, seguendo la prima profferta ancillare di Armida, con cui aveva tentato di sedurre nuovamente Rinaldo in XVI, 48, 8; 49, 1 e la metafora del «velo», strumento fraudolento di seduzione e retorica in IV, poi d'amore in XIV e XVI, potremmo provare a sostenere l'ipotesi alternativa, ovvero quella di una conversione accettata per amore e non per fede, in un ultimo tentativo di avvincere l'amato a sé; di fatto, come nota Elisa Curtis, rimane impossibile disambiguare la conversione finale, dal momento che, sia essa «sincera o invece venata di ambiguità e rivolta all'uomo amato piuttosto che alla sua fede, Armida pare cedere alla rivelazione (re-velare: 'togliere il velo') adottare il sermo humilis evangelico («Ecco l'ancilla tua») e lasciare- o lasciar credere- che Rinaldo squarcia infine il velo che la avvolge» [835].

Il Tasso, fin dagli anni della revisione romana, aveva espresso più volte dubbi circa la legittimità di queste ottave dedicate alla riconciliazione (XX, 121-136) e le ragioni coinvolgono non tanto problematiche di «decoro o di moralità del poema, bensì per questioni strettamente di poetica»[836]; una prima intenzione si trova espressa nella lettera indirizzata a Scipione Gonzaga, datata 20 luglio 1575, in cui si legge :«Sto ancora in dubbio se vorrò lasciar nell'ultimo canto la riconciliazione d'Armida con Rinaldo; e credo che vorrò finire questa materia nella fuga d'Armida»[837]; ma ancora più importante, pochi giorni dopo, il 29 luglio, sempre al Gonzaga il Tasso scrive:

[834] Cfr. T. Tasso *Gerusalemme liberata* a cura di Franco Tomasi, cit., pag. 1290
[835]Cfr. E. Curtis, *Armida disvelata*, cit., pag. 45
[836]Cfr. L. Bocca, *Le «Lettere poetiche» e la revisione romana,* cit., pag.245
[837]Cfr. T. Tasso Lettere Poetiche, cit., pp.169-170

«mi basterà solo, dunque, che si consideri se quello accompagnare l'attione di Armida con l'attione principale, quasi sino alla fine, potrà dare altrui noia e far parere ch'io abbia presa Armida per soggetto principale e ch'io riguardi lei, non solo in quanto distorna i cristiani e ritiene Rinaldo, ma anco prima e per sé. Se questo non offende, del rimanente o sicuro o risoluto, come l'ho scritto per altre mie: ma se questo noiasse, si potrebbe rimuovere quella riconciliazione fra lei e Rinaldo, ch'è nell'ultimo canto, e fornire nella sua fuga ; perché in tutti gli altri luoghi dove di lei si parla, dopo il sestodecimo, non se ne parla se non brevissimamente o per accidente.[…] Credo ancora che, quando volessi accompagnare Armida sino all'ultimo, non mi mancarebbero alcune ragioni et alcuni essempi d'Omero stesso; perché quella persona o quella cosa che s'introduce per necessità non è necessario che subito, cessata necessità, s'abbandoni; anzi si può seguire a parlare di lei per semplice verisimilitudine e per soddisfattione de' lettori.» [838]

La questione coinvolge problematiche ben note[839], incentrate sul rispetto dei precetti aristotelici, quale la «necessarietà di un'azione» o di un «episodio» allo scioglimento dell'azione principale; il Tasso, come già osservato, espresse dubbi circa il protagonismo riservato ad Armida, la cui presenza, sia nel canto IV, ma ancora di più nel trittico di canti XIV-XV-XVI, interamente dedicato agli amori della maga e Rinaldo, risulta veramente estesa; eppure, nonostante la fortissima componente lirico-erotica distintiva del personaggio, giudicata dal Tasso come «eccesso» di lascivia al cospetto dei revisori, la presenza di Armida risultava funzionale alla «dilazione» dell'azione principale, riuscendo la maga nel proposito di distornare i crociati dalle operazioni belliche, coinvolgendo inoltre l'eroe più valente, Rinaldo; probabilmente al Tasso, l'episodio della riconciliazione, sebbene non così necessario allo scioglimento dell'azione, pareva utile all'incremento del diletto del lettore, all'altezza della stesura del poema ancora identificato come fine ultimo della poesia; ed il pubblico, avezzo agli intrecci amorosi di stampo ariostesco, certamente era desideroso di conoscere l'esito della storia tra i due personaggi; dunque, il Tasso, coerentemente con quanto teorizzato nei *Discorsi*, ammetteva nel proprio poema la *varietà,* quale «condimento» per il suo «isvogliato» pubblico, includendovi sia il «meraviglioso romanzesco», e a buon diretto, «l'erotismo», di cui Armida diviene la principale interprete: non vi è dubbio che tra le pagine più belle mai scritte dall'autore nella *Liberata*, siano senz'altro il *furor erotico* e tragico pervasivo del duello di Tancredi e Clorinda, oppure l'*eros* esasperato di Armida e Rinaldo nascosti nell'Eden, a conquistare e avvincere, a distanza di secoli, il lettore.

[838]Ibidem, pp.174-175
[839] Per approfondimenti circa il problema dell'unità di azione avvertito nell'epica cinquecentesca e quindi anche dal Tasso, si rimanda al capitolo II

CONCLUSIONI FINALI

Affrontare lo studio di un *topo*s circoscritto quale quello dei ritratti femminili nell'epica tassiana, dal *Rinaldo* alla *Gerusalemme Liberata*, si è rivelata soltanto all'apparenza una materia d'indagine circoscritta; tanto intricato quanto intrigante, il complesso profilo del Tasso vanifica immediatamente i pretesi confini definiti dell'oggetto posto sotto la «lente di ingrandimento», costringendo a interrogarsi sulle motivazioni soggiacenti a determinati esiti raggiunti proprio nel trattamento dell'eros e delle eroine incaricate di rappresentarlo.

L'indagine testuale rivela fin da subito la presenza, all'interno del codice epico, di una forte interferenza del «lirismo petrarchista» ripreso in ambito cinquecentista, tanto nel canonico catalogo delle bellezze muliebri quanto nello dinamica «amata-amante», tipico di Laura-Francesco nel *Canzoniere* di Petrarca, magistralmente attestato dagli studi condotti da Giulia Natali sull'argomento specie per la *Gerusalemme liberata*[840]; entrambi i *topoi* attestano una resistenza tenace nel Tasso ad abbandonare l'intonazione e la predisposizione alla *fiorita vaghezza* tipica del registro lirico, espressa dall'indugio sulla sensualità ed erotismo emanati dal femmineo.

Questa considerazione si è tradotta nell'ampliamento della ricerca dall'ambito strettamente epico all'ambito lirico cinquecentista, foriero di dibattiti teorici sorti proprio intorno alla prima metà del secolo con la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* del Bembo, in cui ci teorizzava la «piacevolezza» del modello petrarchesco, fondata sulla soavità e l'armonia lessico-stilistica, precetti che favorirono la ripresa del modello del *Canzoniere* quale esempio di stile; a livello tematico, il medesimo modello petrarchesco venne recuperato poiché inteso come esperienza universale fondata sul *discidium* tra «passione terrena» e «redenzione spirituale», possibile attraverso il «pentimento»; la ripresa delle dinamiche petrarchesche comportarono anzitutto l'attribuzione di specifici caratteri muliebri, quali i capelli aurei e l'incarnato pallido, attribuiti dal Petrarca a Laura, ed espressi dal «catalogo breve» delle bellezze[841]costruito attraverso metafore, cromatismi e simmetrie ricorrenti.

Le descrizioni femminili modellate sul Petrarca investirono la produzione lirica cinquecentista e giunsero alla lirica tassiana, in cui già dalla produzione *eterea*, la più prossima alla stesura del Rinaldo, si apprezza una componente petrarchista nel ritratto di Lucrezia Bendidio nel dittico di sonetti proemiali alla raccolta *Haven gli atti leggiadri e 'l vago aspetto* e *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente*, dove la donna viene dipinta «alla maniera del Petrarca» con l'aggiunta di una traboccante sensualità; l'impronta petrarchesca è ben visibile nei ritratti di Clarice e di Floriana, accomunate dagli stessi tratti e stilemi ricorrenti, quali i capelli biondi e una bellezza superiore sancita dall'«assimilazione» alla dea Diana, similitudine già sfruttata nel *Canzoniere;* la dea, nel poema giovanile, richiama una condizione di chiusura nei confronti dell'amore condivisa da Clarice e da Olinda, la bellissima fanciulla indomita amata da Florindo, richiamata con pochissimi tratti: viene infatti definita «vaga» e «bel sol», attributo e metafora entrambi ascrivibili ai tratti di generici della bellezza di Laura; la descrizione di Clarice in «veste di cacciatrice», si presenta come «intermedia» tra quelle immobili e fisse delle donne ariostesche, come ad esempio quella di Alcina, in cui la bellezza femminile staticamente si offre agli occhi dell'osservatore, generalmente rispondente alla visione attraverso l'impulso erotico; e quella innovativa,

[840] Cfr. G. *Natali Lascivie liriche;* e *Ancora sul lessico petrarchesco nella Liberata.*
[841] Cfr. G. Pozzi *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento*, cit., pp.3-8

tutta domandata all'immaginazione dei crociati, svolta nella *Liberata* a proposito di Armida; Rinaldo mostra un livello intermedio di attività nella contemplazione di Clarice, la cui fisicità viene ritratta secondo il punto di vista dell'osservatore, attraverso il «catalogo lungo» delle bellezze, elencate dalla testa alle gambe lasciate scoperte dall'audace abito: la vista genera meraviglia, stupore e infine Amore.

La resistenza della componente lirica, oltre alla personale inclinazione tassesca, è certamente imputabile alla mancanza di modelli epici adatti a soddisfare le moderne esigenze riguardo a immagini e stili adatti alla trattazione di *topoi* quali l'eros e la presenza muliebre; ma il problema apparentemente circoscritto all'ambito dell'*elocutio*, si estese molto presto a quelli di i*nventio* e *dispositio*, costringendo a considerare un nuovo fronte d'indagine, quello epico-teorico, prepotentemente investito dalla rivalutazione, attorno alla metà del secolo, della *Poetica* aristotelica: soppiantando il neoplatonismo che aveva accompagnato il culto del Petrarca culminato nel Cinquecento, il cosiddetto *neoaristotelimo* infranse le perfette armonie fondative della lirica petrarchista che ad esso si ispirava, iniziando a mostrare lo «stile grave» come possibile alternativa; mentre per il genere epico, la *ratio* aristotelica impattò profondamente sui dibattiti teorici dell'epoca, in cui si iniziò a pensare, per i cosiddetti poemi 'regolari', ad un ritorno ai rigorosi principi aristotelici, traducibili principalmente nell'adozione dell'unità di azione, in luogo della tecnica dell'«entrelacement», intessuta di prologhi, digressioni e «meraviglioso", la cui svalutazione si accompagnò alla crisi del modello del *Furioso*.

In ambito lirico il Tasso rispose con la sua *Lezione,* in cui mostrò da subito lucida consapevolezza nella definizione del «sistema gravitas»[842], elencando una serie di espedienti retorico-stilistici imprescindibili al conseguimento dello *stile grave*, quali l'enjambement e il concorso vocalico; alla teoria formulata nella *Lezione* il Tasso guarderà in seguito per codificare lo stile «magnifico e sublime», volto ad esprimere «le cose altissime»[843] convenienti alla trattazione del nuovo poema eroico, in mancanza di modelli epici adatti allo scopo; la rivalutazione della *Poetica* influenzò da subito il giovane Tasso epico il quale, sin dalla Lettera *Ai lettori,* espose il principio dell'«aristotelismo moderato», secondo la definizione di Matteo Navone, in cui l'adozione dei principi aristotelici, fra cui l'unità d'azione risolta di fatto nell'«unità d'agente» garantita dal personaggio di Rinaldo, venivano accolti nella misura in cui non inficiassero il diletto, fine ultimo della poesia, e generalmente garantito dalle digressioni erotiche.

L'eros e la tematica muliebre divengono così un terreno fertile su cui verificare la difficile convivenza tra teoria e prassi, oltre all'effettiva innovazione rispetto ai modelli precedenti, primo fra tutti il *Furioso*; il binomio *amori-armi* ariostesco viene rovesciato in *armi-amori,* denunciando fin da subito l'intenzione di subordinare l'eros alle armi: Rinaldo giungerà a legittime nozze con Clarice soltanto dopo aver acquisito la gloria delle armi; eppure, come sottolinea più volte Michele Comelli, tutte le vicende sono legate da diverso grado di subordinazione all'amore di Rinaldo per Clarice, assegnando dunque all'*eros* quella funzione di *file rouge* narrativo, coincidente con *l'unità di azione*[844]. Dall'amore per la nobildonna casta e pura origina dunque l'azione di Rinaldo e tutto il sistema delle imprese militari, che lo condurranno sulla strada di Florindo, esempio di amore impossibile a causa dell'appartenenza dell'amata Olinda ad una classe sociale a lui preclusa, fino all'agnizione in nobile cavaliere cristiano; e infine a Media, dove regna la bellissima regina Floriana, incarnazione della passione traviante, consumata nel «giardino delle delizie» a seguito delle seduzioni della donna; nel *Rinaldo* «l'elaborazione delle forme della materia erotica- molto spesso fondato sul ricorso "moralizzato" ed esemplare dei topoi della tradizione» assume «un ruolo chiave all'interno di quella ricerca di equilibri formali capaci di accogliere,

[842] Cfr. A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, cit., pag.61
[843] Cfr. T. Tasso *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pag.40
[844] Cfr. M. Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo*, cit., pp.135-136

una volta stabilizzati, equilibri (o squilibri) narrativi rilevanti dal punto di vista della semantica del testo e quindi, del suo orientamento ideologico »[845].

Infine, all'interno di quel «manierismo eclettico» individuato dal Forti[846] come cifra stilistica del *Rinaldo*, in cui il Tasso tenta una personale sintesi tra la tradizione epica classica e quella romanzesca, l'analisi testuale relativa ai profili femminili ha sicuramente posto in luce una marcata intertestualità con ambedue le tradizioni: se il Poliziano delle *Stanze* diviene l'ipotesto prediletto per la riscrittura dell'incontro tra l'eroe e l'amata, modellata sull'archetipo dell'innamoramento di Iulo per Simonetta, il saluto rivolto a Clarice, scambiata per una dea a causa della straordinaria bellezza, presenta intertestualità con l'episodio narrato nelle *Stanze* contaminato però con l'ipotesto virgiliano dell'*Eneide* con il saluto di Enea a Didone, eco del saluto di Ulisse a Nausicaa nell'*Odissea;* davvero imprescindibile nella formazione del bagaglio retorico stilistico del giovane poeta risulta essere l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, ipotesto pervasivo dell'opera giovanile, di cui si ricercano temi e modelli quale il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, modello frequentato e riscritto, tramite la mediazione paterna, per la descrizione della quadriga infernale in chiusa del canto V; impossibile non ricordare l'interpretazione dell'ipotesto virgiliano di *Eneide* IV, relativo all'abbandono di Didone da parte di Enea, riscritto in quello di Floriana lasciata da Rinaldo, per il quale il Tasso sfrutta soltanto parzialmente il modello, accogliendone la disperazione della donna e i propositi suicidi della regina cartaginese, scegliendo un finale diverso per la propria protagonista; del dialogo tra i due antichi amanti e delle maledizioni scagliate da Didone, il Tasso si ricorderà qualche tempo dopo per la scrittura dell'abbandono di Armida nella *Liberata.*

Passando ai ritratti femminili della *Gerusalemme Liberata*, per capirne tipologia e funzione si rende necessario formulare alcune riflessioni preliminari, seguendo fondamentalmente direttrici parallele e complementari rispetto al *Rinaldo*: da un lato, la ricerca nell'ambito dell'«elocutio» in cui, in mancanza di validi modelli stilistici offerti dalla tradizione epica e cavalleresca, il Tasso matura la definizione di stile «eroico magnifico e sublime» adatto ad esprimere la nuova materia «epico-eroica»; dall'altro, nell'ambito della «disposotio», le soluzioni pensate nell'organizzazione della narrazione all'interno del moderno poema eroico coinvolgono e risemantizzano la sfera dell'«eros».

Entrambe le riflessioni originano da una lettura approfondita della *Poetica* aristotelica e compendiano, specificandolo, il principio di «aristotelismo moderato» applicato nel *Rinaldo* in cui, come notato, il principio di unità di azione si era ritenuto correttamente rispettato nell'unità di un singolo agente di molteplici azioni, coincidente sul piano narrativo con l'eros rappresentato dall'amore di Rinaldo per Clarice, rispetto al quale si subordinava il sistema delle imprese e quindi le digressioni amorose stesse; nei *Discorsi dell'arte poetica* il Tasso esprime, raccogliendo la sfida dell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino, la necessità di un'epica moderna il cui oggetto andasse ricercato nel fatto «eroico illustre e cristiano» e in cui la narrazione, benché costruita secondo il principio di unità, non implicasse l'esclusione della «varietà» categoria in cui vengono accolti il meraviglioso e l'eros, indispensabili al conseguimento del diletto, purché ricondotti entrambi al principio di «verosimiglianza»: sul piano del meraviglioso, il Tasso rese credibili certi interventi soprannaturali, difficilmente spiegabili, introducendo la nota opposizione ideologica cristianesimo-paganesimo risolta nello scontro tra due schieramenti opposti, cristiani e pagani, protetti rispettivamente dalla *sfera celeste* e dalla *sfera infernale*, secondo quella dicotomia definita da Sergio Zatti, «uniforme cristiano e il multiforme pagano»[847], dal cui scontro deve necessariamente uscire vittoriosa l'ideologia cristiana; al multiforme pagano viene assegnata una connotazione diabolica e demoniaca comprendente il magismo più empio e la sfera dell'eros: escluse Sofronia e Gildippe, uniche donne cristiane

[845] Cfr. V. di Iasio, *La descrizione della donna nel Rinaldo*, cit., pag. 273
[846] Cfr. F. Forti, *"L'opera prima del Tasso"*, cit., pag.80
[847] Cfr. S. Zatti L'uniforme cristiano e il multiforme pagano

presenti nel poema, di cui la prima giunge a legittime nozze con l'innamorato Olindo, mentre la seconda diviene l'*exemplum* dell'unione coniugale cristiana, sono essenzialmente le «donne pagane», sicuramente più affascinanti ed incisive, in termini di dilazione dell'azione principale rispetto alle controparti cristiane, ad incarnare la trasgressione erotica funzionale alla distrazione dei campioni crociati dall'ethos militare, dilatando e ritardando lo scioglimento dell'azione: questo vale per Clorinda, inconsapevole «oggetto d'amore» del tormentato Tancredi, paralizzato in presenza della donna e quindi incapace di compiere il proprio dovere; e ancora di più per Armida, seduttrice astuta e conquistatrice di cavalieri già a partire dall' irruzione nel campo cristiano, e il cui picco è segnato dalla prigionia amorosa in cui si consuma l'erotismo con Rinaldo, coincidente con la degradazione dell'eroe più valente, rivelandosi così la forza nemica più temibile a disposizione del mondo pagano.

Lo stile adatto ad esprimere la nuova epica moderna ed eroica, in mancanza di modelli precedenti nel genere, viene individuato nello stile «eroico magnifico e sublime», definito nel terzo dei *Discorsi*, come «in mezzo quasi tra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico»[848], lasciando intravedere ancora una volta il debito pagato nei confronti della lirica, specie petrarchista, nella codificazione del nuovo stile; l'apertura alla lirica, la cui presenza si infittisce nei ritratti femminili e nella ripresa della dinamica «amata-amante» petrarchesca, inserita variamente nel sistema erotico della *Liberata*, si intravede nell'individuazione di alcuni «temi» comuni all'epico e al lirico, quali «la bellezza d'una donna»[849], l'abito di Venere in forma di cacciatrice, così come l'innamoramento di Didone o il suo pianto[850]; il discrimine passa inevitabilmente dal *trattamento* della medesima materia, ovvero dal «concetto» reso con differente sensibilità dal lirico e dall'epico, sebbene nella poetica tassiana i confini tra epica e lirica, specie in ambito muliebre ed erotico, non siano poi così definiti.

Chiarita la funzione dell'eros all'interno del poema, si possono riassumere i tratti più innovativi delle eroine della *Liberata* le quali presentano, come la critica ha rilevato, tratti di indubbia modernità rispetto ai profili muliebri appartenenti alla tradizione epico-cavalleresca, nonostante ciascuna di esse corrisponda ad un *archetipo muliebre* appartenente ad essa: Sofronia rappresenta la «mulier fortis», la «casta virgo verecunda» dotata di una sorprendente audacia[851] che la rende accostabile agli archetipi biblici di Giuditta ed Ester, nel momento in cui offre la propria persona al servizio di una causa collettiva; Clorinda incarna la «virgo bellatrix» il cui precedente più diretto è da ricercarsi nella Camilla virgiliana, *topos* inserito dal Tasso in un lungo e tortuoso cammino di riappropriazione della propria «femminilità» costantemente negata per scelta, progressivamente focalizzato nella relazione amorosa con Tancredi nelle epifanie dell'eroina: ad ogni caduta «dell'elmo», cede l'involucro metallico della corazza di guerriera fino al riaffiorare di una languida sensualità in punto di morte[852]; mentre Armida è l'«incantatrice -tentatrice» per eccellenza, il cui archetipo discende dalla tradizione omerica di Circe e delle sirene stesse; il Tasso crea uno scavo psicologico profondo del personaggio attraverso un percorso metamorfico in cui, dall'immagine di partenza, si giunge ai topoi della donna innamorata e infine abbandonata, fino alla sorprendente conversione finale in cui si proclama «ancilla» di Rinaldo; infine, tutti le figure muliebri vengono elevate ad una «profilo straordinario», prossimo alla virtù «eroica» teorizzata nel *Discorso della virtù femminile e donnesca,* come gli studi di Ferretti hanno dimostrato[853].

---

[848] Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pag. 41
[849] Il riferimento è alla Didone virgiliana; anche tutti gli altri esempi sono tratti dell'*Eneide* di Virgilio
[850] Cfr. T. Tasso*, Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp.50-51
[851] Cfr. G. Güntert *Un racconto ' in prospettiva: Sofronia e Olindo*, cit., pag.792
[852] Cfr. F. Chiappelli, Il conoscitore del caos
[853] Cfr. F. Ferretti *Pudicizia e «virtù donnesca»*

Sofronia, largamente provvista di purezza e castità, «virtù femminili» apprezzabili ma non eroiche, si arma di sorprendente audacia per salvare la comunità cristiana dall'ira repressiva di re Aladino, offrendosi al martirio attraverso la «magnanima menzogna» con cui si assume le responsabilità di un furto mai commesso: nel coraggio e nell'accettazione del proprio destino, Sofronia mostra così «eroica virtù» e «cuor virile»; Clorinda, onesta e casta quanto Sofronia, nonostante la vita militare abbracciata in luogo di quella femminile, presenta un profilo eroico proprio in virtù della rinuncia alla propria femminilità in favore dell'esercizio delle armi, in cui eccelle tanto quanto i propri pari maschili: spetta infatti a lei l'onore di ferire Goffredo e di abbattere la macchina da guerra cristiana; Armida da subito viene presentata come giovane donna dal «cuor virile e canuto senno», esibito all'arrivo al campo cristiano in cui mette in pericolo sé stessa pur di compiere la propria missione, calcolando l'esposizione della propria beltà e l'effetto da essa suscitato; l'apice del suo «eroismo», di natura lussuriosa quanto quello di Cleopatra, coincide con il degrado dell'eroe Rinaldo, sottomesso a lei nella prigione erotica del giardino.

La novità dei profili muliebri non si esaurisce certamente qui: il Tasso riprende dal *Canzoniere* lo schema dei personaggi di Laura e Francesco, e i rispettivi ruoli di amata - amante da essi incarnati, inserendoli nelle dinamiche delle relazioni amorose, pervase ampiamente dal lessico e dalle immagini di ascendenza petrarchesca.

A Sofronia vengono attribuiti tratti fisici «generici» di Laura, quali l'alterigia del portamento o il pallore niveo dell'incarnato; nonostante viva appartata nella dimensione domestica, la sua beltà viene intercettata da Olindo, giovane di lei innamorato; e soprattutto viene colta dalla folla quando decide di mostrarsi in pubblico per compiere il proprio sacrificio; la *negletta bellezz*a, seppur velata, seduce però inconsapevolmente, specie se paragonata alla spettacolare apparizione pubblica di Armida progettata allo scopo di ammaliare, segnata dalla calcolata esposizione della propria beltà tramite il velo.

La dinamica petrarchesca viene debolmente suggerita nell'allucinazione erotica delle «nozze sul rogo» di Sofronia e Olindo, in cui l'amante finisce col condividere la sorte del martirio sul rogo con l'amata, a seguito di un fallimentare tentativo di salvataggio ispirato solo da Amore, mentre non viene esplicitato il ruolo assunto da Sofronia nella dinamica amorosa, sebbene sembri indifferente nei confronti dell'innamorato e solo successivamente ricambiare l'affetto dell'amante a causa del coraggio dimostrato nella condivisione del martirio; qui il Tasso elabora una marcata erotizzazione del lessico lirico-amoroso per esprimere l'allucinata fantasia dell'amato di esserle consorte in morte; l'arrivo di Clorinda, intenerita dalla sorte di Sofronia già ritratta nel rapimento estatico tipica dei martiri, con gli occhi rivolti al sole e al cielo, salva entrambi i condannati, permettendone il repentino passaggio dal *rogo* al *talamo nuziale*.

Nel caso di Clorinda, il Tasso aggiunge due elementi di ulteriore novità rispetto alla tradizione: consegna un ritratto in cui si esplicita il passato dell'eroina, di cui si definiscono coordinate precise, e la cui rievocazione viene svolta dapprima i modo sommario nel canto II per poi essere ripresa ed esplicitata nel canto XII, nel racconto di Arsete, la cui narrazione non è qualificabile come semplice «digressione», poiché funzionale alla comprensione della conversione finale del personaggio, protetto da San Giorgio e predestinato alla cristianità fin dalla nascita; l'analessi è inoltre un capolavoro di abilità tassiana nella costruzione di un passo attraverso la combinazione e rifunzionalizzazione delle intertestualità; la guerriera mostra inoltre una propria personalità nel momento in cui riflette sulla propria condizione sociale di guerriera, a seguito dell'umiliante confinamento sulle mura durante l'assedio di Gerusalemme, dalle quali difende la città ben protetta dalla loro altezza e con l'ausilio di armi vili e femminili, in grado di colpire a distanza, quale «l'arco» con il quale diviene infallibile ma pur sempre «in svantaggio» rispetto ai compagni maschili a cui spetta l'onore del campo di battaglia.

Sicuramente la vicenda amorosa di Clorinda e Tancredi permette di osservare una vistosa ripresa delle dinamiche amata-amante del *Canzoniere* petrarchesco, tanto che alcuna parte di critica ritiene l'elaborazione della vicenda petrarchesca il miglior esempio di *Canzoniere* cinquecentista.

Lo schema seguito per buona parte della vicenda vede Clorinda nel ruolo di Laura, l'amante algida e sfuggente, da cui eredita anche i tratti fisici salienti, quali i capelli biondi, il pallore dell'incarnato e l'alterigia del portamento; mentre Tancredi veste i panni di Francesco, amante inseguitore della bella donna indifferente, e tormentato da una passione definita «vano amor», quindi destinata all'infelicità e per la quale, nondimeno, tralascia i propri doveri; gli incontri tra i due personaggi sono contraddistinti dall'incomunicabilità e *dall'interruzione,* oltre che da brevi descrizioni della donna, di cui viene disvelato un particolare fisico ad ogni *epifania*, secondo quella «poetica dell'elmo» individuata da Giovanni Getto; l'effetto della bellezza dell'amata coincide con l'induzione di una momentanea paralisi per Tancredi, mentre per l'eroina assume il significato di progressiva riappropriazione della propria femminilità: dal primo incontro nel «locus amoenus» presso il fonte, dove Clorinda mostra solo il «bel sembiante», fino all'epifania del canto III in cui la caduta dell'elmo mostra la «bellezza seducente» della donna, tramite il particolare dei *biondi capelli sparsi al vento*, e del «gioiello» formato dal cromatismo ottenuto dal rosso del sangue, stillato da lieve ferita, a contatto con l'oro dei capelli, nella cui descrizione il Tasso mostra una sensibilità stilistica già orientata verso il gusto barocco, evidente anche nel particolare delle «lacrime-gioiello» splendenti sul viso di Armida. Il motivo dell'elmo torna nel canto VI in cui l'alta guerriera, a volto scoperto, giganteggia sopra un'altura con un insolito e peregrino fascino e tragicamente nel canto XII, in cui la mancata «caduta» dell'oggetto inibisce l'«agnizione» della donna da parte dell'innamorato, permettendo così l'episodio del «celebre duello», *topos* epico innovato dal Tasso proprio per avervi inserito la dinamica degli innamorati come duellanti, seguendo però le regole del duello epico classico per lo svolgimento dello scontro: a differenza della tradizione romanzesca, in cui l'uomo sfida la donna riconoscendola e non ferendola, il duello si chiude con la morte di Clorinda, in quelle «nozze di odio e di sangue», secondo la definizione di Giovanni Getto, in cui la «vergine trafitta», violata fisicamente da Tancredi, ritrova nella morte la propria identità femminile e cristiana, convertendosi in punto di morte.

Tancredi, in questo frangente, assume le vesti della «nemica», infliggendo la morte all'innamorata, mentre Clorinda assume il ruolo di «Francesco», vittima di Amore e dell'amato; la conversione dell'eroina realizza così l'unico «passaggio» possibile tra i due schieramenti, circoscritto nell'ambito della predestinazione e della morte: l'elmo diviene così «ministro» del sacramento con cui la donna accede alla cristianità.

A seguito della morte di Clorinda, unico caso nelle relazioni della *Liberata,* si apre la sezione «*in morte*» della vicenda amorosa ricalcata sulla bipartizione del *Canzoniere*: Tancredi, quasi morto insieme all'amata per il dolore, inizia a vaneggiare fantasie «macabro-erotiche» riguardo ad una possibile unione sepolcrale con l'amata, concepita come risarcimento di quella mancata in vita, fino all'apertura ad una visione più pacificata e cristiana dell'unione *post mortem,* a seguito della comparsa in sogno di Clorinda la quale, seguendo modalità «stilnoviste e petrarchesche» appare a Tancredi cinta di «stellata veste» e circonfusa di ineffabile splendore, tipico dei beati, per confortare l'amato; l'ultima apparizione di Clorinda si concreta nel canto XIII, nella selva di Saron, in cui il personaggio compare in qualità di simulacro racchiuso in una pianta di cipresso, altro *topos* epico inserito all'interno della vicenda amorosa e collocato quale simbolica chiusura della tormentata dinamica tra i due innamorati: Tancredi, ancora psicologicamente instabile, fallisce la missione di incidere il tronco della pianta e di liberare così la selva.

Il profilo di Armida segna una dirompente novità non tanto a livello di fisicità, dal momento che l'aura chioma, le nevi ignude e la rosa, sono riconducibili al bagaglio retorico-stilistico codificato dalla lirica petrarchista, bensì a livello narrativo: il Tasso infatti ne fornisce il ritratto fisico nella sua interezza, caricandolo di una sorprendente «dinamicità» rispetto ai modelli del Boiardo e dell'Ariosto, concentrandosi sugli effetti psicologici suscitati nell'animo dei crociati dalla sapiente esposizione della bellezza calcolata ad arte dall'incantatrice: «velando» e «disvelando» parti di sé, la seduttrice risveglia l'erotismo sopito dei cavalieri i quali osano spaziare con l'immaginazione oltre l'«invida veste», impedimento oggettivo alla vista, violandone e penetrandone così la «vietata parte».

L'incantatrice risponde concretamente alle sollecitazioni espresse dal «concilio infernale», nel canto IV, nel quale si auspicava l'ascesa di un idolo amoroso capace di distornare quanti più possibili cristiani dalla missione collettiva; sollecitata dallo zio Idraote, Armida si carica di questa missione a favore del mondo pagano, dove esercita il ruolo di spregiudicata e disinvolta seduttrice, maestra nell'arte del trasformismo amoroso; fino all'incontro con Rinaldo di cui si innamora contemplandone il sembiante e rispecchiandovi le proprie fattezze, trovandosi così per la prima volta nel ruolo inedito di amante; se per Clorinda il «motivo dell'elmo» scandiva le tappe della relazione, per Armida e Rinaldo la vicenda procede per «specchiamenti»: dal primo narcisistico sguardo, fino all'eros consumato nel giardino dei piaceri dell'incantatrice, luogo di sovvertimento del razionale e dell'ethos cavalleresco che l'eroe dovrebbe incarnare.

Nella propria «prigione edonistica», Rinaldo si sottomette completamente alla donna in qualità di amante sottoposto a servizio amoroso, mentre Armida, a suo agio nel ruolo di amata, diviene vera «dominatrice» della dinamica amorosa, eleggendo lo «specchio» quale emblema del proprio trionfo: dapprima ritratta come Narciso mentre contempla la propria beltà allo specchio, rettole da Rinaldo il quale, a propria volta, trasforma gli occhi della donna in specchio; infine la bellezza del volto di Armida diviene talmente incontenibile da richiedere l'universo come specchio metaforico; quest'oggetto, simbolo di *vanitas* femminile, diviene concreta espressione dell'erotismo rappresentato da Armida e per contrappasso, del degrado dell'eroe travolto da esso, giacente in ozio e in abiti effeminati, ridotto ad assumere le fattezze della donna: occorrerà uno «specchio eroico», quale la superficie dello scudo, per risvegliare lo spirito guerriero di Rinaldo il quale, vergognandosi di sé per aver trascurato i propri doveri, decide di abbandonare l'amata.

L'abbandono di Armida registra un «ribaltamento» dello schema petrarchesco amante- amata poiché ora è Armida a dover inseguire il «fuggitivo» Rinaldo, senza successo; la «furia» di Armida, traducibile come dolore per l'onta subita, si ripercuote sui ritratti femminili successivi del personaggio, viranti su toni «ctoni» sintomatici dell'involuzione del personaggio: ne è un esempio l'immagine della «furia vendicatrice» con tanto di fiaccola e capelli serpentiformi; così come la trasformazione del simulacro della donna, nella selva di Saron, in cui il bel sembiante petrarchesco assume le fattezze di mostruose creature mitologiche; la vicenda trova una sua pacificazione in quella tanto contestata «riconciliazione» di Rinaldo e Armida nel canto XX prontamente dichiaratasi «ancilla» del cavaliere, in risposta alla possibilità della conversione quale condizione indispensabile ad una legittimazione dell'amore nell'ambito del servizio cavalleresco e delle convenienze sociali.

L'intero canto XVI, sicuramente il più affascinante circa il personaggio di Armida, si nutre di una marcata intertestualità, tratto distintivo della prassi poetica tassiana, in cui confluiscono molteplici ipotesti combinati tra loro: dal *De rerum natura* di Lucrezio fino alle *Stanze* del Poliziano, impiegati per semantizzare la postura degli innamorati; ma soprattutto compare una nuova rilettura dell'ipotesto virgiliano di *Eneide* IV, relativo all'abbandono di Didone da parte di Enea, di cui il Tasso riprende il drammatico confronto tra i due antichi amanti e rielabora, contaminandole, le due distinte maledizioni scagliate da Didone, portando così a compimento il lungo dialogo con il passo virgiliano iniziato nell'episodio

dell'abbandono di Floriana nel giovanile *Rinaldo*; nonostante l'astio e l'ira per l'onta subita, le maledizioni pronunciate dall'eroina tassiana, rispetto alle aspre invettive dell'eroina virgiliana, sono addolcite dall'amore difficile da obliare provato per Rinaldo, e si configurano come patetici sfoghi di un'amante ferita perché ancora innamorata: e senza dubbio non vi è personaggio nella *Liberata* più seducente e passionale di Armida.