



L'uniforme cristiano e il multiforme pagano.  
E un nuovo saggio sulla "Gerusalemme liberata"

**Sergio Zatti**



Sergio Zatti

L'uniforme cristiano e il multiforme pagano.  
E un nuovo saggio sulla  
«Gerusalemme Liberata»

*L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. E un nuovo saggio sulla «Gerusalemme Liberata»* / Sergio Zatti. - Milano: Milano University Press, 2024. (Quaderni di AOQU, Studi; 1)

ISBN 979-12-5510-126-0 (print)

ISBN 979-12-5510-127-7 (PDF)

ISBN 979-12-5510-128-4 (EPUB)

DOI 10.54103/aoqu.168

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle Linee Guida per pubblicare su MilanoUP.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-XX, il cui testo integrale è disponibile all'URL <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:  
<https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© The Author(s), 2024

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: [redazione.milanoup@unimi.it](mailto:redazione.milanoup@unimi.it)

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni ([www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it))

Prima edizione: *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, il Saggiatore, Milano febbraio ©1983

[i primi tre capitoli sono la parziale rielaborazione di saggi comparsi in rivista: *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano nella «Gerusalemme liberata»*, in «Belfagor», XXXI, 4, (1976) 387-413; *Geografia fisica e geografia morale nel XVI della «Liberata»*, in «Strumenti critici», XXXI (1976), 419-55; *Erranza, infermità e conquista: le figure del conflitto nella «Liberata»*, in «Lettere italiane», XXXIII, 2, (1981), 175-215]

Il saggio in Appendice (*L'alterità femminile e l'alterità islamica*) è inedito.

## Sommario

La Collana	7
Prefazione	9

### *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*

Capitolo primo	
L'uniforme cristiano e il multiforme pagano	13
Capitolo secondo	
Geografia fisica e geografia morale nel canto XVI	43
Capitolo terzo	
Erranza, infermità e conquista: le figure del conflitto	83
Capitolo quarto	
Il desiderio pagano come paesaggio in rovina	127
Capitolo quinto	
Morfologia della rappresentazione tassiana	145

### Appendice

#### *L'alterità femminile e l'alterità islamica*

[2023]

L'alterità femminile e l'alterità islamica	179
Bibliografia	203
Indice dei nomi	209



## La Collana

Quando nel luglio del 2020 uscì, sotto il titolo dedicato *Forme e modi dell'epica*, il primo numero della rivista «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses. Rivista di Epica» si trattava di una scommessa.

«AOQU» si inseriva infatti in un campo – quello delle riviste di Italianistica – già molto gremito, e anzi in costante crescita; era dedicata a un singolo genere letterario, scelta non scontata nell'orizzonte delle riviste letterarie; aveva ed ha l'ambizione di superare i confini non solo di lingua, ma anche di epoca e di mezzo, cercando uno sguardo che attraversi l'intera geografia e geologia del genere epico. *Last but not least*, la scelta di pubblicare in Open Access: una soluzione, soprattutto allora, relativamente infrequente.

Oggi – ormai quattro anni e otto numeri dopo – possiamo dire che la scommessa di «AOQU» è stata vinta. Per questa ragione, uno sviluppo naturale del progetto di «AOQU» ci è parsa la creazione della collana i “Quaderni di AOQU”. Nel solco della rivista, anche i “Quaderni” sono dedicati all'indagine sul genere epico come sistema valoriale, sociale, ideologico che – tra costanti e trasformazioni – attraversa epoche, culture, lingue e forme.

I “Quaderni” si articolano in due distinte sezioni: l'indagine critica troverà spazio negli “Studi”, l'acribia filologica nelle edizioni commentate della sezione “Testi”. I volumi sono pubblicati in Open Access sul sito della Milano University Press, ma possono anche (come la rivista) essere stampati *on-demand*.

\*\*\*

La collana esordisce dunque, nella sezione “Studi”, con la riedizione del volume di Sergio Zatti *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»* (1983), che ha segnato la storia della critica tassiana ma è ormai introvabile. Al testo originario, che riproponiamo integralmente, l'autore ha aggiunto – per questa edizione – un contributo inedito.

Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza, Michele Comelli e Cristina Zampese





## Prefazione

Esattamente a distanza di 40 anni ripubblico, grazie alla sollecitazione affettuosa degli amici Michele Comelli e Guglielmo Barucci, il mio saggio sulla *Liberata* tassiana, sperando che quel libro non abbia perso troppo smalto rispetto agli anni in cui cominciavo la mia ricerca sulla scia di un rinnovarsi profondo degli studi letterari all'incrocio fra linguistica, strutturalismo e psicanalisi.

Ho pensato non a un aggiornamento di quelle pagine, ma piuttosto a una loro integrazione lasciando intatto l'impianto esegetico secondo i criteri che allora avevano guidato la mia ricerca. Pertanto ho scelto di non incorporare questa integrazione nel testo ma di lasciarla come appendice conclusiva che fa il punto sulle mie ricerche pur conservandone il carattere autonomo.

Così questo saggio inedito, piuttosto che seguire gli sviluppi recenti della critica tassiana, intende fare i conti con alcuni nodi problematici del pensiero critico contemporaneo, come la questione "orientalista" e la questione del "genere", particolarmente appropriate a mio giudizio per una rilettura di un classico come il poema tassiano della Crociata che racconta dello scontro fra Occidente cristiano e Oriente islamico. L'ambizione è quella di trovare nell'intreccio di queste prospettive un approccio almeno in parte inedito a un testo da me per tanti anni studiato e che è venuto rivelando in quella luce nuovi stimoli e sollecitazioni, maturati anche nei miei frequenti soggiorni di studio e di insegnamento negli USA. Senza tradire peraltro – di qui anche certe prese di distanza culturale da quel tipo di studi – il magistero teorico di Francesco Orlando e la sua lezione di metodo, fondati su una rilettura del pensiero di Freud in chiave logica e semiotica, che aveva ispirato il mio primo approccio critico al poema tassiano.

Sergio Zatti



L'uniforme cristiano e il multiforme pagano



## Capitolo primo

### L'uniforme cristiano e il multiforme pagano

1. La proposta di interpretazione della poesia tassiana avanzata dal Caretti porta a maturazione una tradizione critica che prende l'avvio dalle pagine della *Storia* desanctisiana. Essa si riassume nella nota formula del «bifrontismo spirituale» e ha il merito, da un lato, di stabilire un costante rinvio reciproco fra i dati della scrittura e il contesto ideologico-culturale in cui si colloca; dall'altro, di individuare la «struttura del tutto nuova» della *Gerusalemme liberata* nella presenza di una conflittualità in atto tra spinte e contropunte, tra forze unitarie e forze centrifughe che reciprocamente si condizionano.<sup>1</sup>

Sgombrando definitivamente il campo della critica tassiana da certe forme di impressionismo romantico, il Caretti riconduce il «bifrontismo spirituale» alle sue reali matrici storiche, e lo ricerca nelle concrete manifestazioni poetiche: nella *GL* in primo luogo, ove esso si afferma come riflesso delle antinomie di un'intera epoca e come documento di una crisi di identità che cerca la propria soluzione nel «generoso tentativo di conciliazione del classicismo con la moderna ansietà religiosa».<sup>2</sup>

Tale impostazione, che caratterizza il testo tassiano come struttura eminentemente dualistica, garantisce solidità di presupposti e fecondità di prospettive a un tentativo di lettura della *GL* che utilizza alcuni modelli semiologici derivati dalla psicanalisi freudiana. Questo libro nasce con la convinzione che ciò non rappresenti un inopportuno ritorno all'indietro su quella strada che la critica tassiana recente ha giustamente dichiarato impraticabile. I miei intenti vanno semmai nella direzione opposta, di contribuire a liquidare ogni residuo di psicologismo e di evitare al contempo le insidie del riduzionismo schematico, cui la critica di ispirazione psicanalitica ci ha abituato, meritando una giusta diffidenza fra gli interpreti. Ma oggi queste affermazioni non suonano più paradossali o sospette: il concetto freudiano di «formazione di compromesso» ci fornisce un modello linguistico particolarmente adatto a definire quel meccanismo conflittuale di «spinte e

<sup>1</sup> CARETTI 1961: 72. A questa edizione fanno riferimento le citazioni. La parte sul Tasso era già stata tuttavia pubblicata come *Introduzione a T. Tasso, Tutte le poesie*, vol. I, Milano, Mondadori, 1957.

<sup>2</sup> CARETTI 1961: 57.

controspinte», di tentate conciliazioni e di reali divaricazioni semantiche, in cui si esprime nel concreto del testo il «bifrontismo spirituale» del Tasso. Come ha messo in rilievo Francesco Orlando, attraverso questo concetto Freud non ha inteso infatti «l'esito in sé di uno scontro di forze psichiche, bensì la manifestazione linguistica in senso lato – semiotica – di un tale esito: la quale fa posto da sola, simultaneamente, a entrambe le forze in contrasto diventate significati in contrasto». <sup>3</sup> Nell'esemplare funzionamento del modello di «compromesso» nel testo tassiano – esemplarità motivata, come vedremo, da precise ragioni storiche – si deve riconoscere a mio parere la «struttura del tutto nuova» della *GL*.

L'applicazione del modello freudiano conferisce maggior chiarezza alla mia stessa proposta di lettura che risale a qualche anno fa: cioè, che nella *GL* non sia rappresentato un unico punto di vista, ma una compresenza di punti di vista antitetici, determinata dall'irrisolto conflitto che si crea fra l'ideologia che struttura il testo e l'identificazione emotiva che viene offerta al lettore. <sup>4</sup>

Questo concetto di identificazione emotiva chiede di essere sottratto all'ambito psicologico cui per sua natura appartiene, pena la contraddizione con quanto appena detto: potrà mantenerlo operante, in mancanza di definizioni più appropriate, una sua precisa determinazione linguistica capace di articolarlo in codici stilistici e strutture di significato. Inoltre, si deve ribadire con forza che l'assunzione dentro il testo di contenuti in compromesso consente di situare i conflitti di senso in un orizzonte di significati che, sebbene aperto, non è tuttavia indefinito e senza limiti: tali limiti sono quelli stessi della sua storica specificazione. Qui il discorso torna a saldarsi alla lezione del Caretti, che nella sua formula stringente condanna implicitamente come sbagliate letture critiche della *GL* affette da divergenti deformazioni: tanto quelle che moltiplicano arbitrariamente il senso

<sup>3</sup> ORLANDO 1982: 4. «Formazioni di compromesso» sono per Freud tutte le manifestazioni dell'inconscio, dal sogno al sintomo, dal *lapsus* al motto di spirito, ecc. Nell'ipotesi di Orlando questo modello caratterizza anche il prodotto letterario. Dapprima identificato nella forma particolare della «negazione freudiana» (cfr. ORLANDO 1971), esso è stato riconosciuto come fondamento della sua teoria a partire da ORLANDO 1973.

<sup>4</sup> Lo scandalo dei contemporanei, di cui sovente il Tasso medesimo riferisce nelle lettere, e la testimonianza di gran parte della critica fino ai giorni nostri, concordano nell'attestare la evidente solidarietà che il lettore della *GL* è chiamato ad accordare ai Pagani sconfitti (e in particolare ad alcuni di essi, Solimano, Armida), e per contro lo scarso fascino poetico esercitato da figure come Goffredo o Pier l'Eremita, generalmente oggetto di un giudizio di valore negativo. Il concetto di identificazione emotiva è stato applicato e rinnovato in un contesto metodologico originale in ORLANDO 1971: 18-23.

nel nome di una malintesa ambiguità, quanto quelle che riducono a una visione esclusiva, parziale – non aliena talora da nascosti sottintesi ideologici – la complessa dinamica dei significati nel poema.

Fondata su queste premesse e vincolata a una precisa prospettiva di metodo, la mia analisi è rivolta a verificare la legittimità di una chiave di lettura figurale dello scontro militare tra Cristiani e Pagani, che costituisce la materia narrativa del poema. Secondo tale prospettiva la guerra per la conquista di Gerusalemme rinvierebbe ad una lotta per l'egemonia che si instaura fra due codici diversi, fra due sistemi di valori antitetici. Dell'uno sono campioni i Pagani e, potremmo dire, schematizzando, che esso si richiama agli ideali di un umanesimo laico, materialista e pluralista; l'altro, di cui sono portatori i Crociati, dà voce alle istanze religiose autoritarie della cultura della Controriforma.

Se la materia storica della narrazione, che il Tasso desume dai cronisti delle Crociate, propone lo scontro tra due religioni e culture contrapposte, è un fatto che, nella concreta vicenda poetica, lo scontro assume piuttosto i connotati di un conflitto tra due codici, divenuti incompatibili, che si genera all'interno di una medesima cultura e di una medesima società, entrambe occidentali e cristiane: tanto è vero che a misurarsi nella guerra, parallela a quella terrena, che si combatte in cielo non sono Dio e «Macometto», bensì Dio e Satana, la verità cristiana trovando come proprio antagonista non già una verità pagana ad essa alternativa, bensì piuttosto i principi di negazione ad essa connaturati, cioè l'errore, il male, l'eresia. Proprio come tali, infatti, cioè come negativi, erronei o quantomeno insufficienti, si configurano nella *GL* quei valori cavallereschi che la tradizione recente del genere aveva rifondato in senso umanistico: ovviamente secondo uno soltanto dei codici, anche se si tratta di quello ideologicamente privilegiato – è il punto di vista di Dio, dei Cristiani, di Goffredo – e di fatto storicamente vincente.

Ed è per questo che soltanto sulla bocca di personaggi pagani è possibile ascoltare l'affermazione degli ideali eroici di virtù e di onore, fatta con orgogliosa fierezza e in assenza di qualsiasi ottica religiosa o soprannaturale, sia pure pagana: Argante (vi, 8; x, 37); Solimano (ix, 99; x, 24; xix, 41); Ismeno («Ciascun qua giù le forze e 'l senno impieghi / per avvanzar fra le sciagure e i mali, / che sovente adivien che 'l saggio e 'l forte / fabro a se stesso è di beata sorte», x, 20). E non manca un richiamo a questi ideali neppure nel discorso in cui Satana rievoca la ribellione degli angeli caduti al Dio cristiano, esaltando

il «valor primiero», la «virtute», l'«invitto ardir», che animarono quella nobile e sfortunata impresa (IV, 15). Sono dichiarazioni in cui ritornano motivi tipici di un sistema di valori storicamente definiti: mito dell'*homo faber*, antagonismo fortuna/virtù; e sono dichiarazioni che invano cercheremmo di ritrovare sul versante cristiano, e non già perché tra le file dei crociati manchino grandi eroi, ma perché essi ispirano (o dovrebbero ispirare) la loro azione a un complesso di moventi e di ideali entro cui la dimensione umanistica individuale, quando non è assente, è purtuttavia subordinata alle finalità di una collettiva missione di fede. Nei discorsi dei guerrieri cristiani il riconoscimento della positività dei valori cavallereschi si accompagna invariabilmente a un principio superiore che tali valori integri, senza il quale non è lecito sperare nella vittoria. Se Clorinda, contestando il ricorso alle arti magiche di Ismeno da parte del suo re Aladino, fa l'invito: «trattiamo il ferro pur noi cavalieri: / quest'arte è nostra, e 'n questa sol si speri» (II, 51), Goffredo ricorda ai crociati dimentichi che «Turchi, Persi, Antiochia (illustre suono / e di nome magnifico e di cose) / opre nostre non già, ma del Ciel dono / furo, e vittorie fur meravigliose» (I, 26).

Ma importa soprattutto rilevare il fatto che lo scontro tra i codici indicati si apre in coincidenza con l'esordio stesso dell'azione narrativa, così da porsi legittimamente quale chiave di lettura privilegiata: Goffredo di Buglione, uno dei principi cristiani fra cui è diviso il potere militare e politico, è sollevato per volontà divina a capo supremo dell'esercito crociato. Si stabilisce da questo momento un processo di subordinazione gerarchica denso di conseguenze – sia sul piano del dato narrativo immediato, sia sul piano etico e ideologico in senso lato – agli effetti dello sviluppo ulteriore dell'azione e dei suoi connotati semantici: l'intervento divino determina infatti la netta distinzione politica e morale fra Goffredo e i «compagni erranti», che egli è chiamato a riunificare nel nome del fine militare cristiano, e contemporaneamente segna la cessazione della compresenza paritetica di codici diversi, la sanzione dell'opera repressiva di un codice – quello incarnato dal Buglione – sugli altri avvertiti come devianti e «pagani», l'abolizione insomma della tolleranza nei confronti dell'altro e del diverso. In questa prospettiva torna chiaro allora come lo scontro militare fra Pagani e Cristiani, letto nei termini di un conflitto fra codici, ricalchi da un lato gli eventi di una storia soprannaturale (rievocata nel canto IV) realizzata come autoritaria imposizione della legge di Dio sulla libertà di Satana, dall'altro rinnovi sulla terra la fisionomia di una lotta, in tutto simile a quella combattuta contro gli infedeli,



che i rappresentanti del codice cristiano repressivo, Goffredo e Pier l'Eremita,<sup>5</sup> ingaggiano contro i travimenti erotici di Rinaldo e Tancredi e la condotta aberrante di altri crociati.

Dopo la avvenuta gerarchizzazione dei piani in nome della prioritaria finalità cristiana, il soggiacere alle spinte dispersive degli ideali individualistici terreni viene bollato come «errore» (di qui i «compagni erranti»), e i cavalieri cristiani che vi cedono si identificano idealmente con i nemici pagani. Si vedrà allora come una serie di tratti stilistici, incentrati sul motivo della «bestialità», accomuni fra loro personaggi appartenenti ad ambiti diversi e pure tutti, in diversa misura, devianti. Per Satana e i mostri infernali la bestialità è tratto somatico distintivo; per Argante, Solimano, e i Pagani in genere, è sottolineatura di una attitudine fisica e comportamentale di ferocia selvaggia, che si esprime in particolare nelle similitudini con animali; per Rinaldo – ovviamente soltanto fino a quando rimane preda della follia amorosa per Armida – è smarrimento dell'abito di civiltà che contraddistingue l'eroico servitore della fede, ridotto a pura animalità dalla passione travolgente («e tra le fere spazia e tra le piante, / se non quanto è con lei, romito amante», XVI, 26). Si vedrà ancora come un medesimo motivo, quello dell'esilio, coinvolga gli stessi tre tipi di personaggi (con l'eccezione di Solimano al posto di Argante), vittime di un inevitabile destino di emarginazione e repressione:

- Dio ha scacciato un tempo lontano Satana dagli «stellati giri» (IV, 10);
- i Cristiani hanno scacciato recentemente Solimano dal suo regno (IX, 4);
- Goffredo scaccia ora Rinaldo dal campo cristiano dopo l'uccisione di Gernando (V, 59).

La distribuzione del conflitto fra i codici in tre ambiti distinti, si badi bene, non è occasionale; è sottesa invece al generale svolgimento dell'opera del codice repressivo cristiano, intollerante della diversità, nel contesto dell'intero poema. Quest'opera si configura infatti come un processo dinamico di riduzione dal VARIO all'UNO, dal DISCORDE al CORALE, dalla DISPERSIONE alla CONCENTRAZIONE, che si svolge appunto su tre piani differenti:

<sup>5</sup> La condotta di questi personaggi è spesso designata attraverso un repertorio di stilemi e forme verbali inerenti al linguaggio della repressione, di cui indico alcuni esempi: *reprimere* (II, 52; VI, 25; VII, 121), *temprare* (IV, 83; VI, 2), *tenere a freno* (III, 67; XVI, 62).

1. come *condanna eterna* degli angeli ribelli alla legge divina;
2. come *sconfitta storica* degli infedeli ad opera dei crociati;
3. come *subordinazione politica* dei «compagni erranti» all'imperio di Goffredo.

Tale distinzione di livelli è del resto stabilita fin dalla prima ottava del poema, in posizione dunque di forte rilievo semantico:

1. il «Ciel» contro l'«Inferno»;
2. le «armi pietose» contro il «popol misto»;
3. il «capitano» contro i «compagni erranti».

Ora, se l'azione del poema effettivamente si svolge nei modi e nelle direzioni indicati – ed è quanto mi propongo di mostrare – è consentito formulare l'ipotesi di più concreti legami fra tale intreccio narrativo e la situazione storica contemporanea, che vede l'ortodossia cattolica impegnata in una lotta su due fronti: contro gli infedeli fuori d'Europa e contro gli eretici entro i confini d'Europa. Una simile analogia tra situazione poetica e situazione storica non è certo passibile di verifiche puntuali;<sup>6</sup> è sufficiente tuttavia per restituire la *GL* a una dimensione di bruciante sintonia con i tempi che troppo spesso è stata sottovalutata. Se di conflitto fra codici si tratta, come io credo, esso è potentemente radicato nel seno della società italiana tardorinascimentale in cui è entrato in crisi quel complesso di valori umanistici che aveva fatto da supporto alla riforma ariostesca del genere cavalleresco. Il nuovo sistema ideologico si era espresso in un codice letterario caratterizzato – secondo la mirabile definizione del De Sanctis – dalla «individualità, quella forza d'iniziativa che fa di ogni cavaliere l'uomo libero, che trova il suo limite in se stesso, cioè a dire nelle leggi dell'amore e dell'onore, a cui ubbidisce volontariamente».<sup>7</sup> Nel clima di restaurazione cattolica

<sup>6</sup> Ma già nella dedica del *Rinaldo* al cardinale Luigi d'Este il Tasso esprime una coscienza esplicita della complementarità della lotta: «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 carne / dir tenterò le vostre imprese e l'arme» (1, 5).

<sup>7</sup> DE SANCTIS 1968: 492. Nei termini in cui il De Sanctis definisce l'azione narrativa del *Furioso*, si può

si afferma prepotente un'istanza integralistica repressiva che confina progressivamente in una zona di sospetto quella dialettica di valori che si esprimeva nel *Furioso* sotto il segno della «varietà». Ora questa deve fare i conti con una tendenza totalizzante che «contro la dispersione delle energie e la molteplicità dei punti di vista proprie della cultura laica, cerca di far valere alcuni principi unificanti, ai quali ricondurre l'insieme e ciascuna delle attività umane socialmente impegnate».<sup>8</sup>

L'azione del poema tassiano sembra rispecchiare questo processo, se è vero che essa organizza nel testo una serie di opposizioni coerenti: universalismo/pluralismo; repressione/tolleranza; autorità/libertà. Quei cavalieri cristiani che tentano di sottrarsi alle istanze di questa logica centripeta, accentratrice, si pongono automaticamente al di fuori della ortodossia e vengono qualificati come «erranti», termine volutamente ambiguo in cui si sommano l'accezione fisica e quella morale: movimento centrifugo e condotta deviante. Come tali, essi si trasferiscono oggettivamente sul terreno pagano del VARIO e del DIVERSO, operando una frattura nel corpo compatto dell'unità cristiana ricomposta a fatica da Goffredo. Discordia e divisione sono gli strumenti operativi, i mezzi di affermazione delle forze pagane centrifughe e disgregatrici che agiscono in direzione opposta a quelle cristiane, muovendo dunque dall'UNO al VARIO, dal CORALE al DISCORDE, dalla CONCENTRAZIONE alla DISPERSIONE.<sup>9</sup> Con tale azione le forze del male, sia esterne che interne al campo cristiano, tentano invano di ripristinare quella condizione di devianza che l'investitura di Goffredo, in quanto metaforica sanzione dell'egemonia del codice cristiano, ha abolito. Se il combattere per la fede è divenuta l'unica finalità consentita al

riconoscere una radicale antitesi rispetto alla *GL*: «*La forza centripeta è assai fiacca in questo mondo della libertà e dell'iniziativa individuale*; ci vuole l'angiolo Michele o il demonio per tirare i cavalieri erranti a Parigi, dove si combatte. E non ci si trovano che un par di volte, e appena una giornata; ché il dì appresso corrono di nuovo dietro a' fantasmi delle loro passioni, tirati da amore, da vendetta, da gloria, e vaghi tutti di avventure strane e maravigliose. *La stessa impresa di Agramante non è un fatto religioso o politico, ma anch'essa una grande avventura, cagionata dal desiderio della vendetta*» (ivi: 476, corsivo mio).

<sup>8</sup> ASOR ROSA 1974: 27.

<sup>9</sup> Lo scontro tra queste forze uguali e contrarie può legittimamente individualizzarsi nel conflitto di egemonia che contrappone due personaggi: Goffredo, esecutore della volontà divina, e Armida, strumento delle potenze infernali. La donna infatti si identifica col principio stesso di divisione che si genera all'interno del compatto esercito cristiano: è lei che induce una parte dei crociati a seguirla fuggiaschi nella notte, è lei che sottrae alla guerra prima Tancredi e poi Rinaldo. Ed è ancora lei che (in positivo questa volta) rappresenta paradossalmente un principio repressivo di coesione e unificazione, al pari di Goffredo ma di segno rovesciato, come si legge in XIX, 74: «Così lor parla, e così avien che accordi / sotto giogo di ferro alme discordi».

crociato, al di fuori della quale esiste solo l'errore, la presenza delle forze del «male», delle forze «pagane» si configura allora come la costante tentazione rappresentata da quegli obbiettivi autonomi e privati propri del codice cavalleresco-cortese (virtù, amore, onore) che sono stati condannati ormai come incompatibili.

Si veda in proposito la stessa profonda differenza nella concezione della guerra fra i Cristiani, che la intendono come servizio e missione, e i Pagani, che la intendono invece come mezzo di affermazione individuale rispondente a motivazioni per ciascuno diverse e particolari (vendetta nel caso di Solimano, desiderio di gloria nel caso di Argante, difesa del regno nel caso di Aladino...). Nel canto VI Argante, stanco della passività di Aladino che subisce l'assedio in attesa degli alleati egiziani, vuole sfidare a duello i campioni cristiani. Le sue accuse al re muovono da una riduzione assolutamente individualistica e privata di quello che è lo scontro tra religioni, civiltà, ideologie opposte: Argante chiama la guerra «questo tuo gran litigio» (VI, 7) e rifiuta ogni rappresentatività definendosi «privato cavalier, non tuo campione» (VI, 13).<sup>10</sup>

Si consideri invece l'atteggiamento del cristiano Raimondo in occasione appunto del suo duello con Argante, che viene così ad assumere un carattere di vera e propria contrapposizione ideologica. Dopo averlo sbalzato di sella, per un attimo la sua generosità gli vorrebbe imporre di concedere una possibilità di riscatto al pagano: eppure egli rifiuta questo pur nobile cedimento alle regole della condotta cavalleresca ricordandosi che «di pubblica causa è difensore» (VII, 95). Analogamente, torna utile confrontare la ben diversa autorità di cui godono Goffredo e Aladino in seno ai rispettivi eserciti; a Goffredo, e al codice repressivo che egli incarna, tutti sono sottomessi, ovviamente finché questo codice non è posto in discussione: anche Rinaldo, che pure poi tradirà queste regole in modo clamoroso, rispetta, sia pure contro voglia, la volontà suprema del capitano:

<sup>10</sup> Nel suo discorso le dichiarazioni di orgogliosa autosufficienza («basta credo a me stesso») e la sottolineatura della rivalità che lo divide da Solimano («era di Solimano emulo antico») danno una particolare enfasi al termine «io» e alle funzioni del soggetto, che si contrappongono, come mette in rilievo lo stacco strofico, al «voi» dei restanti pagani: «Voi da i disagi e da la fame indotti / a darvi vinti a lungo andar sarete / od a morirne qui, come codardi, / quando d'Egitto pur l'aiuto tardi. // Io per me non vuo' già ch'ignobil morte / i giorni miei d'oscuro oblio ricopra, / né vuo' ch'al novo di fra queste porte / l'alma luce del sol chiuso mi scopra» (VI, 4-5).

«Tornatene», dicea «ch' a le vostr'ire  
 non è il loco opportuno o la stagione;  
 Goffredo il vi comanda». A questo dire  
 Rinaldo si frenò, ch'altrui fu sprone,  
 benché dentro ne frema, e in più d'un segno  
 dimostri fuore il mal celato sdegno.  
 (III, 53)

Aladino, invece, sembra solo casualmente capo dei suoi guerrieri, che inseguono ideali privati diversi e comunque non collettivi, e dunque non esercita nessuna forza di coesione interna, di unificazione intorno a una causa comune. Aladino non rappresenta né una fede, né un principio superiore, bensì combatte una battaglia privata a cui gli altri non si sentono che in misura minima cointeressati. Si veda in proposito un episodio perfettamente rovesciato rispetto all'esempio cristiano, che ha per protagonisti Clorinda e Argante:

e con messi iterati instando prega  
 ed Argante e Clorinda a dar di volta.  
 La fera coppia d'essequir ciò nega,  
 ebra di sangue e cieca d'ira e stolta;  
 (IX, 94)

La diversa ideologia della guerra fornisce una prima indicazione generale del conflitto fra i codici che Pagani e Cristiani rappresentano. L'analisi che segue, condotta per campioni testuali significativi, vuol mostrare in concreto come il confronto fra i due contrapposti schieramenti risponda a regole costanti di individuazione. L'antitesi UNITÀ/VARIETÀ si ripropone infatti tanto al livello dell'enunciazione come scelta lessicale e stilistica, quanto al livello dell'enunciato come ritorno di costanti tematiche.

2. L'azione narrativa della *Gerusalemme* prende le mosse da una sorta di prologo in Cielo: Dio rivolge il suo sguardo sulla terra dove da ormai sei anni i crociati combattono senza successo, a causa delle loro divisioni, sotto le mura di Gerusalemme, e riconosce nel solo Goffredo il fedele interprete della sua volontà («[...] scacciar desia / de la santa città gli

empi pagani, / e pien di fé, di zelo, ogni mortale / gloria, imperio, tesor mette in non cale», 1, 8). Diversa invece è la condotta degli altri principi cristiani, i quali han dimenticato il fine santo che li ha riuniti in Palestina e si sono dispersi dietro a ideali privati e terreni: Baldovino «a l'umane grandezze intento aspira»; Tancredi ha «la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor l'ange e martira»; Boemondo vuol dare un ordinamento civile e religioso «al novo regno / suo d'Antiochia»; Rinaldo, infine, non mostra «cupidigia [...] d'oro o d'impero, / ma d'onor brame immoderate, ardenti» (1, 9-10). È la situazione di cui si parlava in precedenza: Goffredo, unico interprete fedele dello spirito della crociata, è contrapposto nettamente ai compagni, i quali disperdono in direzioni eterogenee il comune anelito cristiano, situandosi di fatto nello spazio pagano del *VARIO* e del *DIVERSO*. Questa divaricazione morale esistente fra Goffredo e i compagni che sono sul suo stesso piano d'autorità viene materialmente sancita dall'investitura celeste, che, si noti bene, è invenzione poetica del Tasso, il quale si discosta in questo punto dalle fonti (i cronisti cristiani della prima crociata, Guglielmo di Tiro in particolare), viceversa concordanti nell'affermare che i crociati rimasero sempre divisi sotto diversi comandanti: «Io qui l'eleggo; e 'l faran gli altri in terra, / già suoi compagni, or suoi ministri in guerra» (1, 12). Da questo momento l'obbiettivo cristiano viene sancito come l'unico lecito e contrapposto radicalmente agli altri codici incarnati dai «compagni erranti». Anche Pier l'Eremita si pronuncia sulla necessità dell'egemonia di un solo codice riconducendo «la cagion d'ogni indugio e d'ogni lite, / a quella autorità che, in molti e vari / d'opinion quasi librata, è pari» (1, 30).

**2.1** Il primo atto ufficiale di Goffredo dopo l'investitura è quello di passare in rassegna le forze dell'esercito crociato. L'evidente carattere di *topos* epico che ha la rassegna non impedisce di cogliere nella rappresentazione tassiana un fatto significativo, certo assente nelle fonti Omero e Virgilio: sembra infatti che la ritrovata coscienza unitaria dei principi cristiani, che hanno accettato di buon grado di sottoporsi a Goffredo e di riprendere con rinnovato slancio la lotta sotto la sua guida, trapassi materialmente nella rappresentazione delle forze in campo, per cui la varietà delle nazioni, la diversità delle armature pare come confondersi e annullarsi in una festosa indifferenziazione.

I tratti distintivi di UNITÀ e UGUAGLIANZA, che caratterizzano la rassegna dell'esercito cristiano,<sup>11</sup> acquistano tanto maggior rilievo se li leggiamo in parallelo con la medesima scena in campo pagano. La rivista dell'esercito egiziano schierato davanti al Califfo (c. XVII) si colloca all'opposto in un'area semantica indicante MOLTITUDINE-DISCORDIA-VARIETÀ. Inoltre, anche là dove emerge un momento unificante collettivo, non tardiamo a scorgere che si tratta di un'unità per molti versi fittizia e artificialmente imposta con la forza in una situazione di disordine e differenza.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> I Normandi «Mille son di gravissima armatura, / sono altrettanti i cavalier seguenti, / di disciplina a i primi e di natura / e d'arme e di sembianza indifferenti» (I, 38); i due vescovi Guglielmo e Ademaro mostrano a Goffredo le loro squadre: «Da la città d'Orange e da i confini / quattrocento guerrier scelse il primiero; / ma guida quei di Poggio in guerra l'altro, / numero equal, né men ne l'alme scaltro» (I, 39); Fiamminghi e Olandesi «Gli uni e gli altri son mille, e tutti vanno / sotto un altro Roberto insieme a stuolo» (I, 44). Un esempio di singolare unità è anche quello di Gildippe e Odoardo «ne la guerra anco consorti», cui va l'augurio profetico del poeta inteso a celebrarne la «meravigliosa» fedeltà reciproca: «non sarete disgiunti ancor che morti» (I, 56). Quanto poi agli «avventurieri» che guida Dudone di Consa («perché duro / fu il giudicar di sangue e di virtute, / gli altri sopposi a lui concordi furo, / ch'avea più cose fatte e più vedute», I, 53), la loro vicenda ha costituito il precedente storico di quanto si è appena attuato nell'ambito più vasto dell'esercito crociato, disposto a subordinarsi alla volontà del migliore, Goffredo. Un analogo processo di unificazione della diversità si è verificato per la flotta cristiana alla quale «oltra quei c'ha Georgio armati e Marco / ne' veneziani e liguri confini, / altri Inghilterra e Francia ed altri Olanda, / e la fertil Sicilia altri ne manda» (I, 79). Il concorrere di nazioni così diverse e spesso storicamente rivali non toglie che «son tutti insieme uniti / con saldissimi lacci in un volere» (I, 80). Terminata la rassegna e venuto il momento di mettersi in marcia, «tosto sotto i suoi duci ogn'uom s'accoglie; / e l'ordinato essercito congiunto / tutte le sue bandiere al vento scioglie» (I, 72) e la fama si diffonde ad apportar la notizia che «unito è il campo vincitor felice, / che già s'è mosso e che non è chi 'l tardi» (I, 81).

<sup>12</sup> Anzitutto si dice che il Califfo «raccolta / già da varie provincie insieme avea / l'innnumerabil oste a l'assemblea» (XVII, 2); innumerabile in quanto a Gaza sta «sotto l'arme / mezzo il mondo raccolto»: i versi suggeriscono l'idea di una quantità caotica, non ordinata. A riunire sì gran massa di popoli differenti per nazionalità, lingua, costumi, non è stato, come nel caso dei cristiani, un comune ideale di fede liberamente scelto, bensì il timore, *instrumentum regni* del Califfo, che opprime tutti in egual misura i popoli soggetti: «Sparsa in minuti regni Africa pave / tutta al suo nome e 'l remoto Indo il cole, / e gli porge altri volontario aiuto / d'armate genti ed altri d'or tributo» (XVII, 8). Fra le schiere passate in rassegna desta impressione soprattutto la terza, quella inviata da una sola città, il Cairo, che «squadra non pare / ma un'oste immensa, e campi e lidi tiene; / non crederai ch'Egitto mieta ed are / per tanti, e pur da una città sua viene: / città, ch'è le provincie emula e pare, / mille cittadinanze in sé contiene» (XVII, 17); ma, destinate ad accendere ulteriormente la meraviglia di tanta moltitudine e varietà, sfilano le schiere etiopi provenienti dalla regione di Meroe situata tra il Nilo e l'Astràbora: «Meroe, che quindi il Nilo isola face / ed Astràbora quindi, il cui gran giro / è di tre regni e di due fé capace» (XVII, 24). La presenza di Armida fra le truppe, poi, fa sì che gli effetti della sua bellezza risultino moltiplicati in mezzo a «genti sì varie e tante». È individuabile persino una sorta di contraltare della stupefacente fedeltà di Gildippe e Odoardo nella scena del distacco violento che ha separato Altamoro dalla sua sposa, le cui suppliche accorate (XVII, 26) valgono a dilatare, nella memoria di quella ben diversa vicenda di fedeltà e di unione, il *pathos* drammatico che spezza la tensione della rassegna marziale.

Una ulteriore occasione di confronto è fornita dalle parallele arringhe rivolte da Goffredo e da Emireno ai rispettivi eserciti prima dello scontro finale. Il Buglione invita i suoi soldati a non temere la gran folla dei nemici perché «discorde fra sé mal si raguna / e ne gli ordini suoi se stessa intrica, / e di chi pugni il numero fia poco» (xx, 15); e anche la virtù del suo capitano che potrà valere «in tanta loro / confusione e sì torbida e mista?» (xx, 17). Infine conclude l'esortazione ricordando il vincolo diretto, personale che lo lega ai suoi soldati, sottolineando al contrario la impossibilità da parte di Emireno di stabilire un analogo contatto con il proprio esercito a causa appunto della grande varietà, confusione, mancanza di coesione che regna in esso:

Mal noto è, credo, e mal conosce i sui,  
ed a pochi può dir: «Tu fosti, io fui».

Ma capitano i' son di gente eletta:  
pugnammo un tempo e trionfammo insieme,  
e poscia un tempo a mio voler l'ho retta.  
Di chi di voi non so la patria o'l seme?  
quale spada m'è ignota? o qual saetta,  
benché per l'aria ancor sospesa treme,  
non saprei dir se franca o se d'Irlanda,  
e quale a punto il braccio è che la manda?  
(xx, 17-18)

Goffredo si afferma quindi come garante personale del principio unitario all'interno della diversità cristiana. Poco oltre è il turno di Emireno, e subito si avvertono i segni di una diversità che diviene immediatamente allusiva degli esiti, del resto già predeterminati, dello scontro finale. A conferma delle previsioni di Goffredo, il duce egiziano si trova nell'impossibilità di rivolgere un discorso diretto, per la diversità delle lingue («per interpreti or parla, or per se stesso, / mesce lodi e rampogne e pene e premi», xx, 24), e tantomeno corale, perché chi non può essere richiamato agli ideali comuni di un medesimo principio di fede va ovviamente blandito con lusinghe diverse e rivolte *ad personam*: «Talor dice ad



alcun (24) [...] Ad altri (25) [...] A molti (27) [...]». La scena risulta infine siglata nella sua sostanzialità semantica dai due versi conclusivi:

Così con arti varie, in vari suoni  
le varie genti a la battaglia alletta.  
(xx, 27)<sup>13</sup>

**2.2** Il viaggio dei guerrieri crociati Carlo e Ubaldo, intrapreso allo scopo di riconquistare alla causa cristiana Rinaldo perduto nei travimenti amorosi con Armida, fornisce il pretesto per una sorta di ulteriore rassegna degli «infiniti popoli pagani» che abitano le coste del Mediterraneo dall'Asia a Gibilterra. Anche questo viaggio in mezzo alla paganità si svolge, come era da prevedere, all'insegna del *VARIO* e del *DIVERSO*: i guerrieri, a bordo della navicella guidata dalla Fortuna, vedono scorrere davanti a sé le diverse regioni, le diverse città, le diverse genti, che il tragitto provvidenziale offre via via al loro sguardo. Quando giungono alle colonne d'Ercole, Ubaldo chiede notizie alla dea sugli abitatori di quel «mondo occulto» che sta al di là, sulle loro leggi e la loro fede. Ne ottiene la seguente risposta:

[...] Diverse bande  
diversi han riti ed abiti e favelle:  
altri adora le belve, altri la grande  
comune madre, il sole altri e le stelle;  
v'è chi d'abominevoli vivande  
le mense ingombra scelerate e felle.  
E 'n somma ognun che 'n qua da Calpe siede  
barbaro è di costume, empio di fede.  
(xv, 28)

La condizione di questo mondo, che vive nella ignoranza della verità cristiana e gelosamente conserva la propria indipendenza, non è destinata a mantenersi a lungo: contro

<sup>13</sup> E del resto l'immenso accampamento egiziano era già apparso alla spia cristiana Vafrino connotato dalla mescolanza di moltitudine e discordia: «Vide tende infinite e ventillanti / stendardi in cima azzurri e persi e gialli, / e tante udì lingue discordi e tanti / timpani e corni e barbari metalli / e voci di cameli e d'elefanti, / tra 'l nitrir de' magnanimi cavalli, / che fra sé disse: "Qui l'Africa tutta / translata viene e qui l'Asia è condotta"» (xix, 58).

di essa operano gli obbiettivi proselitistici cristiani – quella tale «tendenza totalizzante» che si realizza nel poema come azione militare e politica tipicamente «imperialistica», conforme a un'ideologia che, non ammettendo la coesistenza col diverso, pretende, come dice Satana, «tutte al suo culto richiamar le genti». Così la Fortuna rassicura Ubaldo che anche in queste oscure plaghe «la fé di Piero / fiavi introdotta ed ogni civil arte» (xv, 29), grazie all'ardimento di Colombo, che consentirà all'Europa cristiana di imporre la propria fede, la propria cultura, la propria civiltà ai popoli selvaggi. In questo contesto anche la celebre meditazione sulle rovine di Cartagine incontrate durante il viaggio:

Giace l'alta Cartago: a pena i segni  
de l'alte sue ruine il lido serba.  
Muoiono le città, muoiono i regni,  
copre i fasti e le pompe arena ed erba,  
e l'uom d'esser mortal par che si sdegni:  
oh nostra mente cupida e superba!  
(xv, 20)

si inquadra in una prospettiva storicamente meglio determinata che quella di un generico lutto per la caducità delle opere umane. Essa si giustifica nella logica di sconfitta che incombe sui popoli sostenitori della diversità pagana: una volta che questa sconfitta è stata accettata come necessaria, il poeta si consente di esprimerne il compianto elegiaco. La segreta nostalgia per quei valori si nasconde così dietro la persuasione della loro insufficienza, resa manifesta dal destino di precarietà che colpisce la stessa opzione pluralistica. Al termine del viaggio i due crociati sono attesi dal giardino di Armida: qui la prospettiva è radicalmente cambiata, perché non si dà «compromesso» se non quello davvero debole dell'isolamento, spaziale e temporale, di questo luogo pagano. Il canto del pappagallo inneggiante al *carpe diem*, che ne costituisce la cifra ideologica, dice in fondo la stessa cosa della meditazione del poeta – la vita è breve – invitando a trarne conseguenze opposte. Ma qui il rovesciamento dell'angolo visuale, da cristiano in pagano, ha conseguentemente rovesciato la funzione ideologica, liberando la sostanza trasgressiva dell'invito epicureo dall'involucro di ogni cautela o compromesso.

**2.3** Tappa conclusiva del viaggio sono appunto le isole in cui Armida col prigioniero Rinaldo ha posto la sua dimora: a guardia di questo recesso isolato dal mondo civile, dove ancora la paganità, respintavi dall'incalzare cristiano, domina incontrastata (ma ancora per poco), sta una sorta di mostruoso esercito pagano: «formidabile oste [...] / di guerrieri animai, vari di voce, / vari di moto, vari di sembiante» (xv, 51). Ora, varietà di forme e mostruosità di aspetto caratterizzano pure i demoni convocati in concilio da Satana, che «in varie torme / concorron d'ogn'intorno a l'alte porte» (iv, 4). Le potenze infernali offrono una immagine di moltitudine e difformità che, ove si prescinda dall'ovvia accentuazione in senso sinistro, risulta del tutto analoga a quella delle truppe egiziane e delle infinite genti che popolano il Mediterraneo. Si tratta di un vero e proprio esercito infernale:

Qui mille immonde Arpie vedresti e mille  
 Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni,  
 molte e molte latrar voraci Stille,  
 e fischiar Idre e sibilar Pitoni,  
 e vomitar Chimere atre faville,  
 e Polifemi orrendi e Gerioni;  
 e in novi mostri, e non più intesi o visti,  
 diversi aspetti in un confusi e misti.  
 (iv, 5)

Ma la rappresentazione tassiana dell'assemblea infernale offre ulteriori spunti di riflessione: in particolare per quel che riguarda alcuni temi polemici contenuti nel discorso di Satana, che ripropone una problematica centrale finora solo marginalmente affrontata. Nel rievocare gli eventi dell'antica sconfitta e i pericoli dell'attuale situazione egli leva contro Dio e contro le armi cristiane un'accusa esplicita di prevaricazione: così come in Cielo gli angeli ribelli sono stati banditi dagli «stellati giri» e ricacciati da Dio nell'«abisso oscuro», i cristiani sulla terra pretendono di ridurre l'intero mondo abitato sotto il loro dominio, di costruire la società umana a loro immagine e somiglianza senza accettare una dialettica, una coesistenza di culti, mentalità, abitudini diverse.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> «Deh! non vedete ormai com'egli tenti / tutte al suo culto richiamar le genti?» (iv, 12) – si lamenta Lucifero, che in precedenza ha ricordato l'oltraggio subito della violazione dei regni delle tenebre da parte di Cristo («Ei

Di fronte al nuovo sopruso dell'assedio di Gerusalemme, non è più tempo di restare inerti («e soffirem che forza ognor maggiore / il suo popol fedele in Asia prenda? / e che Giudea soggioghi? [...]»), né di accettare passivamente la dittatura di un Dio che non sopporta antagonisti:

Che sian gl'idoli nostri a terra sparsi?  
 ch'i nostri altari il mondo a lui converta?  
 ch'a lui sospesi i voti, a lui sol arsi  
 siano gl'incensi, ed auro e mirra offerta?  
 ch'ove a noi tempio non solea serrarsi,  
 or via non resti a l'arti nostre aperta?  
 che di tant'alme il solito tributo  
 ne manchi, e in vòto regno alberghi Pluto?  
 (IV, 14)

È opportuno soffermarsi a valutare un attimo il potenziale esplosivo che la ricostruzione della storia biblica dal punto di vista di Satana rappresenta per il sistema dei valori vigenti nel testo. Essi sono profondamente contestati nella loro positiva certezza, a testimonianza del precario equilibrio su cui regge il proprio dominio il codice cristiano. Il senso di ciò che si afferma – e nel quadro della pericolosità di tali affermazioni va collocata la sottolineatura mostruosa e ripugnante della rappresentazione: a voler prendere le distanze, a premunirsi contro i rischi di una possibile solidarietà – è che la separazione di bene e male, di virtù e peccato non è di ordine morale, ma è dipesa soltanto dagli esiti di una guerra («Diede che che si fosse a lui vittoria: / rimase a noi d'invitto ardir la gloria») e si è attuata come legge imposta dal vincitore al vinto («or Colui regge a suo voler le stelle, / e noi siam giudicate alme rubelle»): nessun principio superiore ha giocato a favore della religione cristiana. La relegazione nelle viscere della terra degli sconfitti finisce così per configurarsi, fuor di metafora, come soffocamento e repressione di quel complesso di valori edonistici e materialistici, di cui la paganismà tutta era portatrice, ad opera del codice cristiano vincente.

venne e ruppe le tartaree porte, / e porre osò ne' regni nostri il piede») e l'azione sopraffattrice di sottrarre la parte di bottino – s'intende di anime – a lui spettante («e trarne l'alme a noi dovute in sorte, / e riportarne al Ciel sì ricche prede, / vincitor trionfando, e in nostro scherno / l'insegne ivi spiegar del vinto Inferno»).

La requisitoria contro l'imperialismo cristiano lascia dunque intravedere la possibilità storica perduta, ma riproposta come attuale nella finzione poetica, di un sovvertimento del sistema etico-ideologico dominante; e in questo risiede il suo potenziale effetto di disgregazione.

**2.4** Ma, proprio per l'attualità dei termini con cui viene rievocato, la memoria di quel conflitto non può restare un inerte dato narrativo acquisito e precedente all'azione; deve bensì riproporsi in questa stessa, sotto altre forme, e con tanta maggiore drammaticità là dove più aspra si rinnova la contrapposizione di codici, nelle vesti vuoi del conflitto militare, vuoi della insubordinazione politica.

È quello che di fatto avviene. Nel canto IX la furia Aletto invita Solimano a passare decisamente all'azione, poiché Goffredo nel frattempo sta mettendo a ferro e fuoco l'Asia, e lo scuote con una serie di interrogative incalzanti, parallele a quelle di Satana all'assemblea infernale, che rinnovano nel Soldano – con perfetta simmetria – la memoria dolorosa dell'oltraggio subito, che ora vuole vendicare:

Dunque accesi tuguri e greggie e buoi  
 gli alti trofei di Soliman saranno?  
 Così racquisti il regno? e così i tuoi  
 oltraggi vendicar ti credi e 'l danno?  
 Ardisci, ardisci: entro a i ripari suoi  
 di notte opprimi il barbaro tiranno.  
 (IX, 10)

L'eroe pagano, pungolato dall'orgoglio, non frappa indugio e rivolge un discorso infiammato alle schiere arabe, per incitarle all'attacco notturno contro il campo cristiano «di mille furti pieno» (IX, 17): dove appaiono evidenti le analogie con certi motivi del discorso di Satana, quando egli parlava dei furti della cristianità predatrice, del tributo di anime a lui dovuto e invece rapinato, ed esortava il «popol suo» alla lotta per riprendersi il mal tolto. Dalla memoria dello scontro biblico siamo passati così all'attualità dello scontro storico terreno: se è legittima l'ipotesi formulata in precedenza sulle simmetrie di livello che regolano, secondo una tripartizione di piani, lo svolgimento del conflitto fra i codici

antitetici, occorre documentare lo sprigionarsi delle medesime forze centrifughe (incarnate da Satana in cielo, da Solimano sulla terra) in un ulteriore ambito, questa volta interno all'esercito crociato stesso, di carattere sostanzialmente politico.

**2.5** Nel canto VIII il crociato Argillano, ingannato da un sogno mandatogli da Aletto in cui il cadavere di Rinaldo accusa il Buglione di assassinio, sobilla i guerrieri italiani contro Goffredo. Il discorso è costruito con quel ritmo serrato di interrogative retoriche ormai consueto e ricalca schemi e motivi ben noti:

Dunque un popolo barbaro e tiranno,  
 che non prezza ragion, che fé non serba,  
 che non fu mai di sangue e d'or satollo,  
 ne terrà 'l freno in bocca e 'l giogo al collo?  
 (VIII, 63)

Contro i Francesi di Goffredo si rinnovano per l'occasione le accuse di rito circa il dominio repressivo (tiranno, freno, giogo), l'avidità prevaricatrice e l'iniquità nella spartizione del bottino di guerra (VIII, 65).<sup>15</sup> È da osservare che la ribellione a Goffredo avviene nel nome di valori che, in quanto rientrano in quello spazio semantico connotato come VARIETÀ, sono di fatto valori pagani. Il rifiuto dell'autorità repressiva, pertanto, si configura immediatamente come rifiuto della crociata, cioè dell'ideale religioso collettivo, che lascia il campo a quelle medesime aspirazioni terrene alla ricchezza e alla gloria individuale che già animavano l'azione centrifuga dei «compagni erranti»: «o pur vorrem lontano / girne da lei, dove l'Eufrate inonda, / dove a popolo imbelles in fertil piano / tante ville e città nutre

<sup>15</sup> Del tutto analoghe sono anche le figure di preterizione, «taccio [...] (64), taccio [...] (65)», con quelle del discorso di Satana («Ma che rinovo i miei dolor parlando? / chi non ha già l'ingiurie nostre intese?», IV, 12); così come l'invito a metter da parte le antiche offese per pensare a come vendicare l'ultima e più grave: «Tempo forse già fu che gravi e strane / ne potevan parer sì fatte offese; / quasi lievi or le passo: orrenda, immane / ferita leggerissime l'ha rese» (VIII, 66), dice Argillano; «Non più dessi a l'antiche andar pensando, / pensar dobbiammo a le presenti offese» (IV, 12), aveva ammonito Satana. A completare il quadro interviene infine il ricordo e il richiamo all'antica virtù italica ora subordinata a volontà estranee e sopraffattrici: «[...] se la virtù che fredda langue / fosse ora in voi quanto dovrebbe ardente» (70) e «Io, io vorrei, se 'l vostro alto valore, / quanto egli può, tanto voler osasse» (71). Il seme della discordia e della ribellione si propaga nel campo cristiano, «e de gli alberghi italici fuor n'esce, / e passa fra gli Elvezi, e vi s'apprende, / e di là poscia a gli Inghilesi tende», (72), determinando una comune sollevazione di popoli contro i Francesi.

e feconda, / anzi a noi pur? Nostre saranno, io spero, / né co' Franchi comune avrem l'impero» (VIII, 69). Ciò comporta automaticamente la disgregazione della compattezza cristiana, la rivendicazione della peculiare specificità delle diverse nazioni – e sappiamo quale connotazione pagana vi si ricollegli – all'interno dell'unità forzosamente imposta dall'ideale di fede.

**2.6** Un analogo caso di ribellione contro il Buglione è quello che si verifica nel canto XIII in occasione della lunga siccità, che mette a dura prova la resistenza dei crociati. A Goffredo vengono attribuite proprio quelle deviazioni individualistiche (sete di potere, ambizione, avidità) contro cui si è esercitata di fatto la sua opera repressiva:

Dunque<sup>16</sup> stima costui che nulla importe  
che n'andiam noi, turba negletta, indegna,  
vili ed inutili alme, a dura morte,  
perch'ei lo scettro imperial mantegna?  
(XIII, 66)

Or mira d'uom c'ha il titolo di pio  
providenza pietosa, animo umano:  
la salute de' suoi porre in oblio  
per conservarsi onor dannoso e vano.  
(XIII, 67)

Queste requisitorie esprimono dunque, in modo perfettamente simmetrico alla tripartizione in precedenza indicata, il punto di vista di quelle forze centrifughe che nel poema fanno resistenza al progetto di omologazione del codice cristiano:

1. Satana si ribella alla dittatura di Dio;
2. gli Arabi di Solimano combattono l'imperialismo cristiano;
3. Italiani, Elvezi, Inglesi contestano la supremazia dei Francesi di Goffredo.

<sup>16</sup> L'avverbio *dunque*, comune alle ottave citate nell'ordine: IX, 10; VIII, 63; XIII, 66 costituisce un'ulteriore spia lessicale della stretta congiunzione che lega fra loro queste requisitorie antirepressive.

3. L'indagine sin qui condotta ha mostrato, credo, come il testo legittimi una chiave di lettura figurale dello scontro militare fra Cristiani e Pagani: il senso della sconfitta di questi ultimi include la liquidazione storica, causa l'affermazione dell'ideologia cristiana repressiva, di quel codice cavalleresco che ancora mostrava intatto il suo vigore nel *Furioso*. Nel poema ariostesco la distinzione fra Cristiani e Pagani non comporta sostanzialmente nessun tipo di contrapposizione ideologica o di problematica morale. «Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!» (*Orlando Furioso*, I, 22) esclama il poeta con bonaria sorpresa di fronte alla stupefacente proposta rivolta da Rinaldo al nemico pagano Ferrau di differire il duello e all'invito di questi ad inseguire sullo stesso cavallo Angelica fuggente.

Nella *GL* invece la vittoria militare di una parte, per il fatto di avere specifiche implicazioni sul piano dell'ideologia, comporta l'assunzione di una carica repressiva che infligge al testo il prezzo di una precisa contraddizione. La negazione del codice pagano, che il processo narrativo persegue, diventa il particolare canale espressivo attraverso cui emerge l'identificazione emotiva dell'autore con i Pagani sconfitti. Nel prendere le distanze da un'ideologia riconoscendola come deviante, il poeta la consegna al testo nella forma di un represso capace di appello alla solidarietà del lettore: e tuttavia il risarcimento poetico non basta a scalfire la certezza della norma storicamente vincente, cui anche quel represso resta assicurato in obbedienza alle istanze repressive dell'ideologia.<sup>17</sup> Si determina così un paradosso, che è tale solo in apparenza: il trionfo poetico del codice qualificato per negativo e deviante è tanto più manifesto quanto più salde e condizionanti sono le coordinate morali e ideologiche del poema. In termini di ideologia, siamo in presenza difatti di un sistema binario di valori radicalmente contrapposti, di un vero e proprio manicheismo etico-religioso – destinato ad accentuarsi poi nettamente col passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata* per le note pressioni esterne e perplessità private che condizionarono il lavoro di revisione del Tasso – che non lascia spazi all'affermazione positiva di contenuti devianti.

Ciò chiarisce, a mio parere, la necessità funzionale nel poema di un motivo, quale la magia, che sta al centro del dibattito critico intorno alla *GL*.<sup>18</sup> La difficoltà di determi-

<sup>17</sup> Faccio riferimento qui alla teoria di Orlando della letteratura come «ritorno del represso».

<sup>18</sup> In particolare cfr. SOZZI 1954, e le puntuali precisazioni di RAIMONDI 1965.



nare i contenuti culturali che storicamente lo individuano non fa tuttavia ostacolo a un corretto intendimento del suo ruolo narrativo: la magia costituisce il più efficace e significativo di quei «meccanismi di liberazione» del testo – di cui parla acutamente il Genot –<sup>19</sup> dal sistema del “verosimile” che largamente ne condiziona e predetermina le strutture. Con il Genot potremo dire allora che, poiché è “inverosimile” rispetto a quei tali presupposti ideologici che un crociato si lasci traviare dal fine cristiano di liberare Gerusalemme per soddisfare i propri sogni privati di amore e di gloria, ciò può avvenire non per volontà sua, ma solo a patto che potenze estranee e superiori lo acciechino. La magia può essere vista allora come momento, per così dire previsto e istituzionalmente autorizzato, di emancipazione ed espressione del codice represso, e contemporaneamente come sintomo delle difficoltà di sfuggire ai vincoli di un codice fortemente condizionante. Solo a patto di connotarsi sul piano etico-ideologico come devianti e abnormi, e di rappresentarsi su quello storico-narrativo come sconfitti, i valori pagani possono trovare luogo nel contesto poetico della *GL*.

Di qui scaturisce quella serie di “precauzioni”<sup>20</sup> che si colgono al livello delle forme e delle strutture poetiche (forte isolamento stilistico dell'idillio e della evasione lirica;

<sup>19</sup> GENOT 1968. Il critico francese verifica empiricamente sul testo della *GL* il problema dei meccanismi di funzionamento del verosimile e degli opposti processi di apertura ed evasione sopra cui si organizzano alcuni dei principi costitutivi dell'opera letteraria. Il verosimile rappresenta, secondo Genot, un sistema di referenza del testo all'extratesto – inteso come società cultura ideologia – individuabile a livello semiologico attraverso una serie di meccanismi: di giustificazione, di inclusione-esclusione, di selezione e restrizione dei possibili narrativi, ecc. In tutti i casi si tratta di un'opera di relativizzazione dell'assoluto del testo (ivi: 42), che nel caso del Tasso è in funzione della materia narrativa – la cronaca della prima Crociata fatta da storici cristiani, e quindi fortemente orientata dal punto di vista ideologico – e dalla sua collocazione storica di scrivente nel Cinquecento in un paese cattolico che reagisce alla Riforma. Accanto a questi processi repressivi, e in funzione antagonista ad essi, stanno i meccanismi di liberazione ed evasione che tendono a una riconquista dell'autonomia del discorso letterario, sottraendolo al principio di integrazione a un altro discorso non letterario (il verosimile appunto) che, in quanto tale, costituisce un fattore di alienazione. Nel caso del Tasso, sostiene Genot, «nous avons un exemple assez rare de conscience critique accompagnant l'élaboration d'une oeuvre qui présente tous les degrés de conformité et tous les modes d'évasion du vraisemblable, et qui a été ensuite significativement transformée en une autre plus respectueuse d'exigences que l'auteur avait métalittérairement faites siennes, mais que la littérature [...] avait constamment trahies au cours de l'élaboration du texte» (ivi: 58).

<sup>20</sup> Genot assimila la funzione di questi meccanismi a quella della censura onirica «car dans tous les cas on a à la fois absence et présence d'un élément masqué et décelé par cela même qui le masque, avec des processus d'évasion qui se rattachent, au niveau même de la nomenclature critique, au rêve. La censure joue en deux sens contraires, d'abord pour exclure un élément jugé “non conforme”, et puis, plus subtilement, pour effacer la lisibilité d'une inclusion problématique» (ivi: 48).

intervento diretto del poeta inteso a preparare il lettore a un evento meraviglioso o magico; frequente mutamento del punto di vista: dai Cristiani ai Pagani, da Dio a Satana), destinate a marcare la presenza e i limiti di intervento del linguaggio "altro" che contesta nel profondo la logica predominante del codice repressivo. La più manifesta di queste "precauzioni" è certamente quella che accoglie il lettore all'ingresso del poema, là dove il poeta giustifica, secondo tradizione, l'impresa affrontata e i principi che la guidano:

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 dilette, che de' tuoi, le carte.

Sai che là corre il mondo ove più versi  
 di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,  
 e che 'l vero, condito in molli versi,  
 i più schivi allettando ha persuaso.  
 Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi  
 di soavi licor gli orli del vaso:  
 succhi amari ingannato intanto ei beve,  
 e da l'inganno suo vita riceve.  
 (I, 2-3)

Questi versi sembrano testimoniare la consapevolezza tassiana della potente carica innovatrice della *GL* (di qui il mettere le mani avanti: «e tu perdona / s'intesso fregi al ver») e la conseguente volontà di recupero funzionale agli istituti etici e ideologici dell'ordine costituito di una poesia che nella sua logica profonda li contesta. In questa prospettiva il rapporto tra le due opposizioni solidali verosimile/meraviglioso e pedagogismo/edonismo andrebbe inquadrato e inteso in quella medesima logica repressiva che regola il conflitto tra i codici cristiano e pagano, con il risultato di vedere in qualche modo rovesciato il

senso di quanto quei versi affermano. Non sono cioè i «soavi licor» a fornire la copertura a una presunta intenzione di verità e ammaestramento, bensì i «succhi amari» del fine etico-pedagogico dichiarato ad autorizzare – *grazie* alla loro presenza, ma nel contempo neutralizzandola *a causa* della loro presenza – l'azione disgregatrice dei momenti evasivi e delle parentesi amorose. E del resto il Tasso è estremamente esplicito, in una sede in cui poteva permetterselo (lettera del giugno 1576 a Luca Scalabrino), sul carattere di “precauzione” propriamente politica con cui è da intendersi l'interpretazione allegorica che egli ha sovrapposto al suo poema: «Farò il collo torto, e mostrerò ch'io non ho avuto altro fine che di servire al politico; e con questo scudo cercherò di assicurare ben bene gli amori e gli incanti».

Ma ciò che conta ai fini del mio discorso è la funzione di queste cerniere di demarcazione insieme stilistica e tematica intese a ricordare costantemente al lettore il carattere di *excursus*, di parentesi, della momentanea sospensione delle coordinate morali e ideologiche, e, come conseguenza, la natura allogena – rispetto ai valori consapevolmente propugnati dal testo – di tale sospensione. La presenza di siffatti fenomeni si giustifica con l'intento di ribadire che ci si trova di fronte, come osserva giustamente Genot, a una libertà condizionata, sorvegliata, la quale, lungi dal promuovere un processo di disalienazione, marca gli stretti limiti entro cui sono consentite le evasioni. Se è vero dunque che il sopravvento storico e ideologico del codice repressivo si sconta al prezzo del trionfo poetico del codice represso, cioè dell'identificazione emotiva con i pagani sconfitti, è altrettanto vero l'opposto: che questa è consentita proprio in quanto non viene mai posto in dubbio l'esito finale della guerra santa.

Appunto questo conflitto fra ideologia e identificazione mi pare stia alla base di quell'avvertimento della modernità della *GL* che è intuizione nei contemporanei del Tasso (e fonte di clamorose reazioni di esaltazione e di condanna) ed è consapevolezza critica nella esegesi recente. Non a caso si è giunti a parlare, oltre che di un Tasso prebarocco, di un Tasso preromantico. La poesia della *GL* è probabilmente il primo esempio manifesto nella letteratura italiana di una identificazione consapevole, ma rifiutata a livello di ideologia, con le forze del male, il primo grande esempio di una solidarietà col «nemico pagano».<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Per quanto riguarda il carattere precorritore della poesia del Tasso rispetto alla poetica romantica non è certamente un caso che il libro di PRAZ 1930 apra il suo secondo capitolo *Le metamorfosi di Satana*, dedicato alla

4. Si tratta di verificare poi come la presenza di questo irrisolto conflitto si realizzi su piani formali più specifici. Il fenomeno che emerge più evidente è anche il più disgregatore agli effetti della compattezza del messaggio ideologico, determinandosi in taluni casi la dissoluzione della contrapposizione frontale dei valori presupposta dal codice repressivo, in altri l'ambiguità della connotazione di questi valori stessi. Il primo è il caso, mi sembra, della vicenda di Rinaldo e Armida: il gioco dello specchio funge da mediatore di una situazione "narcisistica" in cui si confondono le differenze di identità (e quasi le stesse differenze somatiche: Rinaldo ha deposto le armi, è effeminato nell'abbigliamento e nell'acconciatura, si offre docile strumento dei vezzi della donna che nel suo volto, come in uno specchio, vede riflessa l'immagine della propria bellezza) e in cui si annulla la polarità etica che presuppone il cristiano nemico naturale della pagana:

L'uno di servitù, l'altra d'impero  
 si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.  
 «Volgi,» dicea «deh volgi» il cavaliere  
 «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».  
 (xvi, 21)

Il futuro liberatore di Gerusalemme, il dominatore delle passioni giace qui asservito in metaforiche catene d'amore, anzi degradato, in un totale annullamento di identità, a immagine speculare della donna pagana. Egli si abbandona docilmente a un gioco narcisistico in cui si assimilano, fino a coincidere, non solo gli opposti ruoli funzionali, cristiano *versus* pagana, ma persino le distinte individualità: Rinaldo è Armida e Armida è Rinaldo. Nella situazione di latenza del codice repressivo viene meno la possibilità di riconoscere l'altro come diverso e nemico; solo il rinnovato funzionamento del codice provvisoriamente

improvvisa ma durevole esplosione della rappresentazione delle potenze del male nell'arte europea occidentale a partire dal Romanticismo, con la visione tassiana del "concilio infernale".

sospeso, che scatta a partire dalla vergogna provata da Rinaldo alla vista dei compagni venuti per liberarlo, ripristina perentoriamente quella polarità etica dissolta, determinando la nuova sorprendente durezza nei confronti dell'amante disperata.

Su questa brusca metamorfosi si sono appuntati in passato gli strali di tanta critica che ne ha rilevato la scarsa mediazione psicologica e ha sottolineato la scialba e disumana impassibilità di Rinaldo a paragone di Armida, che invece trova nel dolore la sua più vera dimensione di donna e la sua più alta espressione poetica. In realtà, occorre concretamente intendere la necessità dell'atteggiamento di Rinaldo, il quale, nel momento in cui si riscatta dalla condizione alienata ove è precipitato, si trasforma repentinamente nell'innataccabile campione del codice repressivo, come il suo ruolo di guerriero cristiano gli impone. Egli pertanto ignora lo strazio dell'amante, tornata ad essere per lui soltanto la nemica pagana, e vorrebbe filarsela quasi di soppiatto; soltanto su invito di Ubaldo, e in nome dell'esperienza di razionalità che gli viene proposta («Qual più forte di te, se le sirene / vedendo ed ascoltando a vincer t'usi? / così ragion pacifica reina / de' sensi fassi, e se medesma affina», XVI, 41), egli si convince a prestare ascolto ad Armida. La redenzione di Rinaldo, in quanto si configura essenzialmente come riconoscimento della liceità del solo ideale cristiano di contro agli altri erroneamente perseguiti, deve necessariamente passare attraverso un rifiuto delle regole del codice cortese-cavalleresco; rifiuto tanto drastico da apparire come mancante di un elementare atteggiamento di umanità: «Prendergli cerca allor la destra o 'l manto, / supplichevole in atto, ed ei s'arresta, / resiste e vince; e in lui trova impedita / Amor l'entrata, il lagrimar l'uscita» (XVI, 51). Se un sentimento di pietà lo commuove, «pur quel tenero affetto entro restringe, / e quanto può gli atti compone e infinge» (52). Ora, anche il Buglione, che pure si era sentito scuotere da «pietoso affetto» (IV, 65), nondimeno aveva resistito e negato con cortese fermezza l'aiuto ad Armida, provocando le reazioni sorprese dei compagni: «Se mercé da Goffredo or non impetra, / ben fu rabbiosa tigre a lui nutrice, / e 'l produsse in aspr'alpe orrida pietra / o l'onda che nel mar si frange e spuma: / crudel, che tal beltà turba e consuma» (IV, 77). Con ben diversa aggressività, ma in maniera non dissimile, Armida investe ora Rinaldo che non si è lasciato smuovere dal suo tentativo estremo di fermarlo: «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

allattar di tigre ircana» (xvi, 57).<sup>22</sup> Così come Goffredo riaffermava (iv, 69) la priorità del fine cristiano, promettendo il suo aiuto futuro in subordine alla riuscita dell'impresa, ugualmente promette Rinaldo (xvi, 54), e, a guerra finita, questo impegno gli tornerà alla mente e riceverà attuazione (xx, 122).

Il richiamo ai valori di "cortesia" si inserisce in un contesto di avvenuta gerarchizzazione dei codici, cioè di superata conflittualità: tuttavia questo medesimo codice cortese, subordinato qui ai superiori fini della missione cristiana, ma non per questo svuotato del tutto di positività, ricompare sempre nell'ambito della medesima vicenda in una accezione, questa volta, decisamente negativa. Dopo il rifiuto di Goffredo, si fa avanti il fratello minore Eustazio «in cui la face / di pietade e d'amor è più fervente» a rivendicare l'opportunità di un intervento immediato in favore di Armida; egli afferma di agire in nome di quel «dover, ch'a dar tenuto / è l'ordin nostro a le donzelle aiuto» (iv, 80), contravvenendo al quale ne deriverebbe infamia e vituperio «in Francia, o dove in pregio è cortesia» e comunque il titolo di cavaliere sarebbe usurpato (iv, 81). L'affermazione della validità degli ideali cortesi e cavallereschi non a caso è messa in bocca a un personaggio squalificato, che se ne fa portavoce al solo scopo di mascherare meno nobili e disinteressati intendimenti, come il Tasso non manca di rilevare esplicitamente («con sì adorno inganno / cerca di ricoprir la mente accesa / sotto altro zelo; e gli altri anco d'onore / fingon desio quel ch'è desio d'amore», v, 7). La "cortesia" che serve a Eustazio per dissimulare le sue brame d'amore rappresenta qui un codice degradato e negativo. Va notato del resto come in generale tocchi a personaggi in diversa misura squalificati di dar voce a siffatte istanze (e ciò rientra in quei meccanismi di censura intesi ad attenuare il rischio della solidarietà): di preferenza pagani, quando non addirittura infernali, o, là dove si tratti di cristiani, personaggi come Eustazio, che, al pari degli altri cavalieri erranti, gode di una maggiore

<sup>22</sup> L'evidente legame fra i due passi risulta così confermato ben al di là della matrice comune virgiliana: «Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres» (*Aen.* iv, 365-67) contaminata con Catullo, *Carm.* lxiv, 154-56, e Ovidio, *Met.* viii, 120-21. Si può ben pensare a Rinaldo come al personaggio emblematico della *GL*, in quanto egli percorre compiutamente la parabola tra le opposte polarità entro cui spazia l'azione del poema: dalla identificazione con Armida, che lo rende partecipe della bestialità e passionalità pagana, alla identificazione con Goffredo, che lo fa interprete della suprema razionalità e repressività cristiana.

autonomia d'azione ed è meno vincolato al rispetto degli ideali collettivi («guerrier siam di ventura, / senz'alcun proprio peso e meno astretti / a le leggi de gli altri», *IV*, 79).

Ora, non solo la vicenda di Rinaldo e Armida dimostra la tendenza ambigua alla identificazione dei due sistemi di valori contrapposti: altri fattori mi sembrano concorrere a testimoniare la convergenza profonda, i legami intimi che fra essi intercorrono. Si considerino, ad esempio, in tale prospettiva, le altre principali vicende amorose del poema: è stato osservato che sono sempre amori fra appartenenti a schieramenti opposti (Tancredi ama Clorinda, Erminia a sua volta ama Tancredi), e ciò che importa qui è tanto il fatto che si tratti di amori “incrociati”, quanto quello che, proprio per questa loro natura, il loro destino è di restare insoddisfatti, come avviene anche nel caso di Rinaldo e Armida ove pure esiste un momento di contatto. Così vuole infatti la logica dei codici operanti nella *GL*: tendenza profonda alla identificazione da un lato, resistenza opposta dalle istanze repressive dell'ideologia dall'altro. Motivazioni analoghe possono contribuire a giustificare, almeno in taluni casi, la frequenza di motivi quali il travestimento e la conversione, che sono sintomatici di questa situazione psicologica. Ma pure a livello più specificamente formale-lessicale è possibile cogliere i segni di tale intima corrispondenza, rivelata dalla presenza di stilemi identificatori.

L'atteggiamento ritroso e modesto della virtuosissima Sofronia non la rende tuttavia dissimile da Armida, dalla quale, pure, la divide la distanza incolmabile che passa tra la castità e il pudore cristiano da un lato, e la lascivia e l'empietà pagana dall'altro. La rappresentazione delle due donne appare giocata su un sottile intreccio di identità e antitesi, corrispondente ai ruoli, analoghi quanto a funzione ma opposti quanto a finalità, che esse interpretano: Sofronia, come Armida, suscita una passione cieca nell'amante Olindo a causa della sua bellezza schiva, e dunque, inevitabilmente “maliziosa”; ma, 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. Eppure è soltanto un differente grado di consapevolezza del proprio fascino a distinguere Sofronia, che «mirata da ciascun passa, e non mira» (*II*, 19), e dopo che «raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta» (*II*, 18), da Armida che «lodata passa e vagheggiata [...] / fra le cupide turbe, e se n'avede» (*IV*, 33) mentre maliziosamente tiene «l'avarò sguardo in sé, raccolto» (*IV*, 30). Infine, la

completa sovrapposizione dei due personaggi si realizza là dove non ce l'attenderemmo, dissimulata fra le pieghe dell'inno alla rosa cantato dal pappagallo nel giardino di Armida:

«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,  
quella non par che desiata inanti  
fu da mille donzelle e mille amanti».  
(xvi, 14)

Anche Sofronia è «ritrosa beltà» e «vergine [...] di già matura / verginità»; se «asconde i suoi gran pregi, / e de' vagheggiatori ella s'involà / a le lodi, a gli sguardi, inculta e sola», ha tuttavia il coraggio di uscire tra la folla e sfidare la collera di Aladino «con onesta baldanza». Quanto ad Armida, nel medesimo canto xvi ritornano poco oltre il «languire» – atteggiamento tipico delle sue arti amorose («langue per vezzo», 18) – e i «mille amanti» che rappresentano il costante corteggio della sua persona (46).

Dal confronto di Armida con Sofronia al confronto di Armida con Erminia. Qui il tratto che identifica i due personaggi è la simulazione, a distinguerli è il fine a cui questo atteggiamento è rivolto: in entrambi i casi è la dialettica dell'essere e dell'apparire a governare la rappresentazione tassiana. Mentre contempla dall'alto di una torre l'esercito nemico, ove però è presente l'amato Tancredi, Erminia è costretta dalla presenza di Aladino a reprimere l'emozione e a fingere odio contro il principe cristiano («nasconde / sotto il manto de l'odio altro desio», III, 19). Armida, a sua volta, è stimolata dallo zio Idraote a spargere il seme della discordia e della gelosia tra i cristiani ricorrendo alle arti più raffinate della simulazione: «Vela il soverchio ardir con la vergogna, / e fa' manto del vero a la menzogna» (IV, 25). Sul piano stilistico si riscontra la presenza di un repertorio di stilemi fondato sull'antitesi e l'ossimoro, che accomuna il destino delle due donne, vittime di una passione amorosa impossibile, per motivi diversi, a realizzarsi. Entrambe, per esempio, si trovano



nella contraddittoria condizione di «nemica amante» (Erminia, VI, 84; Armida, XIV, 68; XIX, 77; XX, 66), così come l'una e l'altra sognano di lenire le ferite d'amore con altre, mortali ferite: Erminia (VI, 85), Armida (XX, 125).

La reiterata occorrenza di tali stilemi identificatori sottolinea, di fatto, l'oggettiva convergenza fra le contrapposte sfere del bene e del male, del cristiano e del pagano, del divino e del demoniaco. Questa è l'ambiguità costituzionale su cui il sistema poetico tassiano fonda il proprio equilibrio, a tal punto precario e instabile da non consentire quasi, come si è visto, di riconoscere la peccatrice Armida dalla virtuosissima Sofronia. Ora, la confusione e persino identificazione degli opposti rappresenta nella *GL* certamente meno una realtà effettiva e generalizzata che una linea di tendenza e una potenziale minaccia. Resta il fatto che il conflitto fra ideologia e identificazione emotiva gioca in questo fenomeno un ruolo fondamentale, operando in modo evidente soprattutto al livello della forma del contenuto. Per esso il sistema di antitesi fondato in modo rigidamente manicheo sul piano dell'ideologia rischia ad ogni istante di dissolversi nella concreta espressione poetica, sottoposto com'è alle costanti sollecitazioni disgregatrici di una solidarietà profonda del poeta Tasso con quel codice pagano che il cristiano Tasso rifiuta come negativo e deviante.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> La presenza di questi fenomeni contraddittori è stata acutamente individuata dal Della Terza (DELLA TERZA 1970) come operante nell'ambito ristretto della utilizzazione che il Tasso fa della fonte dantesca. Poiché «dubbi sono nel Tasso i confini tra il misterioso ed il certo e non bene discriminate le zone di operazione del divino e del demoniaco [...]. La fonte dantesca precisa e nettamente scandita al momento originario della recezione, coerente nelle sue diramazioni, viene dirottata lungo incerti cammini verso suggestive, ma oscure mete. Accade perciò che un guerriero meridionale, non privo d'una sua rissosa fedeltà alla causa cristiana, Argillano, venga visitato all'alba dalla furia Aletto e perciò sogni il falso e ne tragga dissennati propositi; ma può anche verificarsi che, qualche alba più tardi Goffredo riceva in sogno la visita del defunto Ugone e ne tragga consigli validi per la soluzione dei più spinosi problemi dell'assedio. Sono dunque i sogni mattutini veritieri? Siccome l'animo del Tasso appare recettivo, ad un livello anche di religione popolare, all'insidia del demoniaco, non c'è posto in esso per tali certezze assolute. Come spesso accade nella comprensione tassiana del messaggio dantesco, questo gli sopraggiunge soltanto a frammenti: i sogni dei guerrieri tassiani sono tutti dantescammente mattutini, ma hanno perduto l'accezione di necessaria veridicità» (ivi: 400-401).



## Capitolo secondo

### Geografia fisica e geografia morale nel canto XVI

1. Uno spazio testuale limitato quale il canto, tuttavia ben definito nella sua autonomia di segmento narrativo, consente una prima verifica delle ipotesi di interpretazione generale formulate nel capitolo precedente. Già lì rilevavo la funzionalità strutturale della vicenda di Rinaldo e Armida nell'economia narrativa del poema, sottolineando il fatto che soltanto in apparenza essa si qualificava come momento digressivo; si proponeva invece come luogo deputato, ultimo e necessario, di affermazione positiva del codice pagano destinato alla sconfitta e alla repressione. Con la liberazione di Rinaldo dagli incanti di Armida, scena centrale del canto, viene infatti bruscamente a cadere ogni residua conflittualità di codici e l'azione poetica si avvia rapidamente verso la sua predeterminata conclusione. 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 in precisi canoni formali dell'appassionato tributo di solidarietà con i valori qui rappresentati in particolare da un personaggio, Armida;<sup>1</sup> dall'altro, il predominio di un ristretto repertorio 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. Di qui un uso del linguaggio costantemente in bilico fra senso fisico-letterale e senso morale-figurato, che favorisce di fatto frequenti ambiguità e slittamenti di piano e che privilegia una serie di moduli – formali, immaginativi, spaziali – fissi, capaci di organizzare i significati diversi entro unità semantiche costanti. Un siffatto processo di assimilazione ingloba materiali espressivi spesso di provenienza disparata e già ampiamente presenti nella tradizione

<sup>1</sup> Come da più parti è stato sottolineato, e del resto appare subito evidente alla lettura, il più macroscopico tra i segni formali di questa simpatia è certamente l'insistito intervento diretto del poeta nei confronti della donna abbandonata: «Chiudesti i lumi, Armida; il Cielo avaro / invidiò il conforto a i tuoi martiri. / Apri, misera, gli occhi; il pianto amaro / ne gli occhi al tuo nemico or ché non miri? / Oh s'udir tu 'l potessi, oh come caro / t'addolcirebbe il suon de' suoi sospiri!» (XVI, 61).

piegandoli alle esigenze espressive del nuovo organismo poetico, che si presenta dunque, almeno nei limiti del canto esaminato, con un'impronta fortemente unitaria.<sup>2</sup>

2. Il primo dato emergente relativo al costituirsi di uno stretto intreccio tra geografia fisica e geografia morale è rappresentato dalla struttura stessa del luogo, circolare e labirintica, che inaugura una serie di immagini omologhe. L'elemento circolare si articola materialmente in una triplice struttura concentrica, di cui il labirinto costituisce il termine medio, elemento separatore e porta d'accesso al contempo: il perimetro spaziale è dato dall'isola della Fortuna, dove il regno di Armida è situato, entro cui sorge l'edificio magico a sua volta inglobante il giardino «ch'è quasi centro al giro»:

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.  
(XVI, 1)

La costruzione labirintica è immediatamente designata come opera di magia realizzata da quelle potenze infernali che nella *GL* contrastano i progressi della cristianità; ci troviamo così di colpo nel cuore stesso dello spazio pagano, alle porte di quel giardino delle delizie che costituisce il centro di emanazione sensuale per una serie di valori altri rispetto a quelli, nel poema dominanti, della razionalità cristiana repressiva e civilizzatrice: ed è proprio la materiale conformazione architettonica dell'edificio a esprimere allusivamente il disorientamento conoscitivo, le difficoltà di un controllo razionale eluso e sconfitto

<sup>2</sup> La ricerca delle fonti e il confronto con i modelli presenti alla memoria del Tasso esulano dagli scopi della mia analisi. In mancanza di uno studio sistematico rinvio ai lavori positivistici sulle fonti (MULTINEDDU 1895; VIVALDI 1901-1907; VIVALDI 1904; DE MALDÈ 1910) e alle numerose edizioni commentate del poema. Studi più specifici in materia sono quelli di CHIAPPELLI 1955; e di CORRIGAN 1956.

dalla dimensione labirintica del reale. La natura di luogo segregato (situato oltre i confini del mondo civile, le colonne d'Ercole) e impenetrabile (protetto e nascosto dall'accesso labirintico) conferisce di per sé un carattere di eccezione e devianza dalla norma alla clamorosa trasgressione dell'eroe cristiano: l'eccentricità spaziale diventa significativa insomma di eccezionalità morale, e consente l'ultima parentesi, separata da ogni contesto di verosimiglianza e norma, di complice adesione con i valori pagani propugnati. Questo vale tanto per il personaggio protagonista della vicenda, quanto per l'autore cattolico, ai quali la giustificazione magica, che sottrae, in un caso, la vicenda di trasgressione alla sfera della responsabilità individuale (Rinaldo è vittima infatti di incantamento) e rende certo, nell'altro, l'imminente ripristino della norma epico-cristiana, fornisce l'alibi per una così aperta ed esibita solidarietà con i principi di un'ideologia epicurea.

Ad orientare la lettura nel senso di una progressiva integrazione di piani semantici diversi, vale la insistita presenza di una serie di fenomeni figurali omologhi, il più macroscopico dei quali, anche per il rilievo che gli dà la collocazione in esordio di canto, è certamente l'*enjambement*: la prima ottava infatti presenta ben tre fratture del sintagma aggettivo + sostantivo che isolano in posizione semantica privilegiata gli epiteti «chiuso», «confuso», «fallace». Valutare la natura e la funzione di questi *enjambements* significa fornire una risposta adeguata, nei limiti della contestualità specifica del canto, alle questioni di ordine generale, poste dal Fubini in un famoso saggio,<sup>3</sup> relative all'evidente scarto, in senso tanto quantitativo (frequenza dell'uso) che qualitativo (originalità di funzione e di valore) che l'impiego tassiano manifesta in rapporto alla tradizione poetica.<sup>4</sup> «È un caso che tale fenomeno metrico si manifesti in luoghi che per altre ragioni attraggono l'attenzione dei lettori del poema?» – si chiede il Fubini;<sup>5</sup> e sottolinea poi l'emergenza del fenomeno in sintonia con «i momenti di maggior commozione lirica»: «Sono, questi, esempi raccolti un poco a caso: ma in tutti è dato vedere come quella figura rallentando il ritmo costringa a soffermarsi sulle due parole congiunte e divise, che assumono un

<sup>3</sup> FUBINI 1947.

<sup>4</sup> Citando i rilievi statistici dello Sporerri, emergenti da un confronto fra la *Liberata* e il *Furioso*, egli sottolinea la propensione del Tasso per gli *enjambements*, e specificamente per quel tipo particolare, separazione tra sostantivo e aggettivo, cui soprattutto faccio riferimento.

<sup>5</sup> FUBINI 1947: 25.

rilievo nuovo nel contesto mentre tra parola e parola sembra di sentire il palpito stesso dell'anima». <sup>6</sup> Osservazione che, sfrondata del suo risvolto psicologico, coglie una verità essenziale: nel caso in questione i termini separati tendono ad acquisire un loro peso specifico autonomo che, in parte affrancandoli dagli oneri dell'immediata significazione, li dilata in uno spazio semantico aperto, situato a metà strada fra descrizione fisica e rappresentazione psicologico-morale. Certo, perlomeno, è lo sbilanciamento in questa seconda accezione di «confuso» e «fallace», designanti irrazionalità e inganno, mentre il primo, «chiuso», denunciando la segregazione del luogo e della vicenda dal contesto civile, ne definisce conseguentemente i connotati morali. Quanto ai sostantivi, possono essere considerati da diversi punti di vista: l'isolamento in principio di verso di «grembo» restituisce la prevalenza al significato proprio sull'uso figurale (con palese inversione di rotta rispetto all'itinerario semantico degli aggettivi), sottolineando così fin dall'inizio l'atmosfera erotica che permea luogo naturale e scena rappresentata, costruzione magica e vicenda umana (più volte ripreso in questo senso: «attender par in *grembo* a lei la morte» (XVI, 7); «egli è in *grembo* a la donna, essa a l'erbeta» (17); «ed ei nel *grembo* molle / le posa il capo» (18)); «ordin» stabilisce invece con il proprio attributo «confuso» un rapporto semantico di tipo oppositivo, vieppiù accentuato dalla figura metrica, che appare allusivamente mimetico dello scontro imminente tra pulsione sensuale e razionalità repressiva; nel terzo caso, infine, c'è un rapporto di solidarietà fra i due elementi del sintagma «fallace avvolgimento», in quanto essi saldano i due semi *inganno* e *labirinto*, pertinenti a sfere logiche non coincidenti, in un unico significato di devianza morale e ideologica.

Questo esempio specifico fornisce una conferma all'ipotesi complessiva di una logica di compromesso che sfrutta le ambivalenze del significante a favore dei contenuti repressi. <sup>7</sup> Esso apre dunque prospettive di analisi a più ampio raggio che necessiterebbero di opportuna verifica. Nei limiti qui considerati, sembra verisimile supporre che l'*enjambement* costituisca nella *GL* una sede privilegiata di emergenza del linguaggio "altro", detentore del punto di vista pagano, che interferisce con il linguaggio della logica cristiana dominante. Il sospetto verso la figura, che il Tasso denuncia fin dall'inizio del suo poema, è

<sup>6</sup> Ivi: 261.

<sup>7</sup> Per le implicazioni teoriche del discorso rimando alle considerazioni di F. Orlando sul rapporto fra retorica e "ritorno del represso", in particolare ORLANDO 1973: 64-66.

legato al piacere doppiamente trasgressivo di cui essa è portatrice: irrazionalità nell'ordine della forma, menzogna nell'ordine dei contenuti. Nel linguaggio della *GL* si dà frequente il caso di una solidarietà particolarmente forte dei due elementi: le incongruenze dello stile, che il razionalista Galileo rimproverava al Tasso come intollerabile difetto, si combinano con i contenuti ideologicamente non conformi, potenziandone la dimensione trasgressiva.

Tanto è vero che il Tasso medesimo si mostra consapevole della coincidenza fra eccesso figurale ed eccessivo spazio concesso a contenuti non compatibili con il «rigor de' tempi presenti»: «Io nondimeno sono risoluto di moderarlo [l'ornamento] in alcune parti; e tanto più mi confermo in questa deliberazione quanto che per lo più l'eccesso de l'ornamento è ne le materie lascive, le quali per altre cagioni ancora bisogna moderare» (lettera a Scipione Gonzaga del 29 luglio 1576). Se lo scontro ideologico si realizza nella *GL* essenzialmente come scontro di linguaggi e di codici formali, proprio la figuralità retorica può garantire, in quanto crea sospensioni e fratture conflittuali entro lo sviluppo logico-sintattico, una compresenza di punti di vista antagonisti. Una verifica analoga andrebbe estesa ad ambiti figurali diversi e più vasti: non va visto forse nella medesima prospettiva il famoso «parlar disgiunto», quello cioè che «si lega più tosto per l'unione e dipendenza de' sensi, che per copula o altra congiunzione di parole»;<sup>8</sup> o quella «tecnica del montaggio» di cui parla il Raimondi, che coordina le sequenze narrative «con rapporti non più di tipo logico o statico, ma di valore emotivo e dinamico»?<sup>9</sup>

3. La descrizione degli intarsi che ornano l'entrata del palazzo e si offrono allo sguardo ammirato dei due cristiani liberatori, Carlo e Ubaldo, adempie a un esplicito ruolo di prefigurazione della vicenda reale e delle connotazioni etico-psicologiche ad essa relative. I soggetti artistici rappresentati, di contenuto mitologico l'uno (Ercole costretto per amore ad attendere a lavori domestici), di contenuto storico l'altro (battaglia di Azio e fuga di Antonio con Cleopatra in Egitto), evidenziano del resto questa loro funzione mimetica

<sup>8</sup> Lettera a S. Gonzaga del 1 ottobre 1575.

<sup>9</sup> Vedi RAIMONDI 1960.

grazie a quell'illusione di realtà che il motivo dell'emulazione fra materia e lavoro, preludio al più generale tema dominante dell'essere/apparire, favorisce:

Fermàr ne le figure il guardo intento,  
ché vinta la materia è dal lavoro:  
manca il parlar, di vivo altro non chiedi;  
né manca questo ancor, s' a gli occhi credi.  
(xvi, 2)

Carattere comune ai due soggetti artistici è la degradazione dell'eroe e la sua totale sottomissione alla volontà femminile. Più generiche e immediate sono le analogie fra Ercole e Rinaldo, avvalorate sul piano extratestuale dal riferimento al mito classico di Eracle esploratore e civilizzatore che il campione cristiano è chiamato, come vedremo, a reincarnare in veste moderna: il rovesciamento dei ruoli comporta in entrambi i casi la assunzione delle prerogative femminili («Mirasi qui fra le meonie ancelle / favoleggiar con la conocchia Alcide»), con il conseguente abbandono delle armi al gioco e allo scherno della donna («Mirasi Jole con la destra imbelle / per ischerno trattar l'armi omicide») e la nudità dell'eroe (un Ercole, si badi bene, cristianizzato, espugnatore dell'«inferno») privo di corazza, spogliato dunque dei simboli del proprio prestigio virile e militare.<sup>10</sup> Le analogie suggerite dalla seconda figurazione si intensificano ed esplicitano, distendendosi in una trama di più precisi riscontri, in rapporto al progressivo avvicinamento al luogo della scena (materialmente compiuto dai due guerrieri cristiani) e al passaggio dal piano mitologico a quello storico. La battaglia di Azio fra Antonio e Ottaviano ci immerge totalmente nel clima morale della vicenda rappresentata: da un lato, infatti, lo scontro navale costituisce una sorta di materializzazione simbolica del conflitto di codici che regola l'azione del poema intero e che qui si ripropone come dissidio interno alla personalità di Rinaldo;<sup>11</sup> dall'altro,

<sup>10</sup> La femminilizzazione dell'eroe, motivo desunto dalla tradizione classica (Ovidio, Stazio), oltre a sottolineare viepiù il carattere di eccezionalità magica della vicenda (il rovesciamento della norma del verosimile con cui tende a identificarsi l'ideologia cristiana repressiva), si inquadra nel contesto più generale di un rapporto antagonistico tra virilità e femminilità, chiamato sovente a esprimere il conflitto tra ragione e passione. Nella *GL*, in sintonia con il processo di razionalizzazione cristiana, emerge un frequente rimpianto/aspirazione delle donne alla virilità, rispetto a cui la situazione qui descritta costituisce una palese contraddizione.

<sup>11</sup> Fenomeno non nuovo nella *GL* di figuratività del dato storico, se si pensa che pure la lotta biblica tra Dio e



la medesima posizione dei due eroi distesi in grembo alle rispettive amanti sta a garantire l'identità di una scelta e di una condizione morale che accomuna Rinaldo e Antonio: tradimento dell'impegno politico-militare e opzione per valori edonistici privati («E fugge Antonio, e lasciar può la speme / de l'imperio del mondo ov'egli aspira»). Il confronto, proprio come avviene nell'ambito più vasto del poema, oppone Occidente e Oriente: i termini in cui si esprime si ispirano a quei medesimi canoni formali dell'UNO e del VARIO che rispettivamente designano i codici in conflitto:

Quinci Augusto i Romani, Antonio quindi  
 trae l'Oriente: Egizi, Arabi ed Indi.<sup>12</sup>  
 (XVI, 4)

Da una parte stanno i Romani, nazionalità unica e compatta, dall'altra l'Oriente, entità generica e non individuata, diversificata nella pluralità delle sue molteplici componenti: Egizi, Arabi, Indi. Per ciò che riguarda invece, a livello individuale, la contrapposizione dei due avversari Ottaviano e Antonio, essa va collocata e intesa nel quadro del duplice statuto di Rinaldo, lacerato tra due identificazioni antagonistiche. In effetti l'eroe cristiano fa la sua comparsa sulla scena poetica della *GL* accompagnato dai segni di una predestinazione ambigua: «invaghi la giovanetta mente / la tromba che s'udia da l'Oriente» (I, 59). La tromba dell'Oriente pagano, di un Oriente dominato da regine tentatrici, è una tromba militare o un canto di sirene? Qual è il suo statuto retorico: metonimia della vocazione razionalizzatrice e repressiva o metafora della lusinga erotica? Rinaldo si presenta come personaggio dalla doppia identità: eroe predestinato da Dio a vincere il male che nelle regioni pagane si annida e vittima designata degli incanti e delle seduzioni che da quelle promanano. Se, in conformità col proprio ruolo storico, egli dovrebbe identificarsi col trionfatore dell'Oriente, Ottaviano, di fatto contravviene in modo clamoroso a questa norma, identificandosi per lunghi tratti, nel canto e nel poema, col nemico da debellare, Antonio; se l'«effigiato argento» rappresenta lo specchio metaforico di una

Satana costituisce l'antecedente storico di un conflitto rinnovantesi nel poema.

<sup>12</sup> Si osservi il primo esempio di struttura chiasmica, la quale, come vedremo, costituisce una delle costanti stilistiche del canto.

identificazione alienante, sarà in seguito uno specchio reale a operare, quale strumento del gioco narcisistico di Armida, un'analoga aberrante confusione di ruoli e di prerogative tra due personaggi istituzionalmente nemici. In questo senso il dramma di Rinaldo, consumato fra i due momenti estremi dell'alienazione e dell'autocoscienza, non è altro sostanzialmente che la reduplicazione del conflitto di identità fra un Rinaldo-Antonio e un Rinaldo-Ottaviano.<sup>13</sup> L'interesse emotivo del Tasso si concentra – secondo una logica dominante nel canto che non mancherà di regolare anche la distribuzione del punto di vista di Rinaldo e di Armida – sulla sorte dello sconfitto Antonio, il cui ritratto è improntato a una palese simpatia, emergente a dispetto della brevità descrittiva:

Non fugge no, non teme il fier, non teme,  
 ma segue lei che fugge e seco il tira;  
 (xvi, 6)

così come fa appello alla solidarietà del lettore la sottolineatura del dissidio interno, della incertezza lacerante tra due scelte alternative:

Vedresti lui, simile ad uom che freme  
 d'amore a un tempo e di vergogna e d'ira,  
 mirar alternamente or la crudele  
 pugna ch'è in dubbio, or le fuggenti vele.<sup>14</sup>  
 (xvi, 6)

<sup>13</sup> Se è vero che la presenza fuggevole di Ottaviano impedisce di rendere conto nei fatti di questa bipolarità psicologica, tuttavia una conferma esplicita scaturisce da una similitudine situata verso la fine del poema, che offre nuovo spazio ai medesimi personaggi: nel gioco delle identificazioni Rinaldo ha lasciato lo scomodo ruolo di emulo di Antonio a Tisaferno per assumere le vesti di un Augusto inesorabile giustiziere dell'ultimo campione di Armida: «Tal Cleopatra al secolo vetusto / sola fuggia da la tenzon crudele, / lasciando incontra al fortunato Augusto / ne' maritimi rischi il suo fedele, / che per amor fatto a se stesso ingiusto / tosto seguì le solitarie vele. / E ben la fuga di costei secreta / Tisaferno seguia, ma l'altro il vieta» (xx, 118).

<sup>14</sup> Non deve sorprendere, credo, il fatto che, pur dibattendosi Rinaldo in un'analoga contraddizione, gli sia negata questa medesima luce di simpatia: proprio perché la sua risoluzione sarà del tutto opposta a quella di Antonio, proprio perché il riscatto purificatore è già previsto in quel medesimo disegno provvidenziale che ne ha previsto pure l'errore, il personaggio riesce privo di una sostanziale tragicità e meccanica appare ogni sua determinazione.

Nel quadro della doppia identificazione di Rinaldo assume un particolare rilievo la stessa relazione geografica che si stabilisce tra le due vicende:

Ne le latebre poi del Nilo accolto  
attender par in grembo a lei la morte,  
e nel piacer d'un bel leggiadro volto  
sembra che 'l duro fato egli conforte.  
(xvi, 7)

Il Nilo costituisce infatti un motivo ricorrente della biografia e della geografia di Rinaldo: le sue fonti ignote, in particolare, egli dovrà scoprire e portare alla luce, guadagnando quel luogo inesplorato alla conoscenza del mondo civile.<sup>15</sup>

Qui si constata davvero come la dimensione geografica assuma inequivocabili connotati morali, come ogni differenza di piani semantici e separazione di livelli logici sia tendenzialmente abolita da una progressiva integrazione: il mistero che avvolge questi oscuri recessi del mondo, sottratti al dominio della conoscenza e al controllo della ragione, ne accreditano la natura simbolica. Proprio il Nilo e le colonne d'Ercole – cioè, con l'Oriente, le coordinate geografiche dell'esperienza di Rinaldo – costituiscono i limiti del mondo civile e, vi è da supporre (il riferimento è qui ai «guerrieri animai» che vigilano l'accesso all'eden di Armida), i luoghi di massima concentrazione dei mostri che popolano la terra:

Ciò che di mostruoso e di feroce  
erra fra 'l Nilo e i termini d'Atlante  
par qui tutto raccolto, e quante belve  
l'Ercinia ha in sen, quante l'ircane selve.  
(xv, 51)

<sup>15</sup> DELLA TERZA 1970: 398-99n. ha indicato i passi del poema in cui si dichiara questa vocazione esploratrice e civilizzatrice di Rinaldo: se il campo cristiano – dice Erminia – potesse contare su altri sei cavalieri di pari valore, non solo «già Soria tutta vinta e serva fora; / e già domi sarebbono i più australi / regni, e i regni più prossimi a l'aurora»; ma forse anche «[...] il Nilo occultarebbe in vano / dal giogo il capo incognito e lontano» (III, 38). Quando poi l'eroe giovinetto viene allontanato da Goffredo, si propone di realizzare imprese straordinarie al punto di «[...] penetrar sin dove / fuor d'incognito fonte il Nilo move» (v, 52).

Ma al di là di questi confini, che pure ospitano al proprio interno presenze tanto inquietanti, stanno ben più minacciose «latebre» della ragione e abissi della coscienza, in cui si annidano quelle pulsioni, quegli istinti pagani che la vegetazione lussureggiante di un giardino situato al centro di un labirinto, o di una sorgente situata nel cuore inesplorato dell'Africa, tenacemente sottraggono alle istanze repressive della razionalità cristiana civilizzatrice. Ciò che la metaforizzazione geografica include come limite esterno è uno spazio essenzialmente morale e psichico che viene disputato tra forze antagonistiche il cui sopravvento è sempre provvisorio. Scoprire le fonti del Nilo significa dunque per Rinaldo Ottaviano e per la coscienza cristiana esorcizzare quella componente pagana dell'uomo in cui si annidano i principi stessi del peccato e che è costantemente esposta alla seduzione di Armida.<sup>16</sup> Le colonne d'Ercole segnano pertanto un termine che è al contempo separazione e accesso, esclusione e comunicazione, oltre il quale sta una zona sottratta all'istanza colonizzatrice della ragione.<sup>17</sup>

4. Fermiamo l'attenzione sul verso che definisce l'atteggiamento di Antonio nell'attesa fatalistica della morte: «e nel piacer d'un bel leggiadro volto / sembra che 'l duro fato egli conforte». La certezza della sconfitta militare collettiva e della morte fisica individuale, attese come eventi ineluttabili, trionfatori ultimi di ogni pur eroica resistenza umana,

<sup>16</sup> A convalida della caratterizzazione ideologica e religiosa della vicenda, già prefigurata in senso cattolico dal personaggio di Ercole vincitore di un oltretomba anacronisticamente cristianizzato («inferno»), stanno i dati di una tradizione epica relativa alla leggendaria figura di Prete Gianni, signore di un'immensa oasi cristiana nel cuore delle regioni pagane, ora l'Asia ora la valle del Nilo (cfr. RAJNA 1900: 528-33), ancora operante nell'Ariosto e nel Folengo: con le fonti del Nilo coincide infatti l'entrata dell'inferno visitato da Astolfo (*Furioso*, xxxiv) e da Baldo (I, xxiv).

<sup>17</sup> La natura dichiaratamente pagana di questi luoghi induce alcune necessarie considerazioni di ordine lessicale. Fra i termini che con più frequenza intervengono a caratterizzare la rappresentazione tassiana ogni qual volta questa interessa la sfera pagana compaiono non per caso (e ne abbiamo qualche esempio nelle ottave citate) quegli epiteti – *incognito*, *lontano*, *occulto*, *infinito*, *ignoto*, *deserto* – o, più in generale quelle parole-mito che il Fubini indicava come care al Tasso per la loro leopardiana indeterminatezza, cioè per la loro evocatività semantica: «quegli epiteti tasseschi, che rifuggendo dall'immagine concreta e ben delimitata aprono all'anima che ora si esalta ora si sgomenta, una prospettiva indefinita» (FUBINI 1947: 243). Se si ripercorrono con attenzione gli esempi addotti, la verità di questa correlazione appare evidente: da una parte il senso dell'ignoto e dell'infinito, del mistero e della vastità, che insieme attrae e spaura l'anima tassiana, traduce in esteriorità spaziale e temporale una dimensione etico-psicologica legata alla percezione cattolica del peccato; dall'altra questo lessico esprime categorie semantiche parallele, se non coincidenti, a quella della varietà che connota strutturalmente la presenza di personaggi e luoghi pagani nel poema; scelgo fra gli stessi esempi di Fubini: «infiniti popoli pagani», «innumerabili infiniti spirti», «immense solitudini d'arena», «ignote isole mille», «oceano vasto e immenso».

accomuna tutte le vittime della repressione (Aladino XIX, 40; Argante VI, 6; Emireno XVII, 40; Solimano XX, 104) e rappresenta un elemento non trascurabile della dialettica di ideologia e identificazione emotiva. La legittimazione poetica di tale destino costituisce il presupposto necessario della solidarietà accordata alle sue vittime: il fatalismo, di conseguenza, non è altro che la traduzione in termini soggettivi della necessità storica dal punto di vista dei personaggi, così come la pietà tragica, la «grande poesia della morte» tassiana, ne rappresenta il registro psicologico fondamentale dal punto di vista del poeta.

Il verso, tuttavia, non esaurisce qui le sue suggestioni; ne apre anzi di ulteriori e più ampie, connesse con il carattere di sintesi ideologica che una vasta tematica diffusa nel poema gli accredita: il volto femminile si propone sovente infatti come emblema dei valori mondani contrapposti a quelli religiosi che si polarizzano per contro nell'immagine della volta celeste. La dualità inconciliabile si presenta a Rinaldo allorché, salito in vetta al monte Oliveto per purificarsi dell'errore, contempla lo spettacolo delle «bellezze incorrottili e divine» di un universo che, in sintonia col crescere del nuovo stato d'animo indotto dal pentimento, estingue progressivamente i suoi insidiosi fascino notturni per lasciar posto alla luce non più turbata dell'alba:

Era ne la stagion ch'anco non cede  
 libero ogni confin la notte al giorno,  
 ma l'oriente rosseggiar si vede  
 ed anco è il ciel d'alcuna stella adorno;  
 quando ei drizzò vèr l'Oliveto il piede,  
 con gli occhi alzati contemplando intorno  
 quinci notturne e quindi mattutine  
 bellezze incorrottili e divine.

Fra se stesso pensava: «Oh quante belle  
 luci il tempio celeste in sé raguna!  
 Ha il suo gran carro il dì, l'aurate stelle  
 spiega la notte e l'argentata luna;  
 ma non è chi vagheggi o questa o quelle,  
 e miriam noi torbida luce e bruna  
 ch'un girar d'occhi, un balenar di riso,

scopre in breve confin di fragil viso».

(xviii, 12-13)

Dopo questa decisiva presa di coscienza, il trionfo (metaforico) delle bellezze mattutine è compiuto, e Rinaldo è un cavaliere definitivamente recuperato alla causa cristiana: Armida è lontana con le sue lusinghe «torbide» dissolte nel mare di luce della grazia purificatrice. Solo una lontana analogia formale tra i due spazi approssimativamente circolari (l'ovale del viso di donna e la grande volta del firmamento) in cui sono concentrate le massime bellezze umane e naturali – per di più accreditata dalla tradizionale intuizione di un universo antropomorficamente femminilizzato ove le luci delle stelle stanno invariabilmente per gli occhi della donna – ha consentito la confusione di valori, contenuti, immagini dalle proporzioni tanto diverse, che ora tornano secondo logica a divaricarsi. In che cosa consiste specificamente la negatività e l'inganno dei valori simboleggiati dal volto di donna?

Nella contraddizione che si crea tra l'oggettiva angustia dell'idolo femminile e la sua capacità sintetica e totalizzante: nel «breve confin» è racchiusa la promessa di un grande piacere.

Il confronto con alcune rime amorose varrà a illuminare i presupposti di una contrapposizione che il riscatto di Rinaldo bruscamente stabilisce là dove c'era soltanto identità e equivalenza. Il madrigale *L'or, gli odori e le gemme* (*Rime*, 271, secondo la numerazione Solerti) testimonia la natura del volto femminile quale *summa* dei valori e dei piaceri terreni materialmente metaforizzati nelle ricchezze e nei profumi, in tutto ciò che di più ricco e prezioso la terra può offrire:

L'or, gli odori e le gemme  
 fra gli Arabi e fra gl'Indi  
*chiuse e sparse* natura e quinci e quindi;  
 altri le prende e merca:  
*in voi raccolte in breve spazio* or sono,  
 e a chi ben ne ricerca  
 non ha pregio la merce o pari il dono.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> È singolare notare come versi analoghi servissero a designare i mostri che si aggirano fra il Nilo e i termini d'Atlante (xv, 51, cit.). Ma l'immediato trapasso dal ripugnante al seducente, dal mostruoso al meraviglioso, è

L'idolo femminile, polarizzatore di valori ideologici alternativi a quelli rispecchiantisi nella volta celeste, si configura come simulacro metaforico della paganism, a maggior ragione in quanto il «breve spazio» che lo racchiude è però un microcosmo in cui si compendia la più ricca e multiforme varietà:

*e breve spazio dentro a' suoi confini  
rinchiudea maestà, grazia ed onore;  
(Rime, 187)*

Spettacolo a le genti offrir Natura  
volle *in angusto spazio il paradiso*,  
e nel seren di pargoletto viso  
formò due soli ardenti altra misura;  
(Rime, 572)

Vaga Angioletta, nel tuo vago volto  
si vede lo splendor del Paradiso,  
sì che qualora il mio pensier v'affiso  
parmi vedervi *il ben tutto raccolto*.  
(Rime, 733)

Ora, l'identità non conflittuale dei due poli alternativi, che a Rinaldo purificato dall'errore apparirà come un mostruoso inganno dei sensi, si fonda sulla relazione analogica stabilita da quell'elemento comune "circularità" che d'altra parte si pone quale mediatore di identità/opposizione per altri oggetti, luoghi, situazioni che occupano un ruolo privilegiato nell'esperienza dell'eroe cristiano: intendo dire il labirinto, lo specchio, lo scudo. La forma chiusa e circolare – che sia percorsa al suo interno da tortuosi meandri labirintici o da sinuosi tratti muliebri – viene assumendo così una costante funzione connotatrice della

tendenza sintomatica di una sensibilità cattolica portata a sentire nell'attrazione per la bellezza e il godimento terreno l'insidia del proibito e del peccaminoso. Tale tendenza genera un processo contraddittorio di ribaltamento – che vedremo ripetersi con frequenza nel canto in corrispondenza col sopravvento ora dell'uno, ora dell'altro dei codici in conflitto – che determina repentine trasformazioni (nella natura, in Armida) e che può giungere, come qui appunto, a stabilire mostruose identità, tradite dal significante poetico, fra ciò che è antitetico: bellezza della donna e orrore delle belve.

paganità, e andrà, come tale, ricercata ovunque come geometrico contrassegno della sua presenza. Non sarà sorprendente allora rilevare come pure il globo terrestre, contemplato da una prospettiva verticale, divina, si configuri quale immagine speculare del volto femminile, dove alla meschinità di proporzioni, conforme alla visione dantesca dell'«aiuola» (*Par.* xxii, 151), fa riscontro la molteplice diversità di aspetti in cui appare distinta la terra allo sguardo orizzontale e perciò fallace dell'uomo:

China» poi disse (e gli additò la terra)  
«gli occhi a ciò che quel globo ultimo *serra*.

Quanto è vil la cagion ch'a la virtude  
umana è colà giù premio e contrasto!  
in che *picciolo cerchio* e fra che nude  
solitudini è *stretto* il vostro fasto!  
Lei come isola il mare intorno *chiude*,  
e lui, ch'or ocean chiamat'è or vasto,  
nulla eguale a tai nomi ha in sé di magno,  
ma è bassa palude e *breve stagno*».

Così l'un disse; e l'altro in giuso i lumi  
volse, quasi sdegnando, e ne sorrise,  
ché vide un punto sol, mar, terre e fiumi,  
che qui paion distinti in tante guise,  
ed ammirò che pur a l'ombre, a i fumi,  
la nostra folle umanità s'affise,  
servo imperio cercando e muta fama,  
né miri il ciel ch'a sé n'invita e chiama.  
(xiv, 9-11)

Qui è Goffredo che, levato in sogno su nel cielo, per invito di Ugone volge lo sguardo alla terra; il richiamo all'esperienza di Rinaldo in cima all'Oliveto è evidente: il «breve confin di fragil viso» di Armida e il «picciolo cerchio» del globo terrestre sembrano compenetrarsi in una identità assoluta. Ma basterà un mutamento di prospettive, il subentrare di quella



tutta terrena, orizzontale, durante il tragitto provvidenziale attraverso il Mediterraneo e dopo l'approdo nel regno di Armida, a dilatare di nuovo indefinitamente i contorni: il viso di donna diverrà per Rinaldo quell'assoluto che ne include e ne esaurisce l'universo morale e ritornerà, nei consueti moduli espressivi, l'identità mistificante donna-cielo, mediata questa volta da uno specchio reale:

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.  
 (xvi, 22)

D'altra parte la realtà terrena torna a distinguersi in una multiforme diversità, effetto conseguente di un processo di scomposizione ed espansione che trova la sua realizzazione simbolica nel gioco di specchi moltiplicatore del labirinto:<sup>19</sup>

Qual Meandro fra rive oblique e incerte  
 scherza e con dubbio corso or cala or monta,  
 queste acque a i fonti e quelle al mar converte,  
 e mentre ei vien, sé che ritorna affronta,  
 tali e più inestricabili conserte  
 son queste vie, ma il libro in sé le impronta  
 (il libro, don del mago) e d'esse in modo  
 parla che le risolve, e spiega il nodo.  
 (xvi, 8)

Anche in questo caso la scelta dell'aggettivazione integra significato fisico letterale e significato morale figurato: così è per «obliquo», «incerto», «dubbio», mentre «inestricabili» riprende fonicamente e semanticamente l'«impenetrabil» dell'ottava d'esordio. Soltanto il libro magico (dono del mago cristiano d'Ascalona), interprete di una razionalità

<sup>19</sup> All'incapacità di trovare un metro, una misura certa del mondo è soprattutto da ricondurre il senso di mistero e di sgomento sottile tradito dalle fubinarie parole-mito, le quali non a caso evocano un sentimento angosciato del tempo e dello spazio.

illuminata dalla fede, è in grado di assicurare la certezza della giusta direzione e del retto operare a chi si muove nella situazione labirintica. Soltanto i rappresentanti del codice cristiano detengono gli strumenti atti a «spiegare il nodo»: e l'espressione mira a sottolineare l'operazione contraria di scioglimento del viluppo labirintico, cui frequentemente allude l'impiego di un repertorio lessicale costante nell'ambito del canto (*snodare* 13, 3; 43, 2; *serpere* 11, 5; *torcersi* 23, 5; *intrecciare* 23, 3).<sup>20</sup>

5. Ma le tracce formali del “pagano” contrassegnano in modo particolare la descrizione del giardino delle delizie<sup>21</sup> dove emerge soprattutto la categoria distintiva della varietà:

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,  
aprache 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.

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:

<sup>20</sup> Ma coerentemente diffuso anche al di fuori di esso a tutti i luoghi e le situazioni pagane: i mostri infernali («e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte, / e lor s'aggira dietro immensa coda / che quasi sferza si ripiega e snoda», IV, 4); il paesaggio della selva incantata, come verificheremo più oltre. Il motivo labirintico, com'è ovvio, celebra i suoi fasti nell'operare ingannevole e malizioso di Armida, nel suo caratteristico «girar d'occhi» (IV, 88; V, 64; XVIII, 33) che richiama del resto il già citato, fondamentale passo della riflessione di Rinaldo (XVIII, 13), e nel suo apportar discordia e gelosia fra i guerrieri cristiani che abbandonano il campo per seguirla: «Per vie ne trasse disusate e torte / fra noi discordi, e in sé ciascun geloso» (X, 60).

<sup>21</sup> In questa rivisitazione del motivo classico del *locus amoenus* echeggiano modelli diversi e tutti moderni: Petrarca (descrizione della casa d'amore, *Tr. Cup.*, IV); Poliziano (descrizione della casa di Venere, *Stanze*, I, 70-72); Ariosto (descrizione della reggia di Alcina, *Orlando Furioso*, VI, 20-22, e del Paradiso terrestre, XXXIV, 49-53).

co' fiori eterni eterno il frutto dura,  
e mentre spunta l'un, l'altro matura.

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia  
sopra il nascente fico invecchia il fico;  
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,  
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;  
lussureggiante serpe alto e germoglia  
la torta vite ov'è più l'orto aprico;  
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have  
e di piropo e già di nettare grave.  
(xvi, 9-11)<sup>22</sup>

La varietà si afferma dominante, tanto al livello della espressione che del contenuto, nell'enumerazione delle molteplici forme in cui si manifesta la natura lussureggiante del giardino. E d'altra parte conserva questo ruolo per tutto il corso della rappresentazione naturale: l'aura «fa le foglie, e l'onde / garrir che variamente ella percote» e «or accompagna, ed ora / alterna i versi» dei «vezzosi augelli»; fra questi, il pappagallo, l'animale-simbolo del giardino riunisce in sé i caratteri propri della varietà («Vola fra gli altri un che le piume ha sparte / di color vari») e del labirinto («lingua snoda in guisa larga»). Ora, varietà ed enumerazione, parallelismo e coordinazione sono moduli descrittivi perfettamente funzionali all'oggetto della rappresentazione, dal momento che siglano un processo naturale in cui l'eterno riprodursi di una vicenda vitale mai passibile di interruzione o mutamento abolisce di fatto ogni legge di differenza. Di qui l'allineamento orizzontale di temi, immagini, costrutti verbali, procedente da un'intuizione del reale «che ordina per successione e non gerarchicamente»<sup>23</sup> e che riproduce a livello stilistico la dinamica iterativa e anti-

<sup>22</sup> Si osserverà in questi versi l'estrema concentrazione di un fenomeno retorico non meno caro alla poesia tassiana dell'*enjambement* e non meno di quello caratteristico del canto. Alludo alle figure di parallelismo e in particolare quelle a struttura chiasmica, impiegate con larghezza per rendere efficacemente la simultaneità dei processi naturali: «acque stagnanti, mobili cristalli»; «fior vari e varie piante»; «co' fiori eterni eterno il frutto»; «mentre spunta l'un, l'altro matura»; «nel tronco istesso e tra l'istessa foglia»; «il novo e 'l pomo antico». La struttura morfologica di queste figure appare conformata secondo moduli in qualche maniera pur essi speculari e iterativi, consoni quindi al tipo di processo vitale che intendono descrivere.

<sup>23</sup> DANIELE 1973: 216. Nel contesto di un'analisi applicata a materiali tassiani diversi dal nostro, l'Autore

finalistica espressa dalla struttura labirintica. Il labirinto infatti è per eccellenza il luogo del multiplo e del sempre uguale, il cerchio che lo racchiude l'immagine perfetta di una continuità insieme dinamica e chiusa che afferma la omogeneità sostanziale del mondo sottesa all'eterogeneità delle sue forme fenomeniche. E d'altra parte vedremo come, con perfetta coerenza, quel che esprimono il labirinto a livello materiale e il paesaggio edenico a livello naturale trova il suo corrispondente registro psicologico nel rapporto amoroso fra Rinaldo e Armida, che si consuma nel vezzo narcisistico, in un gratuito gioco di immagini riflesse e sovrapposte che esclude ogni possibile alterità o finalismo.

Se proviamo a interpretare questo *status* naturale alla luce della legge strutturale del poema, non possiamo fare a meno di cogliere le implicazioni di carattere ideologico che sono sottese a una tale rappresentazione. Il rifiuto della distinzione gerarchica dei valori e l'opposizione, in particolare, a una dinamica finalisticamente orientata sono i tratti in cui la parte pagana esprime la sua condizione culturale. Da questo punto di vista l'orizzontalità del processo naturale labirintico si pone in singolare contrasto con il movimento progressivo che regola il conflitto dei codici nella *GL*. L'azione del poema prevede un processo di riduzione dal VARIO all'UNO, conformemente all'affermarsi delle armi cristiane su quelle pagane, e solo il riconoscimento unanime da parte di tutti i crociati dell'esclusiva legittimità di uno solo dei codici antagonisti è premessa per il superamento della dispersione individualistica e l'affermarsi di un nuovo corso vittorioso delle operazioni militari. Qui ci troviamo, viceversa, nella situazione di più clamorosa *impasse* dello sforzo di egemonia cristiana, ed è quindi perfettamente ovvio che in questo luogo si concentrino, come mai altrove, i tratti distintivi del pagano: varietà, labirinto, antifinalismo, narcisismo.

6. Nell'ambito di questa vicenda siglata dall'iterazione trova un impiego funzionale pure il pappagallo che leva il suo inno al godimento terreno e le cui prerogative appaiono del tutto consone a quel paesaggio e a quella atmosfera. Infatti la scelta dell'animale per eccellenza ripetitore e imitatore («parte / la voce sì ch'assembra il sermon nostro») è di per sé densa di significato, e perché si inserisce nel registro iterativo dominante (e il «continovò» indica

riconduce questa «sensibilità totalmente lirica» alle «profonde contraddizioni in cui si dibatte l'artista dell'epoca della Controriforma [...] viziato com'è da un'indecisione sostanziale di fronte alle cose, rispecchiata in arte nel vagheggiamento della forma prima che dei contenuti».

il carattere non episodico di quel canto), e perché ripropone in forme mutate (opposizione caso/arte, naturale/umano) quell'emulazione natura/arte che costituisce un aspetto del più generale scambio dialettico «essere/apparire».<sup>24</sup> L'inno al piacere da lui cantato sfrutta il tradizionale motivo umanistico della «rosa» (Boiardo, Lorenzo, Poliziano, Ariosto, ecc.):

«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,  
quella non par che desiata inanti  
fu da mille donzelle e mille amanti.

Così trapassa al trapassar 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»,  
(XVI, 14-15)

esplicitando il sostrato ideologico che presiede alla rappresentazione di un universo pagano colto fin qui soltanto per mediazione, nelle sue manifestazioni naturali e fisiologiche. In questo senso non va inteso dunque come momento lirico assoluto del tutto astratto dal contesto della vicenda, nella quale occupa viceversa una precisa collocazione funzionale: proprio perché in questo canto e in questo luogo si decreta la capitolazione definitiva

<sup>24</sup> In particolare il termine «arte», frequentemente impiegato lungo tutto il canto, assume un ruolo di polo catalizzatore dell'inganno ottico e dell'illusione labirintica, proponendosi di volta in volta secondo accezioni diverse: «tecnica artistica» (ott. 2); «arte magica» (ott. 9-10); «malizia femminile» (ott. 73).

dei valori pagani, tanto più necessaria e manifesta, nella sua potenzialità di alternativa ideologica, emerge la presenza del linguaggio “altro”, non epico e non cristiano, e tanto più prepotente affiora l'appello all'identificazione emotiva del lettore. E ciò si verifica nel momento stesso in cui il passaggio di «voce» (Genette), l'affidarne cioè l'enunciazione ad un «mirabil mostro» (da intendersi alla lettera) declinando ogni responsabilità diretta, denuncia chiaramente l'intento cautelativo e la presa di distanze del poeta cristiano da contenuti ideologicamente non conformi.<sup>25</sup> Solo la latenza del codice repressivo, provvisoriamente autorizzata dalla precauzione magica, garantisce la condizione strutturale e l'alibi soggettivo per il trionfo del codice pagano. Il fatto poi che il canto dell'animale introduca una nota elegiaca entro la rappresentazione fondamentalmente gioiosa del giardino, appare come il fatale tributo pagato alla consapevolezza della contraddizione: alla necessità cioè di un inevitabile ritorno all'ordine e di un'ammenda purificatrice (del poeta Tasso, prima ancora che del suo personaggio Rinaldo) per le troppo scoperte complicità con valori “eretici”.

7. Carlo e Ubaldo, protetti dalle fronde, assistono alla scena d'amore tra Rinaldo e Armida in un'atmosfera di morbida sensualità:

Ecco tra fronde e fronde il guardo inante  
penetra e vede, o pargli di vedere,  
vede pur certo il vago e la diletta,  
ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta.

<sup>25</sup> Gli studi sulle fonti non indicano precedenti analoghi di delega: la responsabilità dell'invito epicureo o viene gestita in prima persona dall'io poetico o, più raramente, viene affidata a un personaggio umano suo portavoce; mai comunque ad un uccello, per di più con le caratteristiche esotiche e magiche del pappagallo tassiano. Val la pena di riportare le reazioni di sconcerto dello Zanette, interprete di un disagio comune a molti dei commentatori del passo: «Non so quale impressione si avesse sui pappagalli, in Europa, nel secolo del Tasso; per noi questo goffo alato che parla con i concetti e con lo stile del più raffinato poeta elegiaco è quanto mai grottesco e quando se ne legge il discorso bisogna, per gustarlo, dimenticare che chi parla è un pappagallo». D'altra parte, in occasione di scritture private, istituzionalmente meno controllate e quindi meno censurabili dall'intento cautelativo, il Tasso mostra una spregiudicatezza che non può consentirsi in sede artistica: «Io se non quanto son cristiano nel resto, in quel che non è contrario al cristianesimo vo' essere epicureo affatto; e dico *Pereat qui crastina curat*» (lettera a Luca Scalabrino del 9 aprile 1576).

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,  
 e 'l crin sparge incompsto 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,

e i famelici sguardi avidamente  
 in lei pascendo si consuma e strugge.  
 (xvi, 17-19)

Troviamo in questi versi anzitutto una conferma della relazione costante che ogni avvicendamento della situazione narrativa purtuttavia mantiene con quella iniziale descrizione dell'edificio labirintico. In tal senso non apparirà troppo sottile osservare come la posizione dei due amanti, uno in grembo all'altra ed entrambi in grembo «a l'erbetta», echeggi a distanza l'immagine circolare concentrica secondo cui si conforma la struttura del palazzo: analogia del resto mediata dal comune termine «grembo» che qui perde la sua fredda designazione architettonica per individuarsi in senso strettamente erotico-sessuale. E, ancora, noteremo che la connotazione di disordine sensuale dei capelli scomposti di Armida è già tipicamente labirintica e comunque prelude alla successiva caratterizzazione del personaggio esplicitamente accentuata in questa direzione. D'altra parte, se gli intarsi dell'ingresso prefiguravano un rapporto di asservimento amoroso e di completa subordinazione ideologico-morale, questa è la condizione, e direi appunto la posizione naturale di ogni vittima di Armida, dal momento che con Adrasto, successore di Rinaldo nei suoi favori, il rapporto si ripropone nei medesimi termini (anche letterali):

Vedele incontra il fero Adrasto assiso  
 che par ch'occhio non batta e che non spiri,  
 tanto da lei pendea, tanto in lei fiso  
*pasceva* i suoi *famelici* desiri.  
 (xix, 68)

La posizione di Rinaldo, supino in grembo alla donna che riempie di sé tutto il suo orizzonte visivo escludendone ogni altra presenza, è qui fisicamente rovesciata rispetto a quella che assumerà sull'Oliveto: materialmente sopraelevato, distaccato dalla bassezza terrena ed eretto, solo allora potrà finalmente spaziare con lo sguardo sulle bellezze e sui misteri dell'universo senza che nessun falso idolo di bene intervenga più a offuscare la limpidezza della visione. Ma qui Rinaldo, proprio, si direbbe, perché condizionato dalla posizione orizzontale e terrena, non è in grado di operare distinzioni:<sup>26</sup> neppure tra il sé e l'altro perché i contorni si dissolvono in una coincidenza mistificante, così come d'altra parte egli confonde tra loro le due cose inconciliabili, il cielo e la donna. Strumento mediatore di questa condizione alienata è un altro protagonista della geografia spaziale e morale del canto, lo specchio:

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.

L'uno di servitù, l'altra d'impero  
si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.

<sup>26</sup> Esiste nel poema una costante alternanza di opposte prospettive. Se la visione orizzontale dà luogo inevitabilmente a un'intuizione labirintica del reale (ed è strutturalmente, com'è ovvio, il punto di vista dei pagani), analogamente ingannevole o deficitaria è questa dal basso verso l'alto, che deriva i propri limiti dall'essere fisicamente legata al terreno e dal rappresentare una condizione di inferiorità conseguente all'asservimento amoroso: anche Tancredi, ad esempio, al momento di affrontare in duello Argante, è abbagliato dall'apparizione di Clorinda «sovra un'erta», a metà strada tra la terra e il cielo, e si distrae colpevolmente dal suo compito (III, 26-27). Vero e proprio occhio divino, la visione dall'alto verso il basso è il punto di vista che compete istituzionalmente ai rappresentanti della fede, perché consente di abbracciare con un solo sguardo sintetico il panorama multiforme della realtà mondana e quindi operare distinzioni e scelte precise (I, 7; IX, 55; XIV, 9). Un'unica volta, se si prescinde dalle frequenti visioni da «eccelso loco» del campo di battaglia, comuni tanto a Goffredo come a Aladino, il punto di vista divino è concesso ad un pagano (ma, si badi bene, nell'occasione della morte imminente): è Solimano che, contemplando dalla cima di una torre «l'aspra tragedia de lo stato umano» (XX, 73) assurge alla visione chiarificante e pacificatrice.



«Volgi», dicea «deh volgi» il cavaliere  
 «a me quegli occhi onde beata bei,  
 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.

Deh! poi che sdegni me, com'egli è vago  
 mirar tu almen potessi il proprio volto;  
 ché il guardo 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».  
 (xvi, 20-22)

Nello specchio si compendiano le relazioni analogiche dominanti: iterazione, specularità, e soprattutto circolarità («tondo» è la prima, fondamentale parola del canto, riferita all'edificio labirintico), per cui esso viene a costituire un vero e proprio equivalente simbolico della condizione labirintica. Mediatore di una identificazione mistificante, lo specchio ripropone a molteplici livelli quell'equivalenza del diverso che costituisce lo statuto fisico e spirituale del luogo magico e che emblematicamente si esprime nel verso: «mirano in vari oggetti un solo oggetto».<sup>27</sup> Realtà umana e fenomenologia naturale sembrano entrambe assoggettarsi a questo processo di riduzione e assimilazione del molteplice: Rinaldo è degradato a pura immagine speculare di Armida, sia in quanto ne ha assorbito le prerogative femminili e le caratteristiche somatiche (spogliato com'è delle armi, profumato, effeminato nell'abbigliamento e nell'acconciatura), sia in quanto ha incorporato egli stesso, attraverso gli ardori del cuore che il volto tradisce, la funzione, propria dello specchio, di

<sup>27</sup> L'interpretazione letterale è da parte degli esegeti controversa: se sia da intendere nel senso che la donna nello specchio e il cavaliere negli occhi della donna contemplan un solo oggetto, la cosa amata (interpretazione che risale al Guastavini) o piuttosto nel senso che Armida nello specchio, Rinaldo negli occhi di Armida contemplan un solo oggetto, cioè il volto di Armida.

narcisistica esibizione delle bellezze della donna. D'altra parte, lo specchio reale che incornicia il volto femminile, al pari di quello e al pari di tutte le analoghe entità circolari (il globo terrestre, l'edificio labirintico), rappresenta la medesima fonte d'inganno, la medesima falsa sintesi totalizzante in cui l'ottica deformata dell'uomo crede di ravvisare l'universalità. Ecco perché lo specchio gioca un ruolo chiave nell'esperienza deviante di Rinaldo: proprio per la sua funzione mediatrice tra l'aspirazione celeste e il suo surrogato terreno, la bellezza femminile; per la sua capacità mistificante di assimilare realtà fenomeniche diverse, universo e volto di donna, e di annullare in tal modo ogni alterità e differenza. Si legga in proposito l'esordio del madrigale 260:

Donna, il bel 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,

Bene osserva il Daniele: «dalla circolarità del vetro tondo si passa alla sfericità, non accennata ma sospettabile, del volto di donna prima e del mondo poi e finalmente alla incommensurabilità senza dimensioni dell'universo».<sup>28</sup> Attraverso il tramite dello specchio si compie il processo di identificazione narcisistica tra la donna e il cielo, così come tra l'altro e l'io. L'alterità, del mondo o del compagno, si confonde e si annulla nell'immagine di un volto che si contempla.

**8.** Motivi connessi alla struttura labirintica ritornano in maniera esplicita e quasi ossessiva, come già accennavo in precedenza, nella descrizione dei vezzi narcisistici di Armida:

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 fiori;  
(xvi, 23)

<sup>28</sup> DANIELE 1973: 232.

Questo stesso sintagma «ripresse / con ordin vago», nella presupposizione di una qualche forma di disciplina razionale applicata ai «lascivi errori», rinvia direttamente, ancora una volta, all'architettura del palazzo, a quel «confuso ordin» di logge che è segnato da un analogo contrasto. D'altra parte, nel paragone col pavone, l'altro animale-simbolo (del narcisismo, così come il pappagallo lo era dell'iterazione) del giardino:

Né 'l superbo pavon sì vago in mostra  
 spiega la pompa de l'occhiate 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,  
 (xvi, 24)

ciò che emerge evidente è, ancora, una serie omogenea di forme circolari: la ruota del pavone, il curvo grembo formato dall'arcobaleno (dove il sostantivo riprende, come si ricorderà, geografia del luogo e scena vivente) e, naturalmente, il magico cinto.<sup>29</sup>

9. L'ingresso sulla scena dei due liberatori introduce l'azione drammatica in questo regno dell'eterna ripetizione. L'occasione è fornita dal temporaneo allontanamento (eppure si tratta ancora di un elemento iterativo: «Ella *per uso* il dì n'esce») di Armida dall'amante per occuparsi delle sue «magiche carte»: unica concessione al principio di prestazione nell'universo ludico del giardino, rispetto a cui si sottolinea vieppiù l'alienazione estrema di Rinaldo ridotto a pura animalità («e tra le fere spazia e tra le piante, / se non quanto è con lei, romito amante»). E l'opposizione tra abbandono all'eros, cui resta comunque soggiogato Rinaldo, e attività pratica è sottolineata dallo sviluppo sintattico e ritmico speculare dei due membri equivalenti in cui è divisa l'ottava 27:

<sup>29</sup> Si tratta – come apprendiamo dalla descrizione della sua genesi magica ad opera di Armida, giocata sulla dialettica di enumerazioni/sistemi che già caratterizzava le ottave 9 («in una vista offerse») e 20 («mirano in vari oggetti un solo oggetto») – di un ennesimo oggetto polarizzatore della varietà: «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: / *fuse tai cose tutte, e poscia unille* / ed al foco temprò di lente faci, / e ne formò quel sì mirabil cinto / di ch'ella aveva il bel fianco succinto» (xvi, 25).

*Ma quando l'ombra co i silenzi amici*  
 rappella a i furti lor gli amanti accorti,  
 traggono le notturne ore felici  
 sotto un tetto medesimo entro a quegli orti.  
*Ma poi che volta a più severi uffici*  
 lasciò Armida il giardino e i suoi diporti,  
 i duo, che tra i cespugli eran celati,  
 scoprirsi a lui pomposamente armati.

L'apparizione improvvisa dei due crociati contrassegna il ripristino del codice epico temporaneamente bandito dalla scena poetica e il riscatto delle forze cristiane. Assisteremo quindi, d'ora in poi, a un puntuale rovesciamento delle situazioni, immagini, espressioni sin qui dominanti, che culminerà con l'ingresso sulla scena dei significanti epici luminosi (lo scudo e la corazza, quelle armi che l'eroe ha degradato a inutile ornamento e sostituite con lo specchio dissacratore), ma che già l'impiego del sintagma «pomposamente armati», enfaticamente sottolineato in fine di ottava, preannuncia: appare chiara infatti la funzione oppositiva dell'aggettivo rispetto alla nudità imbellè di Rinaldo senza armatura, dell'avverbio rispetto all'ostentazione pavonesca di Armida. L'effetto di choc prodotto su Rinaldo dall'inattesa presenza è mediato da una similitudine desunta dall'ambiente dei tornei cavallereschi: i termini, inerenti a una rappresentazione di scontro fisico e di lotta, esteriorizzano il conflitto psicologico dell'eroe cristiano, assimilato al «feroce destrier» che, momentaneamente ridotto alla degradante condizione di stallone, repentinamente recupera la smarrita vocazione agonistica:

Qual feroce destrier ch'al faticoso  
 onor de l'arme vincitor sia tolto,  
 e lascivo marito in vil riposo  
 fra gli armenti e ne' paschi erri disciolto,  
 se 'l desta o suon di tromba o luminoso  
 acciar, colà tosto annitrendo è volto,  
 già già brama l'arringo e, l'uom su 'l dorso  
 portando, urtato riurtar nel corso.  
 (xvi, 28)

Analogie di contenuto e di linguaggio accostano la similitudine all'altra situazione conflittuale estrinsecata in scontro militare e fermata nell'immagine artistica: l'intarsio della battaglia di Azio. La possibilità di un confronto consiste anzitutto nella sostanziale analogia di funzione assoluta, nell'ambito della dialettica di identificazione di Rinaldo, dall'intarsio e dalla similitudine sui rispettivi piani dell'enunciato e dell'enunciazione. Ma a render certa l'assimilazione delle due immagini è il materiale linguistico che designa l'impatto di forze contrapposte: monti contro monti («e i monti co' i gran monti *urtarsi*»), cavalli e cavalieri in duello («già già brama l'arringo e, l'uom sul dorso / portando, *urtato riurtar nel corso*»);<sup>30</sup> e che esprime in segni di luminosità l'affermarsi vittorioso del codice repressivo: «de l'arme i lampi» da un lato, «luminoso acciar» dall'altro.

**10.** Sulla strada del progressivo recupero di coscienza, elemento decisivo è il bagliore dello scudo che ferisce lo sguardo di Rinaldo e gli restituisce la sua attuale immagine alienata:

Intanto Ubaldo oltra ne viene, e 'l terso  
adamantino scudo ha in lui converso.

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 ch'inutile ornamento  
sembra, non militar fero instrumento.  
(xvi, 29-30)

<sup>30</sup> Entrambe le espressioni si improntano, come è ormai consueto constatare, alla struttura labirintica: in particolare viene alla mente un'altra similitudine, quella col Meandro, il cui percorso tormentato («con dubbio corso ora cala or monta / [...] / e mentre ei vien sé che ritorna affronta») trova corrispondenza soprattutto con le immagini conflittuali evocate dal mare sconvolto dell'intarsio («e i monti co i gran monti *urtarsi*; / l'impeto è tanto, onde quei vanno e questi / co' legni torreggianti ad incontrarsi»).

Lo scudo si colloca in un rapporto esplicito di identità/opposizione con lo specchio: se comune è la forma circolare e la prerogativa speculare, il ruolo svolto nel dramma di Rinaldo è totalmente antitetico, giacché lo scudo ne media l'autocoscienza e il riscatto, laddove lo specchio ne aveva mediato l'alienazione e il peccato. Consideriamo per un attimo le espressioni analoghe con cui il Tasso designa i due oggetti: «cristallo lucido e netto» l'uno, «terso adamantino scudo», «lucido scudo» l'altro. Questa insistenza sugli elementi di luminosità e candore non è priva di significato: l'importanza attribuita al significante verbale si giustifica, come rileva acutamente la Corrigan, con il fatto che la dialettica specchio/scudo è stata concepita dal poeta quale «parte integrante della rigenerazione di Rinaldo». <sup>31</sup> E difatti echi linguistici di tali immagini si avvertono di nuovo, nota sempre la Corrigan, in coincidenza col momento della catarsi purificatrice sull'Oliveto. L'Eremita esorta Rinaldo a mondare l'anima dei trascorsi peccati, prima di soddisfare il suo legittimo desiderio di riscatto in battaglia:

Ma non conviensi già ch'ancor profano  
ne' suoi gran magisteri armi la mano,

ché sei de la caligine del mondo  
e de la carne tu di modo asperso  
che 'l Nilo o 'l Gange o l'oceano profondo  
non ti potrebbe far candido e terso;  
(xviii, 7-8)

dopodiché il miracolo del perdono divino si compie attraverso un processo di esteriorizzazione morale e psicologica che ancora si ricollega linguisticamente ai due simboli materiali della dialettica di alienazione e riscatto:

La rugiada del ciel su le sue spoglie  
cade, che parean cenere al colore,  
e sì l'asperge che 'l pallor ne toglie  
e induce in esse un *lucido candore*;  
(xviii, 16)

<sup>31</sup> CORRIGAN 1956: 175.

Il bel candor de la mutata vesta  
 egli medesimo riguardando ammira,  
 poscia verso l'antica alta foresta  
 con sicura baldanza i passi gira.  
 (xviii, 17)

Ora, i significanti di luminosità e candore, di cui sono entrambi portatori, così come la forma circolare che li accomuna, non vanificano l'antitesi profonda di funzione esistente tra lo specchio e lo scudo. La luce emanata dallo specchio è luce fasulla, se è vero che, fin quando l'alba di purificazione non interviene a disperdere completamente le tenebre dal cielo, Rinaldo si porta addosso i segni torbidi e impuri di una creaturalità mascherata sinora sotto femminili vezzi e dissimulata dietro l'immagine mistificante restituita dallo specchio: la «sopravesta / nuova ed estrania di color» (cenere) che indirettamente riecheggia una condizione egemonica dello specchio («estranio arnese»), la «caligine del mondo / e de la carne» di cui è «asperso». Con la ritrovata coscienza guerriera e cristiana lo specchio viene restituito al suo ruolo di oggetto polarizzatore della «torbida luce e bruna» del volto femminile, dunque a una naturale antitesi con le immagini di vera luminosità: «l'aurate stelle» e «l'argentata luna». La purificazione di Rinaldo pertanto, in quanto processo di liberazione dalle scorie della oscurità terrena, segna anche il simbolico passaggio dalla fase dell'egemonia alienante dello specchio alla fase dell'autocoscienza riscattatrice dello scudo; e solo in questa dialettica di immagini di luminosità e di oscurità contrapposte trova il suo fondamento la riflessione dell'eroe penitente sugli idoli mondani, demistificati come falsi idoli di luce e denunciati come reali portatori delle tenebre.

### 11. Una nuova similitudine media il drammatico ravvedimento di Rinaldo:

Qual uom 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.  
 (xvi, 31)

Il *topos* del sonno della ragione, cristallizzato da una consuetudine letteraria secolare, viene riattivato qui per adempiere a una precisa funzione di cerniera narrativa grazie al suo collegamento strutturale con il non più soltanto metaforico, ma reale, cedimento al sonno con cui si erano poste le premesse dell'errore di Rinaldo:

Sì canta l'empia, e 'l giovenetto al sonno  
con note invoglia sì soavi e scorte.  
Quel serpe a poco a poco, e si fa donno  
sovra i sensi di lui possente e forte;  
né i tuoni omai destar, non ch'altri, il ponno  
da quella queta imagine di morte.<sup>32</sup>  
(xiv, 65)

L'errore di Rinaldo si dispone così in un segmento di testo circoscritto nei suoi confini da ben marcati segnali linguistici. Questi hanno il compito di istituire lo spazio magico che, legittimando la sospensione del sistema del verosimile epico-cristiano, neutralizza la responsabilità soggettiva dell'eroe.<sup>33</sup> La condotta di Rinaldo viene così sottratta a una diretta conflittualità con il codice che egli istituzionalmente incarna proprio nel momento in cui essa dà modo di esprimersi alla «negazione globale di un sistema di valori del testo».<sup>34</sup> L'identico *topos* sta a marcare i limiti entro cui si legittima quel duplice appello ravvicinato al godimento dei sensi (canto della sirena ammaliatrice e canto del pappagallo) che non si dà altrove, perché solo la precauzione magica può autorizzarlo, svuotandone in partenza ogni troppo dirompente impatto ideologico.

**12.** Il discorso di Ubaldo, portavoce di una razionalità cristiana duramente repressiva, innesca il definitivo processo di rifiuto della identificazione alienante da parte di Rinaldo, che determina il proposito di fuga:

<sup>32</sup> Al lettore attento non sfuggirà certo la presenza, evidentemente non casuale, di un tipico verbo labirintico («serpe») e l'identità di atteggiamento che la «queta imagine di morte» istituisce con l'attesa fatalistica della fine da parte di Antonio.

<sup>33</sup> «Niuna sceleraggine è nel mio Goffredo o negli altri Cristiani; ma tutte incontinenze, o violenze d'incanti, le quali non sono scelerate, perché l'azioni non sono volontarie semplicemente» (*Apologia*: 676).

<sup>34</sup> GENOT 1968: 46.



«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.  
 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.

Qual sonno o qual letargo ha sì sopita  
 la tua virtute? o qual viltà l'alletta?  
 Su su: te il campo e te Goffredo invita,  
 te la fortuna e la vittoria aspetta.  
 Vieni, o fatal guerriero, e sia fornita  
 la ben comincia impresa; e l'empia setta,  
 che già crollasti, a terra estinta cada  
 sotto l'inevitabile tua spada».

Tacque, e 'l nobil garzon restò per poco  
 spazio confuso e senza moto e voce.  
 Ma poi che diè vergogna a sdegno loco,  
 sdegno guerrier de la ragion feroce,  
 e ch'al rossor del volto un novo foco  
 successe, che più avampa e che più coce,  
 squarciossi i vani fregi e quelle indegne  
 pompe, e di servitù misera insegne;

ed affrettò il partire, e de la torta  
 confusione uscì del labirinto.<sup>35</sup>

(XVI, 32-35)

<sup>35</sup> Il compimento definitivo del processo di riscatto di Rinaldo si verificherà nel corso del drammatico colloquio con Armida. Toccherà qui al mezzo espressivo di significare, attraverso il recupero di materiale linguistico impiegato in occasione dell'analoga resistenza opposta dal Buglione alle lusinghe di Armida (c. IV), l'avvenuta interiorizzazione del modello di Goffredo, se è vero che, come mostravo nel capitolo precedente, la duplice espressione del rifiuto procede da una comune matrice virgiliana. Se l'identificazione alienante con la donna pagana si era realizzata sul piano del contenuto nel gioco narcisistico mediato dallo specchio, d'ora in poi «specchio» mediatore dell'opposta identificazione con Goffredo diverrà *tout court* l'espressione verbale.

L'ingresso sulla scena dei rappresentanti del codice cristiano comporta un immediato ribaltamento di prospettive: quella vicenda che, vissuta dal lettore nell'ottica di Rinaldo, appariva come esclusiva e totalizzante, è svuotata di qualsiasi valore, ridotta al rango di esperienza meschina e degradante dal punto di vista morale, angusta e eccentrica dal punto di vista geografico. «Fuora / del mondo, in ozio, un breve angolo serra»: ancora una volta i confini spaziali si risolvono senz'altro in limiti etici, mentre i due termini «fuora» e «nulla», fortemente evidenziati in fin di verso dall'*enjambement*, dilatano indefinitamente la dimensione di categorica negatività che ormai qualifica la vicenda labirintica. Valutazione, questa, che il Rinaldo recuperato alla ragione cristiana non esita a fare immediatamente propria, se è vero che poco oltre invita Armida a dimenticare le loro «vergogne» e a far sì che «in questo del mondo ermo confine / la memoria di lor sepolta giaccia» (55). Si considerino bene queste espressioni e si riconoscerà che si tratta di materiale linguistico di riporto: i sintagmi «breve angolo», «ermo confine» e il verbo «serrare» si connettono direttamente a quel repertorio lessicale omogeneo che assimila in una medesima svalutazione oggetti e luoghi delle passioni umane: volto femminile e globo terrestre.

Analizziamo più da vicino ora l'ottava 34: il «restò / [...] senza moto e voce» esprime il trauma di una riscoperta di identità, di un vero e proprio ri-conoscimento di sé, riproponendo con lieve variazione il sintagma che aveva siglato un'ancor più drammatica agnizione, quella di Clorinda da parte di Tancredi («La vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto», XII, 67). Quanto alla presenza ravvicinata di due termini dal comune etimo, «confuso» e «confusione», essa valorizza l'integrazione fra atmosfera psicologica, situazione geografica e struttura architettonica del luogo descritto in apertura di canto. Il lessico, inerente a una condizione di disorientamento morale e gnoseologico, e il contemporaneo impiego insistito dell'*enjambement* legittimano un raffronto speculare tra l'ottava iniziale e l'ottava conclusiva (considerata insieme col suo prolungamento nei primi due versi della 35) del tema labirintico: si tratta infatti anche qui di tre *enjambements* in forte rilievo (medesima recisa separazione del sintagma aggettivo + sostantivo: «poco / spazio»; «indegne / pompe»; «torta / confusione»), funzionanti, almeno l'ultimo con netta evidenza, da connotatori di una spazialità come di consueto non soltanto fisica: la «torta / confusione» richiama in particolare il «fallace

/ ravigliamento» e per analogia posizione strutturale e per l'identico procedimento metonimico (astratto per concreto).

**13.** Il lungo scontro verbale tra Armida e Rinaldo (ott. 40-60) e l'ultimo lamento della donna abbandonata (ott. 63-67) sono segmenti di testo che restano un po' esterni al taglio particolare del mio discorso, tutto incentrato sul dato ambientale. Dal punto di vista che mi interessa, il solo fenomeno di rilievo, cui occorre almeno fare un cenno, è che la struttura labirintica impronta di sé anche l'espressione verbale di Armida. Dopo aver perduto il suo potere su Rinaldo, ella appare come non più padrona nemmeno della parola, che non trova modo di districarsi al di fuori di quel labirinto interno che la reprime chiudendo «il varco al suon» (38) e respingendola – quasi seguisse il corso tortuoso e incerto di un Meandro viscerale che «or cala or monta» e «sé che ritorna affronta» – in quei recessi da cui il dolore l'aveva evocata. E la parola labirintica liberata seppur con sforzo torna ad esprimersi, dopo l'intervento di Ubaldo, in quel verbo «snodare», già caro al Tasso per la sua perfetta consonanza con i caratteri geografici e naturali del luogo:

Qual musico gentil, prima che chiara  
altamente la voce al canto snodi,  
a l'armonia gli animi altrui prepara  
con dolci ricercate in bassi modi,  
così costei, che ne la doglia amara  
già tutte non oblia l'arti e le frodi,  
fa di sospir breve contento in prima  
per dispor l'alma in cui le voci imprima.  
(xvi, 43)

Analogamente, il motivo labirintico interpreta le resistenze affettive di Rinaldo: custode dei contatti più intimi tra i due amanti, il labirinto si trasforma in barriera insuperabile, elemento separatore che viene in soccorso degli sforzi repressivi dell'eroe rinsavito, intesi a sbarrare ogni cedimento agli affetti: «ed ei s'arresta, / resiste e vince; e in lui trova impedita / Amor l'entrata, il lagrimar l'uscita» (51).

La lettura analitica del canto può riprendere là dove si accampa di nuovo in primo piano la dimensione geografica entro cui agisce un'Armida che, delusa nell'amore e ferita nell'orgoglio, medita fieri propositi di vendetta. Sulle tracce della donna che insegue l'amante fuggitivo ci approssimiamo gradualmente a un diverso modo di atteggiarsi della rappresentazione paesistica. La descrizione della natura esterna all'edificio magico tende infatti a sintonizzarsi in maniera evidente col precipitare 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.<sup>36</sup> Il fenomeno è da porre in relazione con i mutati rapporti di forza tra i codici in conflitto, con la nuova prospettiva che l'ottica cristiana tornata egemonica impone: è questo rovesciamento di punti di vista – tanto frequente nella *GL* – che denuncia come ingannevole apparenza la bellezza e la serenità della natura, frutto esclusivo di un'operazione magica e mito illusorio di un'ideologia pagana deviante, e che ne demistifica per contro la reale essenza di deserta e squallida materia. Di conseguenza l'intervento magico con cui Armida sconfitta dissolve di colpo le sembianze edeniche simultaneamente ripristina quella fisicità che le belle apparenze avevano sinora occultato:

Ombra più che di notte, in cui di luce  
 raggio misto non è, tutto il circonda,  
 se non se in quanto un lampeggiar riluce  
 per entro la caligine profonda.  
 Cessa al fin l'ombra, e i raggi il sol riduce  
 pallidi; né ben l'aura anco è gioconda,  
 né più il palagio appar, né pur le sue  
 vestigia, né dir puossi: «Egli qui fue».

<sup>36</sup> Siffatta natura è lo spazio entro cui – occorre dirlo? – operano di norma i pagani: cfr. IX, 9 («arene sterili e deserte»); IX, 89 («i deserti / [...] d'Arabia»); XV, 17 («infeconde arene»); XVII, 1 («immense solitudini d'arena»).

Come imagin talor d'immensa mole  
 forman nubi ne l'aria e poco dura,  
 ché 'l vento la disperde o solve il sole,  
 come sogno se 'n va ch'egro figura,  
 così sparver gli alberghi, e restar sole  
 l'alpe e l'orror che fece ivi natura.  
 (xvi, 69-70)

Lo statuto dell'ambiente naturale fonda dunque il proprio equilibrio su quella medesima dialettica di essere/apparire che è inclusiva di altri motivi precedentemente incontrati nel corso dell'analisi: dall'emulazione tra artificio e naturalità al rapporto mimetico tra rappresentazione artistica e scena vivente; dal gioco di ingannevoli riflessioni dello specchio alle seduzioni maliziose di Armida.

Proprio la comune presenza di questa fondamentale opposizione consente di stabilire un'equivalenza con un altro luogo-chiave del poema, che, pure, si presenta a prima vista come radicalmente antitetico: la selva di Saron.<sup>37</sup> Entrambi trasformati o comunque manipolati dall'intervento magico, sono luoghi chiusi e inviolabili, custoditi da presenze demoniache, in cui è possibile penetrare solo a patto di superare prove di diversa natura e difficoltà per le quali necessita il soccorso di forze soprannaturali. Non è dato altrimenti venire a capo, nella selva, dei «fantasmi ingannevoli e bugiardi», delle «apparenze inusitate e strane», delle «vane sembianze»: lo scambio continuo di apparenza e realtà sconfigge le certezze della ragione e rischia persino di compromettere la stessa compattezza psichica dell'individuo. Gli incanti della selva sono affrontati dai più valorosi campioni cristiani, a ciascuno dei quali la natura si presenta sotto spoglie fenomeniche diverse, eppure costantemente riproducenti immagini e forme consuete: quando è il turno di Tancredi (c. XIII), il viluppo dei rami e l'intrico dei tronchi fittissimi, calati in un'atmosfera allucinata, gli consentono una marcia tortuosa e labirintica; quando è il turno di Rinaldo, si dissolvono le sembianze terrificanti

<sup>37</sup> E del resto il Tasso mostra di aver precisa coscienza della complementarità dei due luoghi magici e della loro necessità strutturale, quando scrive: «Ben è vero, che gl'incanti del giardino di Armida e quei de la selva [...] io non saprei come troncare senza niuno o senza manifesto mancamento del tutto» (lettera all'Antoniano del 30 marzo 1576).

per lasciar spazio a un rinnovato eden naturale, percorso nel suo centro da un fiume-Meandro la cui struttura circolare e labirintica ci è ormai assolutamente familiare:

Ei stende tanto il suo girevol corno  
 che tra 'l suo giro il gran bosco s'asside,  
 né pur gli fa dolce ghirlanda intorno,  
 ma un canaletto suo v'entra e 'l divide:  
 bagna egli il bosco e 'l bosco il fiume adombra  
 con bel cambio fra lor d'umore e d'ombra.  
 (xviii, 20)<sup>38</sup>

Ei si rivolge e dilatato il mira  
 e gonfio assai quasi per nevi sciolte,  
 che 'n se stesso volubil si raggira  
 con mille rapidissime rivolte.  
 (xviii, 22)

Una varietà di forme fenomeniche talora radicalmente antitetiche maschera dunque l'uniformità sostanziale della natura; il confronto tra le ottave XIII, 21 e XVIII, 18, entrambe riferite alla selva, verifica nella coincidenza dei significanti la fondamentale identità dei due volti opposti e complementari che essa offre all'uomo in quel vero e proprio regno dell'apparenza e dell'inganno dei sensi che è la realtà terrena. Nell'un caso, la natura è esplicitamente orrore:

Esce allor de la selva un suon repente  
 che par rimbombo di terren che treme,  
 e 'l mormorar de gli Austri in lui si sente  
 e 'l pianto d'onda che fra scogli geme.  
 Come rugge il leon, fischia il serpente,  
 come urla il lupo e come l'orso freme

<sup>38</sup> Non poteva mancare in questo ritorno di elementi tipici la presenza della figura chiasmica («bagna egli il bosco e 'l bosco il fiume adombra»). Un'altra prova labirintica di Rinaldo si apre con la danza delle ninfe boscherecce che «di se stesse *una corona ordiro / e cinsero* il guerrier, sì come sole / esser punto rinchiuso entro il suo *giro*» (xviii, 28).

v'odi, e v'odi le trombe, e v'odi il tuono:  
tanti e sì fatti suoni esprime un suono,

nel secondo, i mostri del male si sono camuffati sotto le apparenze del bene, l'orrore del peccato ha ceduto il posto alla lusinga, ma solo a causa dell'identità del personaggio impegnato nella prova, Rinaldo, non vulnerabile dai fantasmi della paura, ma sensibile alle lusinghe del piacere:

Passa più oltre, e ode un suono intanto  
che dolcissimamente si diffonde.  
Vi sente d'un ruscello il roco pianto  
E 'l sospirar de l'aura infra le fronde,  
e di musico cigno il flebil canto  
e l'usignol che plora e gli risponde,  
organi e cetre e voci umane in rime:  
tanti e sì fatti suoni un suono esprime.<sup>39</sup>

Ora, tocca proprio a Rinaldo di compiere contro le «vane sembianze» della selva un gesto analogo, ma di segno opposto rispetto a quello compiuto da Armida contro il palazzo incantato e il giardino di delizie. Anch'egli distrugge l'incanto magico troncando il mirto entro cui si cela l'immagine della donna tentatrice, coll'effetto di ricondurre la selva al suo stato originario, che, proprio come nel canto XVI, si rivela naturalmente orrido:

Tornò sereno il cielo e l'aura cheta,  
tornò la selva al natural suo stato:  
non d'incanti terribile né lieta,  
piena d'orror ma de l'orror innato.  
(XVIII, 38)

<sup>39</sup> L'atmosfera allucinante dipinta in XIII, 21 tradisce anche, in maniera esplicita, la presenza dei mostri infernali che hanno incantato la selva, similmente descritti in occasione del concilio convocato da Satana (IV, 5). In particolare il verso conclusivo di IV, 5 («diversi aspetti in un confusi e misti») riecheggia nella sua struttura logica i corrispondenti ultimi versi di XIII, 21 e XVIII, 18 e d'altra parte, in compagnia di questi, si inserisce a buon diritto in quella serie di espressioni analoghe («in una vista offerse», «mirano in vari oggetti un solo oggetto», «fuse tai cose tutte, e poscia unille») sintetizzatrici della difforme varietà pagana.

Nel rappresentare la natura come teatro delle operazioni diaboliche, il Tasso denuncia la falsità delle sue fascinose apparenze. Dietro quell'«orrore innato» che si manifesta come sua reale identità, avvertiamo la visione teologica della natura come caduta e corruzione rinvigorita nel clima di restaurazione cattolica. Quei connotati negativi che investono solo certi luoghi particolari della natura, sono tuttavia un'ipoteca estesa a tutto il mondo sensibile, dove ogni attrattiva viene svalutata in quanto menzognera. Questa visione degrada, insieme con l'oggetto ingannevole, anche lo strumento responsabile dell'inganno: non resta traccia nella prospettiva tassiana di quei connotati razionalistici propri della cultura magica, la quale finisce per coincidere di fatto con la percezione, distorta e illusoria, del mondo, che è connaturata con la stessa condizione umana e che tanto più tradisce chi si affida a un'ottica esclusivamente terrena.<sup>40</sup> Soltanto Rinaldo, una volta purificato della «caligine del mondo / e de la carne», dissolve senza difficoltà quei fantasmi che rendevano impotenti gli altri crociati, e che nel giardino, sotto altre sembianze, avevano tenuto in scacco pure lui; e può infatti commentare sorridendo: «Oh vane / sembianze! e folle chi per voi rimane!» (xviii, 38). Maschera ingannevole del vero, la magia è tutt'uno con la varietà piena di lusinghe della natura, di fronte a cui il Tasso appare vittima della stessa soggezione affascinata dei suoi guerrieri. Così, le diverse arti della magia di Armida non sono che la veste illusoria di bellezza sovrapposta a una natura che al contrario si identifica con una sostanza immutabile, con un essere che, sotto la labile trama di ciò che appare, mostra il suo volto di miseria e di orrore. L'«*error ch'ivi fece natura*», l'«*orrore innato*», sono perciò espressioni che tendono ad affermare la medesima equivalenza: natura =

<sup>40</sup> Queste osservazioni sulla relazione tra magia e sensibilità controriformistica si propongono soltanto di chiarire un versante interpretativo non sufficientemente illuminato dalla critica, limitando rigorosamente l'oggetto di indagine al modo di porsi dell'elemento magico nei passi del poema esaminati. Esse quindi non pretendono in alcun modo di approdare a una definizione complessiva della magia nel poema, poiché tale fenomeno, per eccellenza non univoco – come del resto emerge dal più generale quadro della cultura contemporanea – si mostra diversamente operante e nell'ambito della problematica filosofica tassiana (si vedano in proposito le considerazioni svolte nel dialogo *Il Messaggero*) e nel contesto della stessa opera poetica (si pensi solo, per fare un esempio, a quella forma di scienza sperimentale *in nuce* che è la magia bianca del mago cristiano di Ascalona). Quel che mi preme soprattutto sottolineare è che il magismo paesistico ha una sua ben individuata caratterizzazione storico-culturale, e ciò in contrasto con l'interpretazione preromantica di Tasso portata a vedere in esso il sintomo di uno sgomento genericamente «religioso» di fronte al mistero del mondo, di un «*illusionismo gnoseologico*» che altro non sarebbe se non una forma storicamente definita dall'«*irrazionalismo che perpetuo corre nei secoli*» (SOZZI 1954).



male. L'operazione magica serve in questo senso a render manifesta, con la radicale evidenza dimostrativa dell'antitesi, la verità di ciò che essa ha il compito di nascondere.

**14.** Dissolto nel vento il palazzo magico, Armida fa ritorno alla sua dimora sul mar Morto. La collocazione ambientale del castello non appare sostanzialmente diversa da quella del palazzo magico, così come del resto le implicazioni etico-ideologiche a quella connesse: l'edificio sorge su un'«infeconda riva», su di un'isoletta circondata dalle acque paludose dello «steril lago». Simile conformazione topografica parla sin troppo chiaramente: l'immagine che predomina è ancora quella di una triplice inclusione concentrica, strutturalmente simmetrica rispetto alla corrispondente dimora della donna situata oltre le colonne d'Ercole. Là avevamo la «deserta riva» dell'*isola*, il «tondo edificio» labirintico e il *giardino* «quasi centro al giro»; qui abbiamo un mare chiuso, il *mar Morto*, l'*isola* dall'«infeconda riva» e il *castello*. Ancora poi assistiamo allo spettacolo stridente di un grandioso prodotto dell'artificio collocato nel contesto di un ambiente naturale sordido e putrescente:

Fu già terra feconda, almo paese,  
or acque son bituminose e calde  
e steril lago; e quanto ei torpe e gira,  
compressa è l'aria e grave il puzzo spira.

Questo è lo stagno in cui nulla di greve  
si getta mai che giunga insino al basso,  
ma in guisa pur d'abete o d'orno leve  
l'uom vi sornuota e 'l duro ferro e 'l sasso.  
Siede in esso un castello, e stretto e breve  
ponte concede a' peregrini il passo.  
(x, 61-62)

Una rapida analisi di questi versi varrà a dimostrare un impiego dei mezzi espressivi perfettamente funzionale all'integrazione di livelli semantici diversi: «gira» è verbo che riecheggia immagini circolari e labirintiche; tanto «spira» che «torpe», riferiti qui, in senso totalmente naturalistico, ai miasmi maleodoranti della palude, trovano altri impieghi

semantici decisamente connotati in senso etico: il primo indicava, in questo stesso canto, lo stato di abiezione morale di Rinaldo odorante di femminili profumi («spira / tutto odori e lascivie il crine e 'l manto »), il secondo è adoperato altrove in connessione con il traviamiento dell'eroe: «né soffrir ch'egli torpa in vil riposo » (xiv, 24); «Quivi fra cibi ed ozio e scherzi e fole / torpe il campion de la cristiana fede » (xv, 44). La saldatura fra dimensione morale e dimensione fisica, fra atmosfera psicologica e sua esteriorizzazione materiale è, anche in questo caso, completa. Non diversamente accade per le immagini dello stagno e della palude che assimilano in una medesima valutazione riduttiva e negatrice l'angusto mar Morto e l'immenso oceano, degradato, come si ricorderà, a «bassa palude» e «breve stagno» dalla prospettiva divina; dove, il limite spaziale diventa senz'altro limite morale per effetto di quella ideologia, avversata ma infine vincente, che sola può riconoscere la natura come male anche quando si camuffa sotto le false apparenze del bene, che sola può far luce e distinguere entro la multiforme varietà del reale, dissipando gli inganni di un'ottica umana inevitabilmente notturna e labirintica. Non dunque soltanto alcuni recessi separati dal contesto civile (situati oltre le colonne d'Ercole o intorno alle fonti del Nilo) ma la terra tutta è il luogo pagano dell'inganno dei sensi e del rovesciamento dei valori, contro cui si tenta di ristabilire il primato egemonico della verità cristiana trascendente: la terra tutta, e non solo il regno di Armida, è «breve angolo» e «ermo confine». Con il Della Terza<sup>41</sup> parleremo così di due visioni in contrasto, qui nel canto come in generale nel poema: alla intuizione orizzontale che dilata gli spazi e propone del reale un'immagine multiforme e indistinta si contrappone la visione razionalizzante, unitaria e classificatrice, di un mondo riassunto nello sguardo divino. Lo scontro bellico fra armi cristiane e armi pagane è, in questo senso, anche un conflitto di prospettive: fra la verticalità cristiana che comporta riduzione e sintesi chiarificatrice e la orizzontalità pagana che ingenera dilatazione di spazi e confusione labirintica.

<sup>41</sup> DELLA TERZA 1970: 398.

## Capitolo terzo

### Erranza, infermità e conquista: le figure del conflitto

1. Nelle ottave inaugurali della *GL*, canonicamente deputate alla protasi, invocazione e dedica del poema, il Tasso raccoglie un gruppo di personaggi la cui composizione eterogenea merita qualche rilievo:

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

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 dilette, che de' tuoi, le carte.

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

Tu, magnanimo Alfonso, il qual ritogli  
 al furor di fortuna e guidi in porto  
 me peregrino errante, e fra gli scogli  
 e fra l'onde agitato e quasi absorto,  
 queste mie carte in lieta fronte accogli,  
 che quasi in voto a te sacrate i' porto.  
 Forse un dì fia che la presaga penna  
 osi scriver di te quel ch'or n'accenna.

È ben ragion, s'egli averrà ch'in pace  
 il buon popol di Cristo unqua si veda,  
 e con navi e cavalli al fero Trace  
 cerchi ritòr la grande ingiusta preda,  
 ch'à te lo scettro in terra o, se ti piace,  
 l'alto imperio de' mari a te conceda.  
 Emulo di Goffredo, i nostri carmi  
 intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi.  
 (I, 1-5)

Si tratta di tre coppie appartenenti ad ambiti diversi del discorso, che appaiono tuttavia ordinate secondo un medesimo rapporto di simmetria: il *capitano* e i *compagni erranti*; il *medico* e il *fanciullo infermo*; il *signore* e il *poeta naufrago*. La relazione che lega fra loro i termini di ciascuna coppia consente di pensare unitariamente i personaggi sulla scena in rapporto all'opposizione paradigmatica di cui sono segno: essi incarnano un (potenziale) conflitto fra ruoli – un principio d'autorità in antitesi a uno di dipendenza – e fra soggetti – un'identità “forte” contrapposta a una “debole”. Questa polarità trova la sua matrice nell'ambivalenza psichica del Tasso all'atto di intraprendere la sua più alta impresa: i personaggi appaiono come le autentiche maschere del soggetto, lacerato fra l'autocoscienza dell'artefice creatore, signore della lettera, e la percezione della esperienza storica individuale come itinerario attraverso la malattia e l'errore. La scissione psichica mette capo pertanto alla divaricazione della funzione narrante: distinguiamo cioè un io poetico (la coscienza formale che garantisce il testo come unità e lo pensa come strumento del riscatto), e un io storico (i fantasmi ossessivamente riemergenti nel poema di una condizione

esistenziale di fragilità e disgregazione). Vale la pena di soffermarci a esaminare partitamente i gruppi di personaggi.

2. Il successo dell'impresa poetica realizza una conquista di identità che idealmente colloca l'artefice in quella condizione di cui il *capitano*, il *medico*, il *signore* sono gli emblemi prestigiosi quali detentori di un'«arte», di una «virtù». Il *poeta* gode virtualmente di un prestigio anche superiore derivantegli dalla funzione altissima che il Tasso riconosce alla poesia nell'ambito delle operazioni umane che hanno di mira l'utile comune.<sup>1</sup> Il progetto di un poema eroico, moderno e cristiano, di cui il Tasso si assume il mandato storico decisivo del suo destino di poeta, fa tutt'uno con l'alta impresa che è affidata dalla Provvidenza stessa a Goffredo di Buglione. Entrambi collaborano a dar corpo al tema strutturale dell'opera dichiarato fin dal titolo: la *conquista*:<sup>2</sup> al capitano il compito di conquistare la città santa, al poeta quello di edificarne l'epopea religiosa. In questa prospettiva si situa l'unico, e perciò tanto più notevole, riferimento autobiografico della *Gerusalemme*,<sup>3</sup> che assimila i personali travagli del poeta al movimento tematico fondamentale del testo: l'auspicio del Tasso è che Alfonso, «emulo di Goffredo», intervenga a salvarlo dalla sua condizione angosciosa di erranza guidandolo alla serenità del porto, proprio come il capitano riconduce sotto i santi segni i «compagni erranti». La convenzione dell'omaggio cortigiano non altera la realtà di un processo di identificazione che investe la stessa figura di Alfonso: egli è il destinatario storico dell'opera, ma anche, metaforicamente, la maschera del soggetto che auspica la propria realizzazione «forte» attraverso il prodotto poetico che lo costituisce come tale. Considerata pertanto dal punto di vista della dialettica di identificazione la figura del *signore* non è meno interna al soggetto di quanto non lo sia quella *errante* in cui il Tasso ha voluto calare la sua realtà autobiografica. A confronto sono due condizioni

<sup>1</sup> La relazione di subalternità che lega l'arte medica a quella poetica è detta a chiare lettere in questo breve ritratto di personaggio: «E già l'antico Eròtimo, che nacque / in riva al Po, s'adopra in sua salute, / il qual de l'erbe e de le nobil acque / ben conosceva ogni uso, ogni virtute; / caro a le Muse ancor, ma si compiacque / ne la gloria minor de l'arti mute; / sol curò tórre a morte i corpi frali, / e potea far i nomi anco immortali» (XI, 70).

<sup>2</sup> Come è noto, il titolo pensato dal Tasso era *Gerusalemme conquistata*, che fu poi quello della versione definitiva licenziata dall'autore, o *racquistata*, mentre quello di *Gerusalemme liberata* venne imposto al poema dal suo primo editore Angelo Ingegneri (Parma e Casalmaggiore 1581).

<sup>3</sup> Il rilievo è di DURLING 1965: 209.

antitetiche che si polarizzano nei due personaggi e inscrivono il loro conflitto nel rapporto storico di dipendenza che li lega.

L'opera nasce in questo senso come itinerario dall'identità debole e disgregata dell'*errante* a quella autorevole e compatta del *signore*: strumento di autocoscienza e di legittimazione, essa si concepisce quale esercizio vitale atto a rimuovere la minaccia di una consistenza frantumata. Ad ancorare il soggetto sul versante della legge è in questo senso l'orgoglio di un io legislatore e demiurgo che risuscita, in coincidenza con il suo declino tardorinascimentale, il mito umanistico del poeta *velut alter deus*: il Tasso è maestro che diletta e insegna, medico capace di apprestare con la sua opera una salvezza più alta a se stesso e agli altri. Ciò che accomuna queste figure e le accredita di un valore emblematico è il privilegio di un'autorità legittimatasi come potere, della quale anche il poeta aspira ad essere investito.<sup>4</sup> L'approdo a una certezza tutelata dall'istituzione è la posta che accompagna l'offerta del poema. Il successo artistico segna virtualmente la salvezza dal naufragio e la fine del viaggio, decretando il trionfo dell'identità definitivamente sottratta all'ipoteca della Fortuna.

3. Parallelamente a queste figure dell'autocoscienza sopravvivono lungo tutto il corso della *GL* le immagini dell'alterità, che riattivano a distanza i fantasmi del conflitto che

<sup>4</sup> Come detentori di un'arte questi personaggi godono di riemergenze, significative perché simultanee, in luoghi diversi della scrittura tassiana. Si osservi nei *Dialoghi* la compresenza di capitano, medico e oratore (ovviamente un *alter ego* del poeta in quanto retore e persuasore):

«Forestiero Napolitano: Ma la medicina non è ella possente di risanar gli infermi?

Torquato Rangone: È molte volte.

F.N.: E l'arte del navigare è possente di ridur le navi in porto, e quella del carattere di guidare i carri e le carette con le persone salve a l'albergo desiderato? E la scienza de l'oratore può volgere e rivolgere gli animi in quella parte ove più gli piace?

T.R.: Così avviene spesse volte.

F.N.: E quella del capitano può espugnar le città e vincer gli esserciti?

T.R.: Questa io stimo che sia più di tutte l'altre possente» (*Il Rangone overo de la pace*, in *Dialoghi*, II.I: 532);

«Margherita Bentivoglia: Ma 'l capitano nondimeno sempre non vince, né 'l medico sempre risana, né l'oratore sempre persuade: e pur arte è quella del medico, dell'oratore e del capitano» (*Il Romeo overo del giuoco*, in *Dialoghi*, III: 518).

Fra le lettere appare particolarmente interessante da questo punto di vista quella a Scipione Gonzaga del 15 aprile 1579 per il motivo autobiografico dell'autorità presente in veste di legge punitiva: «Le purghe dunque de' buoni giudici, che a buon medico possono assomigliarsi, oprano nel corpo infermità non lente e micidiali, ma dolori grandi e di poca durata [...]. E tali erano quelle dimostrazioni, che gli antichi capitani usavano contra i soldati che avessero o lasciata l'ordinanza o rivolte le spalle al nemico».

inaugura il poema. Diversi sono i modi e i luoghi della loro presenza: la trama compatta della narrazione epica risulta frequentemente interrotta dall'affiorare di forme di soggettività che prediligono i canali istituzionali della metafora e della similitudine, restando così prigionieri di una marginalità che le distanzia, di un'alienazione che le deforma. E tuttavia questo processo appare tanto più sintomatico per la contraddizione da cui prende rilievo: un autore così prepotentemente soggettivo quale è il Tasso si condanna a tacere come voce, ad abolirsi come presenza in conformità al suo progetto epico. Rinuncia cioè a ritagliarsi quello spazio deputato dell'io che aveva consentito all'Ariosto, nella cornice più libera del "romanzo", di praticare un esercizio assiduo di mediazione entro la sede istituzionale del prologo. Qui infatti il narratore prendeva in prima persona la parola con l'intento di ricondurre il lettore dalla realtà fittizia rappresentata alla sua sostanza storica contemporanea, dove larga parte hanno i temi dell'autobiografia.

Ora, questa soggettività rimossa riaffiora in prima istanza (prescindendo per il momento dal suo obbiettivarsi in tema e struttura semantica) nel ricco repertorio di similitudini che attingono alla tematica inaugurale, relativa a una condizione di debolezza, disagio e smarrimento. Passiamo brevemente in rassegna gli altri luoghi del poema dove i medesimi personaggi tornano a popolare la scena:

*Infermo*: «Qual l'infermo talor ch'in sogno scorge / drago o cinta di fiamme  
alta Chimera» (XIII, 44);

«ed inferma somiglia a cui vitale / succo le interne parti arse rinfresca» (XIII, 79);

«Come vede talor torbidi sogni / ne' brevi sonni suoi l'egro o l'insano» (XX,  
105);

*Peregrino*: «né v'entra peregrin, se non smarrito, / ma lunge passa e la dimostra  
a dito» (XIII, 3);

«onde a gran pena / ritrova il peregrin riparo o scampo / ne le tempeste de  
l'instabil campo» (XVII, 1);

*Fanciullo*: «Qual semplice bambin mirar non osa / dove insolite larve abbia  
presenti, / o come pave ne la notte ombrosa, / imaginando pur mostri e  
portenti» (XIII, 18).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Tutte insieme raccolte e idealmente contrapposte a quelle dei *Dialoghi*, queste figure sono ne *Il mondo creato* gli emblemi della miseria della condizione umana: «Giova al nocchiero entro al sicuro porto / la nave

Le immagini ossessive del *peregrino errante* e del *fanciullo infermo* sono le protagoniste di quel movimento figurale che, a partire dalle prime ottave del poema, attraversa e dialettizza lo spazio epico. Esse aprono il varco per l'insediamento di una struttura tematica alternativa, quella dell'*errore*, che costituisce l'autentico controcanto del tema dominante della *conquista*. Rintracciarne i luoghi di emergenza significa perciò dare voce a un discorso che non resta ancorato soltanto a una soggettività respinta ai margini, ma acquista sempre maggior peso e autonomia nell'economia semantica del poema, così da condizionarne profondamente l'equilibrio e la organizzazione strutturale.

4. La cosiddetta *canzone al Metauro* («O del grand'Apennino [...]»), probabilmente composta nell'estate del 1578, allorché il poeta fu ospite della corte di Urbino, può essere considerata come il documento esemplare dell'atteggiamento del Tasso nei confronti della propria vicenda biografica. Vi riscontriamo infatti quello stesso processo di sdoppiamento che abbiamo osservato in precedenza: soggetto dell'enunciato – un breve percorso retrospettivo attraverso le tappe dolorose della propria esperienza umana – è l'io storico «trastullo e segno» di Fortuna, che cerca riparo all'ombra dell'«alta Quercia» (il duca Francesco Maria II della Rovere). A presidio dell'*esule* («in aspro esiglio») e dell'*errante* («fugace peregrino»), il *signore* è chiamato a ricostituire l'immagine parentale prematuramente scomparsa.<sup>6</sup>

D'altro canto questa privazione traumatica appare riscattata dalla solennità della forma in cui l'io poetico, titolare dell'enunciazione, ribalta per così dire in privilegio la condanna, eroicamente assumendo la propria vocazione alla solitudine e alla pena («a me versato il mio dolor sia tutto»)<sup>7</sup>. La canzone risulta così bilanciata su questa tensione prodotta dall'improvviso affiorare del *pathos* autobiografico (dopo l'esordio encomiastico

ritener, se 'l vento e l'onda / spaventosa tempesta a lui minaccia, / ed armato Orion guerra gli indice. / E giova al peregrin volgendo il passo / fuggir la noia d'importuna pioggia, / e ricovrarsi in solitario albergo. / E giova a gli egri l'osservar de i giorni / giudici della vita e della morte» (*Secondo Giorno*, vv. 615-23).

<sup>6</sup> La madre Porzia era morta nel 1556, Bernardo nel 1569. A confronto con la possente Quercia protettrice vanno poste le frequenti autorappresentazioni dell'io come pianta strappata alle sue radici: cfr. le rime 73, 170, 171, 515, 797, 858, 1662.

<sup>7</sup> In questa autonobilitazione gioca un ruolo determinante anche l'identificazione letteraria: «Lasso! e seguui con mal sicure piante, / qual Ascanio o Camilla, il padre errante» (vv. 39-40).



e nell'ambito di un tema tradizionalmente cortigiano quale quello della protesta contro la fortuna nemica) e dal suo altrettanto rapido incanalarsi nelle forme eloquenti di una, sia pur storicamente originale, «retorica delle passioni». Ma più che il *modo* mi preme individuare il *luogo* dove si determina questo confronto di un polo forte con uno debole: ritroviamo infatti quel rapporto con l'autorità che costituisce non solo una fondamentale esperienza biografica, ma configura la sfera di più frequente attivazione dell'immaginario tassiano. L'istituzione mostra qui il suo volto rassicurante e benigno, come sempre quando appare al Tasso garante di quell'approdo di salvezza, dai caratteri tipicamente regressivi, che lo sottrae al destino deviante dell'*errore*:

L'ombra sacra, ospital, ch'altrui non niega  
 al suo fresco gentil riposo e sede,  
 entro al più denso mi raccoglie e chiuda,  
 (vv. 11-13)

La questione in gioco è ben lungi dall'esaurirsi negli obblighi dell'omaggio cortigiano: ciò significherebbe ignorare quanto il bisogno di identificazione operi nel Tasso al fine di rendere lui stesso portatore di quella legge dalla quale si riconosce viceversa escluso. E tuttavia proprio l'azione narrativa del poema si incarica di smentire ogni possibile unilaterale di visione, di rovesciare nei fatti quell'ideologia ottimistica che sembra caratterizzare la presenza della legge. Nell'imperialismo cristiano che restringe e persino fagocita gli spazi di libertà («quasi un mar nel suo vorace seno / tutte de l'Asia ha le ricchezze absorte», IX, 17),<sup>8</sup> respinge ai margini (le figure dell'esule Solimano, delle «donne erranti» Erminia e Armida) o colpevolizza (i mostri) il desiderio deviante, il Tasso dipinge di fatto il volto duramente autoritario dell'istituzione. Una tale ambivalenza caratterizza l'istanza della legge come quella che istituisce il dissidio tematico e genera le figure antagonistiche dell'esordio.

<sup>8</sup> Si osservi una spia dell'identificazione nel contatto lessicale *absorte/absorto*, che rinvia all'immagine autobiografica dell'esordio («me peregrino errante, e fra gli scogli / e fra l'onde agitato e quasi absorto»).

5. Un discorso che affronti, seppure marginalmente, il problema complesso del rapporto tra biografia e opera è tenuto a esplicitare i presupposti di metodo che lo informano. Per le sue suggestioni romantiche e per le sue caratteristiche patologiche, la vita del Tasso non poteva non fornire spunti per interpretazioni talora geniali, più spesso soltanto ingegnose, e comunque quasi sempre arbitrarie. Su questi presupposti infidi è nata in un primo tempo la mitizzazione di tipo romantico illustrata dalle intuizioni di grandi artisti (Montaigne, Goethe, Leopardi, Baudelaire ecc.), viziata dal pregiudizio, indirettamente autocelebrativo, del “genio perseguitato”; in un secondo tempo è stato l’interesse degli studiosi di età positivista per l’indagine dei rapporti fra genio e follia a suscitare tanto interesse attorno alla figura così eccezionale del Tasso, ma col risultato, peraltro implicito negli scopi di una simile operazione, di ridurre la biografia a caso clinico e l’opera a mero documento.<sup>9</sup> Il disinteresse programmatico della critica idealistica per i fatti riguardanti la psicologia e la biografia dell’autore si è tradotto in una diffidenza particolarmente marcata nel caso del Tasso, consentendo una reazione senza dubbio salutare nei confronti di questo uso spregiudicato del dato biografico. Ciò non ha impedito che critici particolarmente accorti (Caretti e Getto soprattutto), pur condannando metodi tradizionalmente scorretti ed eccessi di esasperazione psicologica, riconoscessero nella biografia tassiana un “passaggio obbligato” per la comprensione dell’opera e che avanzassero in questo ambito singole proposte illuminanti. E tuttavia resta per ciò non meno vero che le cautele idealistiche hanno avuto un carattere di oggettiva censura nei confronti del nesso biografia-poesia, che viceversa appare tanto più pertinente e decisivo in rapporto a un’esperienza storica assolutamente esemplare come quella del Tasso.

Se oggi sembra possibile riconsiderare la biografia e la sua relazione con l’opera in una luce nuova e più rigorosa lo si deve alla psicanalisi. Ma anche per questo aspetto dobbiamo tornare a far distinzioni. Non si tratta di ripercorrere con strumenti psicologici più agguerriti la vecchia via sostanzialmente riduttiva e prevaricatrice nei confronti dell’opera: l’operazione biografica che meccanicamente trasferisce i suoi risultati dentro il testo finisce per impoverirne i contenuti, riconducendoli nel limbo di poche categorie astratte che appaiono scarsamente individuanti e fondamentalmente buone per tutti gli

<sup>9</sup> Cfr. SOLERTI 1895: I, 861-65.

usi. La complessità semantica dell'opera e lo spessore storico che la arricchisce risultano quasi sempre, da queste operazioni a cui ci ha abituato certa metodologia psicanalitica, appiattiti nel rilevamento di alcuni simboli elementari, scontati in partenza e perfino troppo generici per essere sbagliati: «Lo spazio circoscritto e il livello prestabilito di tali significati possono essere sì sempre raggiunti a partire da un testo concreto, ma solo con un atto di astrazione che ne annulla la concretezza e finisce col dare risultati prevedibilmente uniformi in qualunque caso». <sup>10</sup> Né d'altra parte sembra credibile un'operazione, certo più raffinata, volta all'individuazione di un linguaggio che sia capace di parlare della vita e dell'opera «senza sdoppiarsi, senza neppure distribuirsi, con un solo e semplice tratto», poiché non è abolendo la distanza fra i termini in gioco che si risolvono le difficoltà della loro «enigmatica congiunzione». <sup>11</sup> Il modo corretto di intendere un simile rapporto è a mio parere quello che, ribadendo il principio che nella psicanalisi freudiana è in questione una semiologia non meno che una psicologia, concepisce l'inconscio come conoscibile attraverso le sue manifestazioni linguistiche. In questo senso il dato biografico può essere letto come un sintomo, ogni comportamento può assumere lo statuto di un testo. Ne nasce così un rapporto di omogeneità tra sintomi *tout court*, o comportamenti intesi come sintomi da un lato, e testi a piena valenza letteraria dall'altro. La condizione imprescindibile nel nostro caso è la consapevolezza che la lettura delle opere come fossero sintomi resta comunque provvisoria, strumentale e sempre riduttiva. Essa potrebbe venire concepita come mezzo rispetto a un fine di conoscenza biografica, se fosse appunto biografico il fine ultimo dell'operazione. Ma poiché il nostro fine è l'interpretazione del testo ci serve proprio il contrario: le suddette omogeneità fra manifestazioni semiotiche dell'inconscio, siano esse letterarie o meno, possono solo servire come controprove, non certo prive di interesse storico, rispetto a una proposta critica che viceversa consisterà delle prove direttamente scaturite dall'analisi dell'opera.

<sup>10</sup> ORLANDO 1973: 22.

<sup>11</sup> DERRIDA 1973: 219.

6. L'ossequio al principio d'autorità<sup>12</sup> è quello che regola il ruolo di cortigiano del Tasso. Tutto per lui si esaurisce nell'orizzonte chiuso della corte; in cambio del suo ossequio, il Tasso ritiene di aver diritto alla protezione, agli onori, alla gloria. È la corte che individua e definisce la sua singolarità situandola entro un sistema rigido di obblighi e di privilegi. Quando questi privilegi non gli vengono, a suo parere, adeguatamente riconosciuti, o quando il successo e l'onore tardano a premiarlo, è dentro la corte che egli cerca le prove di una ostilità che, ove manchino persino gli indizi di una qualche responsabilità umana, viene messa sul conto di una fatalità anonima e imperscrutabile, la Fortuna, da sopportare come un'ingiusta persecuzione. Di qui un vittimismo che riesce talora esasperante nella genericità delle accuse, nella pervicacia dei lamenti e delle suppliche, tali da ingenerare piuttosto il sospetto di un desiderio protagonista che esibisce narcisisticamente la propria esemplare infelicità<sup>13</sup>. Resta comunque vero che il sentirsi esposto a una ostilità proveniente dall'esterno gli consente un'economia di sofferenza o perlomeno un risparmio di approfondimento intellettuale, poiché preserva l'io da più gravi conflitti interni e ne consolida la precaria integrità chiamando a raccolta le energie e attivando i meccanismi di difesa. È una consapevolezza che il Tasso medesimo tradisce candidamente: «Or come posso io scusarmi d'aver disservito così alto, così valoroso, così cortese, così benigno signore, se non rigettando tutta la colpa ne l'altrui difetto e ne la malignità de la mia fortuna e ne la necessità, ch'è tiranna de gli uomini; lasciandone la mia volontà non solo alleggerita, ma libera e scarica d'ogni colpa e d'ogni sospezion di colpa?».<sup>14</sup> Con l'ingresso in scena del signore, che porta le insegne del padre-Dio rappresentante della legge, compare il personaggio centrale di questa vicenda di persecuzione. Autocensura consapevole o rimozione impediscono al Tasso di riconoscere, se non con le dovute cautele, la responsabilità diretta di Alfonso, da lui preferibilmente spostato ad arbitro della contesa fra l'io e i suoi detrattori. Un padre, certo, che troppo spesso si lascia sedurre dalle accuse dei fratelli rivali contro il figlio innocente, ma che è pur sempre, secondo una similitudine consacrata, l'immagine terrena del Padre celeste («i principi in terra sono ministri d'Iddio, e imagini e simulacri de la sua potenza»),

<sup>12</sup> Su cui ha messo energicamente l'accento GETTO 1951: 12 sgg.

<sup>13</sup> «I miei nemici mi hanno fatto esempio di infelicità» (lettera a M. Cataneo del 30 dicembre 1585).

<sup>14</sup> Lettera a S. Gonzaga del 15 aprile 1579.

per cui va ubbidito e venerato «con somma riverenza» comunque dispensi le pene e i premi, e «gravissimi» sono fra gli errori che si commettono contro il prossimo «quelli da' quali la maestà de' principi viene offesa».

Ma con questo atteggiamento il Tasso non fa altro se non rivendicare la norma che lo dichiara colpevole. Proprio dall'accusa di ribellione al principe-padre egli è infatti costretto a difendersi, e la reclusione nel carcere di sant'Anna gli pare assimilabile per la sua crudeltà alla condanna anticamente inflitta ai parricidi: «E certo i parricidi che, cuciti in un cuoio con una volpe e con un gallo, sono gettati nel mare, in guisa che mentre spirano non possono a sé trar l'aria, e mentre sono da' flutti agitati non si purgano ne l'onde, e mentre sono esposti sul lido non si riposano ne la terra; i parricidi, dico, poco hanno che invidiare a le mie pene».<sup>15</sup> La forzosità della similitudine tradisce la percezione della reale natura del delitto, che del resto mutua costantemente il proprio linguaggio da questa infantile soggezione alla legge del Padre («fallo», «emenda», «purga»). Fuori di questo rapporto con il principe e di questo orizzonte delimitato dalla corte non c'è per il Tasso che esclusione e letterale non-consistenza: «e sono scacciato da la cittadinanza, non di Napoli o di Ferrara, ma del mondo tutto; sì che a me solo non è lecito dire ciò che a tutti è lecito, cioè d'esser cittadin de la terra; escluso non solo da le leggi civili, ma da quelle de le genti e de la natura e d'Iddio; privo di tutte l'amicizie, di tutte le conversazioni, di tutti i commerci, de la cognizione di tutte le cose, di tutti i trattenimenti, di tutti i conforti: rigettato da tutte le grazie, e in ogni tempo e in ogni luogo egualmente schernito e abbominato».<sup>16</sup>

La stessa malattia, col tempo esplosa nelle forme patologiche della mania di persecuzione, per molti aspetti non è che l'altra faccia della sua reverenza incondizionata. Sbocco tragico di un atteggiamento di dipendenza e di passività in cui sembra soddisfarsi un potente bisogno di punizione, quello stesso che si può rintracciare in altre manifestazioni psicologiche relative alla sfera del rapporto paterno. Non possiamo spiegarci altrimenti il fatto che l'atteggiamento del Tasso nei confronti dell'istituzione si configura come una richiesta di esame volta a sollecitare spontaneamente l'intervento giudicante

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

dell'autorità, sia essa ecclesiastica (il tribunale dell'Inquisizione a cui sottopone in due riprese, nel 1575 a Bologna, nel 1577 a Ferrara, i suoi dubbi riguardo alla propria ortodossia cattolica), sia essa letteraria (il collegio dei revisori romani del poema investiti a giudici della sua osservanza aristotelica). La figura paterna è ovunque evocata per adempiere al suo ruolo di interdizione, poiché, quando non ne è vittima, il Tasso sembra lamentarne l'assenza: così, se è Alfonso a condannarlo alla prigionia, è però lui stesso che reclama la condanna all'Inquisizione troppo benevola,<sup>17</sup> e che spontaneamente si crea una vivente minaccia all'esistenza del suo poema col dare spazio a chi chiede tagli, spostamenti, soppressioni di interi episodi. È insomma lui stesso che collabora con l'autorità persecutrice investendola di una funzione e di un diritto che poi è continuamente tentato di negarle. Così il desiderio di legittimazione del poema si alimenta di due istanze complementari e contrapposte; la consapevolezza della novità artistica e dell'audacia morale dell'opera reclama paradossalmente la sanzione di un tribunale di cui il Tasso non riconosce l'autorità.

Non diversamente funziona il gioco di parziale ammissione e di immediata ritrattazione che concerne le sue inclinazioni «luterane»: delegare a un'autorità esterna la responsabilità della condanna è un modo per espellere l'angoscia ed è per questo che il Tasso non si dichiara soddisfatto della sentenza interlocutoria del tribunale ecclesiastico. Egli esige la dichiarazione di colpa così come esige dalle condanne decretate dai letterati romani la conferma delle sue proprie perplessità artistiche. Il che non gli vieta naturalmente di dichiarare spesso il fastidio e la protesta contro la revisione romana «voluta e disvoluta, sollecitata e respinta»;<sup>18</sup> ma piuttosto che abolirla con un semplice atto di volontà preferi-

<sup>17</sup> Il Tasso lamenta in alcune lettere la superficialità dell'esame dei giudici che imputarono i suoi dubbi all'«umor melanconico».

<sup>18</sup> VARESE 1976: 104. Il Tasso è definito come «una mente che calcola il punto tra la rassegnazione e la possibilità di chiedere e di schivare la costrizione», capace di mettere a punto una strategia letteraria e intellettuale che gli consente di rispettare e nel contempo «aggirare gli ostacoli dei tempi evitando di “dar occasione a i frati”». L'immagine inconsapevolmente premonitrice della prigione esprime questo suo atteggiamento di infantile sottomissione nei confronti dell'autorità dei modelli, da cui peraltro traspare l'intento cautelativo e l'insofferenza della costrizione: «Noi, in quella maniera che i fanciulli che imparano a scrivere non ardiscono di stendere alcuna lettera fuor de le righe segnate, ci conterremo dentro a i segni prescrittici da chi più sa: e temendo ad ogni suono di sferza, con man tremante scriveremo i nostri versi (come alcun dice) puerili. Ma parmi udirvi ridere, e dire: qual nova modestia è questa? veggio che volete trarmi dal numero di coloro che debbono stare rinchiusi ne i cancelli grammaticali. Deh guardate c'amor non v'inganni! pur io non ripugno (se così vi pare) d'uscirne: e sì come esorto voi a non vi ci serrare, così vi consiglio a non ve ne allontanare, né pur anche per ischerzo, più di quello che l'esempio de' più laudati e 'l vostro giudizio vi dimostrerà esser

sce studiare i modi di aggirarla, chiedendo ai suoi censori la convalida dell'alibi che è inteso proprio a scansare l'istituto che essi incarnano: «Nota una cosa messer Flaminio, la quale a bell'arte fu fatta da me: che non v'è quasi amore nel mio poema di felice fine (e certo è così), e che questo basta loro perché essi tollerino queste parti».<sup>19</sup>

Accanto alla necessità del giudizio e della sottomissione si afferma così, non meno incalzante, il bisogno di sottrarsi agli schemi condizionanti della legge. Le scelte "libertarie" del Tasso procedono infatti per negazione interna di questo conformismo e perciò conservano sempre le tracce di qualcosa di anomalo e clandestino. Giovanni Getto ha correttamente inserito in questa prospettiva un motivo biografico dominante: il viaggio.<sup>20</sup> Spesso occasionati da ragioni esterne o da necessità pratiche, ma comunque irriducibili alle motivazioni che di volta in volta la biografia ne fornisce, i viaggi di cui è costellata l'esistenza tassiana sono piuttosto fughe e peregrinazioni, che testimoniano di un'inquietudine volta a rovesciare continuamente in disagio e sospetto la fiducia nel rapporto privilegiato con il potere. Non diversamente che gli espedienti e gli alibi della scrittura, il viaggio rappresenta per il Tasso il tentativo di emancipazione da quella «realtà istituzionale in cui appare tutta racchiusa e disciplinata» (Getto) la sua esistenza; illusione di evadere dalla prigione di un ruolo preconstituito, dai «cancelli», dalle «righe segnate», dai «segni prescritti» di un canone letterario codificato. Non per caso è una fuga dalla corte che approda di nuovo inevitabilmente dentro la corte, così come la spinta deviante della scrittura tende a riassorbirsi nel dettato dell'accademia.

Le tormentate peregrinazioni del Tasso attraverso le corti italiane rappresentano altrettante ripetizioni del primitivo trauma dell'esilio dalla patria napoletana. Nella figura autobiografica dell'*errante* si consolida in destino durevole la condanna giovanile alla fuga, alla instabilità, alla perdita di una realtà materiale e affettiva che lo identifica. Il movimento fisico si collega in questo senso a una mobilità soprattutto psicologica,<sup>21</sup> che

convenevole: e forse non fia se non prudente consiglio lo starci qualche tempo rinchiuso, per poter poi ir vagando più sicuramente» (lettera a Orazio Ariosto del 16 gennaio 1577).

<sup>19</sup> Lettera a S. Gonzaga del 24 aprile 1576.

<sup>20</sup> GETTO 1951: 8-10.

<sup>21</sup> Cfr. la lettera a S. Gonzaga del 1576 a proposito delle ipotesi di sistemazione del Tasso a Roma presso il cardinale Medici: «e non mi sono vergognato di scoprirle il flusso e 'l riflusso de' miei pensieri, e quella irresoluzione la quale è stata, e temo che non debba essere, la rovina di tutte le mie azioni».

spinge il Tasso a esasperare, talora fissandole in drammatiche alternative (libero o prigioniero, servo o signore), le contraddizioni della propria condizione di subalterno e sradicato. Le peregrinazioni del poeta mostrano quasi sempre l'aspetto di una ricerca regressiva del porto felice, hanno il carattere di un «ritorno» inteso a restaurare la pienezza vitale perduta con l'esperienza precoce della morte materna e dell'esilio paterno. I frequenti soggiorni napoletani si spiegano ora con la ricerca di un «ricovero» sottratto alla «instabilità della fortuna» e alla «varietà de' tempi presenti», ora con la volontà di rivendicare un diritto alienato (le sostanze materne contese dai parenti, i beni paterni incamerati dal fisco dopo l'esilio) in grado di restituirlo a una condizione di indipendenza e sicurezza. Ma la stessa Ferrara, una volta perduta, diventa immediatamente la sede di un mitico ritorno alle origini: «partii non solo scacciato ma volontario di Ferrara; luogo ove io era se non nato, almeno rinato, e dove ora non sol dal bisogno sono stato costretto a ritornare, ma sospinto anche da grandissimo desiderio ch'io aveva di baciare le mani a Sua Altezza, e di riacquistar ne l'occasione de le nozze alcuna parte de la sua grazia». <sup>22</sup> Tale condizione psicologica tende a fissarsi nell'immaginario tassiano secondo una dialettica della *sottrazione* e del *recupero* che sviluppa una costante tensione verso l'*acquisto* e il suo *stabilimento*. L'esperienza esistenziale assume ai suoi occhi i caratteri di una progressiva vicenda di privazione (della patria, degli affetti, della ricchezza, della libertà), destinata a degenerare nei sintomi di una identità impoverita e minacciata dalla malattia. La famosa lettera del «folletto» <sup>23</sup> documenta in modo impressionante questo tema, divenuto ormai patologicamente ossessivo, della *sottrazione*: c'è una forza occulta che attentava alle cose (denaro, abiti, cibo), ma per attentare subito dopo, e più insidiosamente, alla sua lucidità intellettuale (la perdita della memoria), alla sua saldezza morale e psicologica («Laonde io non posso difendere cosa alcuna da' nemici o dal diavolo, se non la volontà»), alla sua certezza di fede («Ma Iddio sa ch'io non fui mai né mago né luterano giamai»), e infine agli strumenti stessi e ai prodotti della scrittura a cui più tenacemente si afferra l'identità turbata del prigioniero. O è la congiura dei nemici che mira a escluderlo dal favore dei potenti, o il tradimento di questi (il signore, la Chiesa «non madre ma madrigna») <sup>24</sup> che non gli riconosce il diritto alla

<sup>22</sup> Lettera a S. Gonzaga del 15 aprile 1579.

<sup>23</sup> Lettera a M. Cataneo del 30 dicembre 1585.

<sup>24</sup> Lettera al marchese G. Buoncompagno del 17 maggio 1580.



felicità e non gli concede la sospirata pacificazione («chi sarà tanto crudele, che da l'uno o da l'altro grembo voglia separarmi?»):<sup>25</sup> in ogni caso è una replica del trauma infantile di esclusione, il ritorno coatto sulla strada di un esilio perennemente rinnovato.

Ora, il grande tema epico della *conquista*, che è più propriamente una ri-conquista della patria originaria della cristianità alienata nelle mani degli infedeli, e l'auspicio del suo consolidarsi in un acquisto durevole sottratto alle incertezze della sorte, lasciano trasparire in controtela siffatte implicazioni psicologiche. Ma è una realtà che si coglie anche attraverso le intenzioni di scrittura dichiarate dal poeta giovanissimo sulla soglia di una scelta precisa di mestiere. Un passo della *Dedica ai Lettori* del *Rinaldo* tradisce la connessione profonda di temi poetici e biografici sulla base della loro comune matrice immaginaria: «[...] osai di pormi a quest'impresa, ancorché sapessi che ciò non sarebbe per piacere a mio padre, il quale e per la lunga età, e per li molti e vari negozi che per le mani passati gli sono, conoscendo *l'instabilità de la fortuna e la varietà de' tempi presenti*, avrebbe desiderato che a *più saldi studi* mi fossi attenuto, co' quali quello m'avessi io potuto *acquistare* che egli con la poesia, e molto più col correr de le poste in servizio de' principi, avendo già acquistato, *per la malignità de la sua sorte perdé*, né ancora ha potuto recuperare: sì ché avendo io *un sì fermo appoggio* com'è la scienza de le leggi, non dovessi poi incorrere in quegli incomodi, ne' quali egli è alcuna volta incorso». La scelta della poesia appare qui già individuata nell'obbiettivo dell'*acquisto* di gloria (poco dopo afferma il «desiderio di *farsi conoscere*»)<sup>26</sup> destinato ad attuarsi per la via di una identificazione contraddittoria con il padre. Se è vero infatti che optare per la carriera poetica è un'esplicita infrazione alla sua legge («non sarebbe per piacere a mio padre»), è peraltro evidente che proprio la violazione del divieto rappresenta il mezzo per un'identificazione più totale: questa infatti non solo si esprime materialmente nella scelta professionale identica, ma anche nel recupero di quell'esperienza artistica – il *Rinaldo* è un romanzo cavalleresco assolutamente tradizionale – che aveva caratterizzato l'attività poetica di Bernardo. In questa frattura fittizia il giovane Tasso situa la sua ambizione di risarcire la sconfitta paterna («ristorare i

<sup>25</sup> Lettera a don Oddi del 12 maggio 1580.

<sup>26</sup> È nota l'importanza che assume lungo tutta la biografia tassiana il tema della fama poetica. Il Caretti (CARETTI 1961: 74 n.) rileva che proprio a partire dal *Rinaldo* si afferma esplicito questo desiderio di gloria che individua nel genere cavalleresco, dove per tradizione esso rappresenta il tema conduttore della *quête* errante, la sua forma più congeniale.

danni») e il suo diritto a pretendere il riconoscimento del mondo affermando la propria autorità di poeta. Ecco perciò che la poesia si configura fin dall'inizio (e vedremo con quanta progressiva consapevolezza) come strumento dell'identificazione e del riscatto, una strada alternativa a quella più rassicurante degli studi giuridici, ma ugualmente indirizzata ai fini di un acquisto, di un consolidamento, di un recupero. Del resto il Tasso mostrerà in seguito di aver interiorizzato totalmente questa immagine paterna, quasi profeticamente adattata al proprio destino. Malignità della fortuna e ostilità degli uomini, che angustiarono il padre, saranno le minacce costanti alla sua compattezza interiore continuamente *riconquistata* con sforzo attraverso la proiezione eroica nei personaggi e, più in generale, attraverso l'esercizio prestigioso della scrittura, narcisistico specchio di Armida.

Il sentimento di una perdita, che esige la restaurazione e il risarcimento, impronta sensibilmente l'immaginario tassiano, emergendo con maggior forza nelle scritture che si collocano in prossimo contatto con l'autobiografia. Dalle lettere e dalle rime affiora, in modi diversi ma inequivocabili, un senso di estraneità e di privazione che non riesce ad affermarsi storicamente come crisi di identità o come dissenso, e resta pertanto confinato nei limiti di una sventura privata.<sup>27</sup> Gli esiti patologici di tale condizione certamente appartengono a una sfera d'indagine che esula dai nostri interessi. Tuttavia proprio il particolare rapporto dell'io con la scrittura disegna una trama sottile e compatta di atteggiamenti sintomatici. Nelle liriche in cui l'elemento soggettivo ha modo di manifestarsi in maniera più immediata filtrano con particolare insistenza attraverso la censura istituzionale del codice petrarchistico le immagini di un io dominato dalle identificazioni "deboli" (*egro, errante, naufrago* ecc.), la cui condizione di spossessamento anima una ricerca assidua di consistenza dentro le metamorfosi della natura e i rivolgimenti della fortuna.<sup>28</sup> Estremo

<sup>27</sup> Cfr. FORTINI 1968: 209-15 (voce «Gerusalemme liberata»).

<sup>28</sup> Ricordo solo, fra i numerosi esempi possibili, il madrigale 311, dove l'atteggiamento tassiano si esprime in formulazione paradossale: «Nave in mar, segno in torre, / ch'in alto è fisso e si rivolge intorno / a' venti notte e giorno, / somiglia il mio pensiero, / e d'instabil augel costante arciero / e stella in cielo errante / par la costanza mia fatta incostante». Ma si leggano pure i brani di due lettere del 1578, una al duca di Urbino del 25 settembre e una al cardinale Albano del 2 novembre, nelle quali riappare l'istanza dell'autorità invocata a colmare il vuoto creato dalla coscienza di privazione: «[...] poco mi parerà di dire, se dirò di essere suo obligatissimo servitore, molto beneficiato da lei, non aggiungendo d'esser sua creatura. Tale dunque farò professione d'essere: e in tal concetto supplico che per lo inanzi voglia ella tenermi, e fare che da gli altri io sia tenuto; prendendo la possessione di me e del mio libero arbitrio, del quale le do liberamente la signoria»; e ancora all'Albano «[...] Vostra Signoria illustrissima, la quale, col peso de l'autorità che ha sopra di me, può fermare i moti de la mia

approdo di questa sottrazione di identità è l'atteggiamento costitutivo dei madrigali: l'io si assimila a una fauna «inerme e oltraggiata»<sup>29</sup> di tortore, colombe, cervi, e addirittura scompare come sostanza corporea per ridursi a voce e musica. È tuttavia il contrario di un sentimento panico di dominio della natura: anche se il Tasso rappresenta un mondo tendenzialmente ridotto a pura soggettività, dove l'io si espande indefinitamente nella forma del riflesso (specchi, acque stagnanti) o del prolungamento in un altro da sé più aereo e imprevedibile (uccelli) fino alla totale disincarnazione (eco), esso si compone di realtà indicibili e di oggetti irraggiungibili, come la donna, che compare solo come immagine riflessa nello specchio. Ciò che con più evidenza si afferma in questo tipo di atteggiamento, se lo osserviamo alla luce dei riscontri psicologici e biografici, è la coscienza acuta dell'alterità, sia che essa venga subita come esclusione, sia che venga assunta come forma di difesa. È questa stessa alterità che attiva con tanta frequenza nel poema i temi così tipicamente tassiani della maschera, della simulazione, del travestimento nella loro doppia valenza di desiderio mimetico (Erminia che indossa le vesti di Clorinda invidiandole la libertà d'azione, VI, 18) e di desiderio di autoannientamento (Clorinda che cancella la sua identità nella notte indossando la corazza nera, XII, 18). Ma il Tasso stesso, in prima persona, non è alieno da travestimenti, s'intende letterari,<sup>30</sup> e questa pratica sembra esprimere, al di là della convenzione retorica che la legittima, un sentimento ambiguo di estraneità. Così nei *Dialoghi* egli veste per consuetudine i panni di un anonimo Forestiero Napolitano,<sup>31</sup> e nel celebre esordio di uno di questi, *Il Padre di famiglia* (ancora la figura paterna...), rappresenta se stesso nella condizione di *peregrino errante* che ricerca un porto sicuro nell'imminenza della tempesta: «Era ne la stagione che 'l vindemiatore suol premer da l'uve mature il vino e che gli arbori si veggono in alcun luogo spogliati de' frutti, quand'io, ch'in abito di sconosciuto peregrino tra Novara e Vercelli cavalcava, veggendo che già l'aria

mente, sempre che per incostanza o per follia vacillasse».

<sup>29</sup> DANIELE 1973: 206.

<sup>30</sup> Ma una volta almeno anche reali. Alludo al noto episodio della visita alla sorella Cornelia, che appare in questo senso sintomatico: fuggito dal convento di s. Francesco in Ferrara dove era sorvegliato, il Tasso si presentò alla sorella travestito da viandante, annunciandole che Torquato versava in gravissimo pericolo di vita con lo scopo di metterne alla prova l'affetto. Sull'episodio cfr. ora FENZI 1979: in particolare 244-48.

<sup>31</sup> L'assenza di riscontri significativi nella letteratura dialogica cinquecentesca sottolinea la singolarità dell'uso tassiano, che andrà piuttosto ricollegato alla sua lontana matrice classica: il personaggio estraneo e anonimo che si fa portavoce dell'autore compare infatti in alcuni dialoghi tardi di Platone.

cominciava ad annerare e che tutto intorno era cinto di nuvoli e quasi pregno di pioggia, cominciai a pungere più forte il cavallo».

Questi luoghi della scrittura in cui il Tasso inclina verso il soggettivismo autobiografico vivono delle tensioni e delle ambivalenze poste in essere dal problema dell'identità. Là dove (nelle rime e nelle lettere) il Tasso racconta se stesso, e cioè la sventura che lo ha precipitato nella condizione di infermo, errante e naufrago, la raffinata strumentazione retorica della sua scrittura, e il prestigio conferito da un simile esercizio, invariabilmente lo smentiscono, restituendo la faccia messa in ombra dello sdoppiamento psichico. Attraverso le lettere da Sant'Anna e i *Dialoghi*, che non per caso elabora prevalentemente nel periodo della segregazione, il Tasso vuole dare al mondo l'immagine di un letterato abile e dotto, pienamente padrone dei suoi mezzi intellettuali ed espressivi: la realtà materiale dell'*escluso* potenzia l'immagine ideale del *signore*. Il prigioniero non solo si impegna in uno sforzo di riflessione filosofica, o meglio in uno sfoggio di dottrina, che appare persino sconcertante di fronte ai problemi drammatici della sua condizione, ma dimostra di voler delegare all'esercizio virtuosistico dell'eloquenza onere e valore di prova della sua sanità mentale. S'illude con ciò di cancellare o quanto meno attenuare la realtà affatto concreta della sua mancanza nei confronti del potere, quella che continua a designare genericamente come «errore» e di cui sembra spesso voler rimuovere la coscienza, poiché, quanto più ne parla, meno ne chiarisce la natura, bilanciando elusivamente le responsabilità fra malattia, colpa e destino. La lettera inviata dalla prigione al cardinale Albano (23 maggio 1581) rievoca un episodio della vita di Sofocle: citato in giudizio ormai novantenne dai figli che volevano ottenerne l'interdizione per godere delle sostanze paterne, il grande tragico dimostrò ai giudici la sua lucidità mentale recitando un brano dell'*Edipo a Colono* che proprio allora veniva componendo: «E s'io, che ne l'infelicità gli sono simile, potrò ne l'istesso modo a Vostra Signoria reverendissima (che non confido che debba essere men sincero giudice) persuadere di non esser folle, quando che sia, mi gioverà di raccontare le mie passate infelicità». E non solo il Tasso concepisce questo racconto come materiale esercizio di sopravvivenza e riscatto, ma invita il cardinale anche alla lettura di due dialoghi di recente elaborazione (*della Nobiltà e della Dignità*), quasi che l'accertamento dell'identità intellettuale possa valere una assoluzione dalla colpa.

La scrittura è così investita di un altissimo potere di risarcimento, diventa il mezzo di legittimazione dell'identità minacciata dalla legge tirannica del principe-padre. Col tempo anzi si fa più stretto il vincolo fra l'orgoglio dell'artefice e la sopravvivenza dell'uomo, e i critici malevoli, i letterati avversi, i partigiani troppo tiepidi diventano *tout court* nemici che attentano alla sua vita: «Io sono in uno stato, che gli uomini non si possono mostrar nemici de le mie lodi, che non si mostrino ancora nemici de la salute». <sup>32</sup> Quando poi sarà libero, nell'ultima parte della sua vita ancora tormentata dalle peregrinazioni, il desiderio dominante sarà quello di pubblicare un'edizione finalmente corretta e completa delle sue opere: un desiderio a suo modo di consistenza, poiché si tratta di raccogliere le lettere presso i vari destinatari, di riunire in una stampa integrale le rime sparse, quasi fossero *disiecta membra* da ricostituire in unità. La scrittura è dunque rimasta la sola dimora stabile che sottrae il soggetto all'esclusione, al viaggio, alla follia: «Peregrinazione è ancora questa vita, de la quale per mio avviso già sono a l'estremo; e pur mi è fisso ne l'animo quel mio antico disiderio di stampar le mie composizioni». <sup>33</sup> Tenacemente perseguita durante tutti gli anni della reclusione, in condizioni sempre più precarie, essa è questo tentativo di nobilitare agli occhi del mondo la sua dignità di uomo e di rivendicare la sua grandezza di poeta, ricomponendo in unità l'immagine frantumata e ridotta in balia delle forze distruttrici della malattia.

7. La speculazione teorica del Tasso si muove all'interno di una serie di antitesi che solo con fatica egli riesce a sciogliere in movimento dialettico e non senza il concorso, come vedremo, dell'arbitrio soggettivo chiamato talora a puntellare lo sforzo malcerto della ragione. Mettendo in causa se stesso come creatore egli paga un prezzo alla trasparenza logica della sua argomentazione, ma d'altra parte si garantisce lo slancio necessario a superarne le aporie. Questo fenomeno appare con tutta chiarezza nei primi tre libri dei *Discorsi del poema eroico*, dove gli oggetti che si presentano all'esame della ragione portano i segni di una simmetrica frattura che non sembra passibile di conciliazione: avendo riguardo al fine della poesia, questo appare in bilico fra giovamento e diletto (libro I); avendo riguardo alla

<sup>32</sup> Lettera a Scipione Gonzaga del febbraio-marzo 1587.

<sup>33</sup> Lettera a Antonio Costantini del 25 giugno 1590.

materia del poema eroico, si pone la scelta fra verosimile e meraviglioso (libro II); avendo riguardo infine alla forma del poema eroico, la tradizione mostra due vie possibili: quella dell'unità o quella della varietà (libro III). Invece che analizzare per intero lo sviluppo del ragionamento tassiano, ritengo più proficuo fornire un esempio del metodo seguito nei *Discorsi*. Privilegerò pertanto l'ultimo tema di discussione in considerazione del rilievo che assume nel quadro del dibattito tardorinascimentale sul poema come genere letterario<sup>34</sup> e delle implicazioni di natura psicologica e ideologica che esso comporta per il soggetto creatore.

Cercando di definire la propria via al poema eroico, il Tasso parte dal confronto obbligato con l'opera del suo grande predecessore Ariosto. Poiché il *Furioso* rappresenta ai suoi occhi il modello eccellente di quella varietà che il poema nuovo dovrebbe tuttavia sforzarsi di ridimensionare entro i canoni dell'unità aristotelica, il Tasso si trova a sostenere due tesi che stanno potenzialmente in contrasto: la varietà è indispensabile in quanto fonte primaria di diletto; essa tuttavia costituisce una minaccia all'esistenza del poema in quanto tende a disgregare le forze unitarie faticosamente chiamate a raccolta per comporlo. L'obiettivo poetico della varietà è senz'altro da perseguire, e non solo al fine di assecondare «il gusto isvogliato»<sup>35</sup> dei lettori moderni, ma per una questione per così

<sup>34</sup> Come è noto, esso costituisce un capitolo fondamentale nello sforzo dei teorici classicisti, durato nei trent'anni di mezzo del secolo, di fissare le norme e i modelli delle opere letterarie a partire dalle indicazioni contenute nella *Poetica* aristotelica. Alla volontà di restaurare le forme eroiche del poema classico fa contrasto, con la forza e il successo travolgente di un'opera come il *Furioso*, l'esperienza anomala del romanzo cavalleresco moderno. A rendere problematica la sua codificazione nei termini aristotelici sono soprattutto l'estrema disponibilità nei confronti del vario e del fantastico e la compromissione con i toni ironici e borghesi, giudicati sconvenienti a una forma poetica alta. Chi aveva in mente il racconto di Omero e Virgilio, e, sulla base di quei modelli prestigiosi, si sforzava di definire le strutture di un ideale mondo eroico aggiornato ai tempi moderni, era ovviamente portato a mettere in discussione la legittimità stessa del *Furioso*. Le tappe del dibattito sono, com'è noto, molteplici e assai variegate le posizioni; all'interno di questo panorama complesso è possibile tuttavia individuare due blocchi principali contrapposti: da un lato gli aristotelici intransigenti (Minturno, Speroni ecc.), dall'altro i "ferraresi" (Giraldi Cintio, Pigna) più aperti alle ragioni e ai meriti conquistati sul campo dalle esperienze moderne. La questione d'altra parte non resta confinata nei limiti di un astratto dibattito teorico: la strada che porterà alla soluzione tassiana passa attraverso il fallimento del Trissino (*Italia liberata dai Goti*), l'esemplificazione dello stesso Giraldi (*Ercole*) e le contraddizioni di Bernardo Tasso, costretto a mutar forma e impianto al suo *Amadigi* – concepito inizialmente sulla scorta dei canoni eroici – dal fastidio che procurava la sua lettura al pubblico della corte del principe Sanseverino.

<sup>35</sup> *DPE* III, in *Scritti* [Mazzali], II: 242.

dire “ontologica”:<sup>36</sup> nella celebre pagina che istituisce la correlazione analogica tra poema e mondo,<sup>37</sup> il Tasso dichiara le ragioni che dimostrano necessario il molteplice e lo assumono come valore in quanto assimila la struttura formale del poema al principio costitutivo dell’universo. Se la creazione è «mirabile magisterio di Dio», un esempio *in aeternum* di ordine portato entro il caos, di unità affermata entro la varietà, il poema eroico imita il mondo non solo nel suo contenuto, ma anche nelle sue forme, perché i principi della natura sono quegli stessi che regolano l’arte.<sup>38</sup> Poiché il mondo, che è uno, è tuttavia vario nelle sue forme fenomeniche, il poema che è suo specchio partecipa necessariamente di questa varietà. Come risulta subito evidente, tutta la difficoltà sta nel momento del passaggio dal modello alla sua realizzazione pratica. Il criterio del molteplice infatti porta fatalmente con sé il rischio dell’indeterminato, e sta soltanto all’arbitrio soggettivo del creatore di definire il confine fra la varietà virtualmente infinita del cosmo e la totalità necessariamente limitata del poema.<sup>39</sup> In questa soluzione aleatoria, affidata a canoni esclusivamente soggettivi e

<sup>36</sup> Come la definisce DURLING 1965, le cui acute osservazioni terremo spesso presenti nel corso di queste pagine dedicate al Tasso teorico.

<sup>37</sup> «[...] 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 giù di regione in regione, l’aria e ’l mare pieni di uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, ne la quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti sogliamo rimirare, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudine ed 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 che non serva a la necessità o a l’ornamento: così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro è detto divino, se non perché, al supremo artefice ne le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo qui si leggano ordinanze di eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino 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 l’anima sua, e che tutte queste cose sieno di maniera composte che l’una l’altra riguardi, l’una a l’altra corrisponda, l’una da l’altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via, o mutata di sito, il tutto si distrugga» (*DPE* III, in *Scritti* [Mazzali], II: 242-43).

<sup>38</sup> L’implicita analogia fra il poeta che crea il suo «picciolo mondo» e il «supremo Artefice» che crea l’universo è svolta a fondo ne *II mondo creato*, poema che tratta appunto dei sette giorni della creazione. In esso il Tasso sviluppa le analogie fra arte umana e divina allo scopo di lodare l’infinita creatività di Dio e di lamentare, al confronto, la debolezza dell’immaginazione umana.

<sup>39</sup> «Aggiungo che da la moltitudine nasce l’indeterminazione; e questo progresso potrebbe andare in infinito, senza che le sia da l’arte prefisso o circoscritto termine alcuno [...] Il poeta ch’una favola tratta, finita quella, è giunto al suo fine: chi più ne tesse, o quattro o sei o dieci ne potrà tessere, né più a questo numero che a quello

psicologici, il Durling ha buon gioco nel farci toccare con mano tutte le aporie del discorso tassiano: unità e varietà sono principi che stanno in reciproca tensione, per cui l'unità a cui ultimamente mira il poeta epico rappresenta una conquista difficile, un premio sudato che, nascendo dal continuo confronto con il principio antagonista, dà fondo alle risorse intellettuali e psichiche del soggetto creatore: «Ma questa varietà sì fatta tanto sarà più meravigliosa, quanto recherà seco più di *malagevolezza e quasi di impossibilità*, non potendo le qualità contrarie ritrovarsi insieme, se non eminentemente come nel cielo, o almeno rintuzzate come ne gli elementi [...]. È certo assai agevol cosa e di niuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà di accidenti; ma che la istessa varietà in una sola azione si trovi, "hoc opus est, hic labor est". In quella che nasce da la moltitudine de le favole per se stessa, arte o ingegno alcuno del poeta non si conosce, e può essere a' dotti e agl'indotti comune; questa in tutto da l'artificio del poeta dipende, e conseguita da lui solo si riconosce, né può da mediocre ingegno essere conseguita: quella tanto meno diletterà, quanto sarà più confusa e meno intelligibile; questa, per l'ordine e per la legatura de le sue parti, non solo sarà più chiara e più distinta, ma porterà molto maggior novità e meraviglia». <sup>40</sup>

L'estremo dell'artificio coincide dunque con la suprema sollecitazione delle forze soggettive, così che l'opera, a partire proprio dal suo statuto formale, prospera sul confine del fallimento, della propria negazione. I pericoli insiti nell'accoglimento del criterio del molteplice, inerenti a una scelta estetica, sono esorcizzati dal Tasso su un piano prevalentemente psicologico dove appaiono protagoniste le difficoltà del poeta piuttosto che le sue soluzioni positive. Così è per i timori sollevati, come si è visto, dall'indeterminatezza, così è per quelli legati alla «distrazione nell'animo» e all'«impedimento nell'operare», che emergono in un passo dei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*: «ma quanto meglio opera chi riguarda ad un sol fine che chi diversi fini si propone, nascendo da la diversità de' fini distrazione nell'animo e impedimento nell'operare, tanto meglio opererà l'imitator d'una sola favola che l'imitatore di molte azioni». <sup>41</sup> L'interesse del brano risalta soprattutto dal

è obbligato. Non potrà aver dunque determinata certezza qual sia quel segno ove convenga fermarsi» (*DPE* III, in *Scritti* [Mazzali], II: 228-29).

<sup>40</sup> *DPE* III, ivi: 243-44 [il corsivo è mio, come in seguito].

<sup>41</sup> *DAP*, in *Scritti* [Mazzali], I: 28.



confronto con la versione più tarda dei *Discorsi del poema eroico*, dove appare sintomatica l'omissione della frase che più direttamente implica la sfera soggettiva-autobiografica: «nascendo da la diversità de' fini distrazione nell'animo e impedimento nell'operare». Il Durling, che ha sottolineato l'importanza dell'omissione, affaccia l'ipotesi di un'auto-censura consapevole: essa colpisce infatti l'ammissione troppo scoperta del rischio, che il Tasso vede connesso con la propria esperienza creativa, di una minaccia all'integrità psichica del soggetto impegnato nello sforzo di dare ordine e razionalità alla materia. La difficoltà di cui il poeta deve venire a capo è che la varietà eccessiva «impedisce l'operazione dell'anima» per il fatto di lusingarne la natura multiforme: «essendo la nostra umanità composta di nature assai fra loro diverse, è necessario che d'una istessa cosa sempre non si compiaccia, ma con la diversità procuri or a l'una, or a l'altra de le sue parti sodisfare; essendo dunque la varietà dilettevolissima a la nostra natura, potranno dire ch'assai maggior diletto si trovi ne la moltitudine che ne l'unità de la favola»<sup>42</sup>. L'opera del poeta epico si trova così costituzionalmente sospesa in un difficile equilibrio fra il diletto sensuale che, *grazie* alla varietà procura, e lo smarrimento psichico e intellettuale di cui, *per colpa* della varietà, è potenziale origine. La vitalità dell'opera deve dunque alimentarsi continuamente di un rischio mortale. L'epopea cristiana riesce a vivere artisticamente, facendosi dispensatrice di successo e di riscatto per il suo creatore, nella misura in cui l'ideologia unitaria incarnata dal *capitano* riesce ad aver ragione delle spinte centrifughe e dispersive dei *compagni erranti*. Questi ultimi, operando ciascuno per un proprio fine autonomo, tenderebbero a costruire ciascuno una propria storia, quindi un proprio testo («se più saranno le favole, l'una de le quali da l'altra non dependa, più saranno conseguentemente i poemi»)<sup>43</sup> in nome di quella varietà che si vien qualificando come opzione autenticamente ideologica. Il molteplice, che nel *Furioso* realizzava la libertà d'inventiva fantastica dell'artefice e contemporaneamente sanzionava la libertà di comportamento dei suoi personaggi, nella *GL* diventa minaccia, attentato alla riuscita poetica per il primo; colpa, peccato, «errore» per gli altri. Il poema per sussistere, i crociati per conquistare Gerusalemme, devono affermare l'UNO; liquidando il molteplice dell'intreccio si abolisce peraltro quella pluralità di valori

<sup>42</sup> *DPE* III, in *Scritti* [Mazzali], II: 241-42.

<sup>43</sup> *Ivi*: 229.

che costituisce il patrimonio ideologico lasciato in eredità dal genere “romanzo”.<sup>44</sup> Non per caso la *GL* chiude storicamente la stagione del poema cavalleresco.

Il nodo verso cui convergono testo e personaggi è la presenza dell'autore quale si articola secondo le due opposte funzioni che la manifestano: il poeta-legislatore, esterno narratore degli eventi che garantisce l'unità-razionalità del testo, e il poeta-personaggio che si autorappresenta sulla scena della varietà-disgregazione. In questa scissione si esprime l'autocoscienza che abbiamo visto accompagnare il processo di composizione poetica e che opererà con maggior forza nel momento della revisione critica: il Tasso continuerà a pensarsi come colui che deve aver ragione di minacce – interne o esterne – all'operazione di sintesi in cui è impegnata la sua soggettività creatrice. Come dice il Durling, egli non fa che replicare l'immagine curiosa di un ipotetico poeta tentato da una sempre maggiore molteplicità, cioè da un incremento massimo di diletto, e tuttavia postulante una norma arbitraria, quand'anche esterna, per decidere fino a che punto essa gli è lecita.<sup>45</sup> La varietà si presenta dunque come il nemico da esorcizzare, il principio negatore senza il quale tuttavia il testo nemmeno potrebbe costituirsi: essa opera nel poema proprio come le «mortali dolcezze» di Armida, luogo del piacere *benché* luogo della negazione, o meglio luogo del piacere *in quanto* luogo della negazione: «Tutta dunque la varietà nel poema nascerà da' mezzi e da gli impedimenti: i quali possono esser diversi e di molte maniere e quasi di molte nature, e non distruggeranno l'unità de la favola, nondimeno, s'uno sarà il principio dal

<sup>44</sup> Riesce davvero impressionante accostare alla pagina sul poema come microcosmo un passo della dedica del dialogo *de la Dignità* a Scipione Gonzaga (settembre 1585) dove il Tasso riafferma con la medesima ossessiva insistenza la necessità dell'unità della Chiesa: «E benché molti siano i rivi de l'operazioni e molti i rami pieni de' suoi fatti e molti i raggi ch'ella [la Chiesa] semina de la sua dottrina, uno è nondimeno il fonte, uno il tronco fondato sovra tenacissima radice, uno il sole che sparge la chiarissima luce: e l'unità si conserva ne l'origine, e un capo solamente regge molte membra, parte de le quali sono divise da questo corpo per l'eretica pravità, altre per l'ottomanna tirannide, la quale usurpa le più belle parti de l'Oriente e del Mezzogiorno. Ma Vostra Signoria reverendissima con gli altri può considerare i mezzi co' quali si possono ricongiungere, accioché uno sia l'ovile e uno il pastore, sì come una è la fede e uno il battesimo». La spinta centrifuga della varietà, che per le sue insidiose attrattive va respinta sul piano dell'ideologia artistica, è quella stessa che il Tasso riconosce operante nelle devianze eretiche in seno alla Chiesa e nelle sue proprie inclinazioni luterane o epicuree: «Io se non quanto son cristiano nel resto, in quel che non è contrario al cristianesimo vo' essere epicureo affatto; e dico *Pereat qui crastina curat*» (lettera a L. Scalabrino del 1576). Appare così chiaro che la categoria formale del multiforme che individua il codice pagano si riempie di contenuti storicamente e ideologicamente diversi, che sono tuttavia resi coincidenti dal fatto di porsi come principi negatori dell'istanza controriformistica di unità incarnata dalla legge di Goffredo.

<sup>45</sup> DURLING 1965: 204.

quale i mezzi dependeranno, ed uno il fine a cui sono dirizzati». <sup>46</sup> Il processo di creazione, non diversamente che la messa in scena narrativa, si calibra entro una dialettica sottile di unità e varietà, dove lo spazio lasciato alle tendenze centrifughe deve approssimarsi, senza mai varcarlo, a quel limite oltre il quale l'integrità psichica del soggetto risulterebbe compromessa. L'esito – sottolinea ancora il Durling – <sup>47</sup> deve essere perciò non distrazione ma difficoltà vinta, tanto nell'ordine dell'attività creatrice, che in quella del prodotto artistico: le tentazioni di Satana sono, in questo senso, autentiche minacce al progetto poetico, il canto di Armida è – alla lettera – «un canto di sirene». <sup>48</sup>

Il metodo d'indagine seguito e il tipo di soluzione prospettata in questo terzo libro rinnovano le incertezze e le contraddizioni dei due che lo avevano preceduto. Anche là infatti il Tasso si trova di fronte a un'alternativa fra opzioni che si presentano fra loro difficilmente compatibili: utile/diletto, verosimile/meraviglioso; ancora, un'acrobazia dialettica gli consente di individuare una via d'uscita, di mediare là dove sembrava logicamente impraticabile il compromesso. Sicché registriamo la ripetizione di un paradosso che non rappresenta in alcun modo il sintomo di una tendenza elusiva o, peggio, di una volontà di conciliazione a tutti i costi, ma traduce una volta di più, drammaticamente, un impegno estremo che non rinuncia a prodursi anche al limite di un capitale rischio psichico. Lo sforzo di salvaguardare l'istanza della varietà dentro l'unità del poema eroico aveva dato luogo a una distinzione di fini: unità e varietà vanno perseguite entrambe dal poeta a patto di subordinarsi reciprocamente in un ordine gerarchico. Di fronte agli analoghi conflitti tra giovamento e diletto, verosimile e meraviglioso, il Tasso procede con identico metodo: svaluta uno dei fini trasformandolo in mezzo per l'altro <sup>49</sup>. La subordinazione di un termi-

<sup>46</sup> DPE, III, in *Scritti* [Mazzali], II: 252.

<sup>47</sup> DURLING 1965: 208.

<sup>48</sup> FORTINI 1968: 212-13. Ma val la pena di riportare la citazione per intero per le sue aperture in direzione biografica: «Le passioni amorose o le diaboliche potenze che disviano i cavalieri non sono che l'involontaria allegoria del sogno di dolcezza o d'angoscia, di orrore e di languore che disvia il poeta dalla costruzione del proprio monumento epico. E in realtà si potrebbe dire che, per il Tasso, volto al raggiungimento della poesia come "poema", la lotta per conquistare Gerusalemme fa tutt'uno con la lotta per l'alloro poetico. All'interno del poema si rifrange più volte quella contraddizione vitale, per cui la felicità è il peccato, e quindi *anche il canto è peccato*: vedi il simbolico percorso dei due guerrieri verso Rinaldo, attraverso le tentazioni del giardino d'Armida; e tutto il sublime sedicesimo canto (le delizie di Armida e il ravvedersi di Rinaldo), che è un canto di sirene».

<sup>49</sup> Secondo una tecnica codificata del discorso argomentativo (cfr. PERELMAN 1977).

ne all'altro è così la soluzione aleatoria fornita alla loro inconciliabilità oggettiva: uno dei due fini andrà perseguito come fine minore, strumentalizzato all'altro e da esso legittimato, ma la sua sopravvivenza è sentita tanto più irrinunciabile quanto la sua degradazione necessaria. Con un'operazione concettuale analoga a quella che gli aveva consentito di salvare un posto alla varietà, il Tasso ne salva uno per il meraviglioso e per il diletto.

**8.** Se dalle pagine della discussione teorica torniamo sulla soglia introduttiva del poema, non ritroviamo semplicemente un luogo familiare da cui l'analisi aveva preso le mosse. Ben di più, troviamo la conferma del meccanismo appena descritto nel rapporto che lega la rapida sintesi di poetica enunciata in quelle ottave e l'organizzazione strutturale della *GL*. Il compromesso che fonda il poema tassiano riposa sul dosaggio di elementi antitetici: perché l'«amaro» possa produrre i suoi effetti di giovamento deve lasciare il massimo spazio agli allettamenti del «dolce» che lo nega; perché il poema si realizzi come unità nel segno della ragione cristiana deve pagare il suo tributo al molteplice, che, come si è visto, è tanto più necessario quanto più appare, in rapporto al fine ultimo, come il negativo, il male da superare, l'esperienza deviante da riscattare. Questa varietà è la sede del «dolce» e la sede dei «fregi», e qui si saldano propriamente dimensione ideologico-morale e necessità narrativa: poiché la varietà è quella che per l'appunto nasce «da' mezzi e da gli impedimenti», essa è «il riconoscimento della necessità, all'interno delle strutture del poema epico, di una funzione per così dire “ritardante” cui è delegato l'intreccio stesso degli eventi narrati per la via di una sospensione momentanea della conclusione obbligata della “favola” del poema, e la cui rimozione conduce allo scioglimento del “nodo”». <sup>50</sup> Questo “scioglimento del nodo” compete al poeta così come, parallelamente, lo “scioglimento del voto” compete al capitano. La condizione della *conquista* per entrambi risiede paradossalmente in ciò che le si oppone: soltanto esorcizzando la negatività seducente del molteplice è possibile la scelta consapevole dell'uno, col risultato intanto – ma è l'alibi che rende possibile l'esistenza stessa del poema – di dare voce e spazio, alla lettera, ai mostri che popolano la terra, dove l'uomo appare fanciullo infermo, naufrago absorto, pellegrino errante.

<sup>50</sup> BALDASSARRI 1977: 55. Questo problema è posto al centro di due lettere poetiche, quella a L. Scalabrino del 2 giugno e a S. Gonzaga del 5 luglio.

Ovvero, proprio quella condizione, affermata in modo significativo nell'esordio, di debolezza e subalternità, di cui anche il Tasso è partecipe in quanto consapevole della contraddizione connaturata al proprio ruolo di poeta. Il quale appunto di essere poeta chiede perdono. Come osserva il Ducros,<sup>51</sup> egli è costretto infatti, per il fine morale e gno-seologico che si propone, a valersi di uno strumento nei confronti del quale condivide le diffidenze dell'aristotelismo controriformistico: il suo fine è il «vero», mentre il linguaggio poetico si serve per sua natura dei «fregi», opera cioè con gli strumenti di seduzione della figura che si identificano con la «varietà» e il «meraviglioso». D'altra parte se il tema edificante del trionfo delle forze del bene su quelle del male ispira quei piaceri intellettuali e spirituali che sono conformi al vero, il testo poetico per parte sua procura dei piaceri altri, cioè sensuali e menzogneri. Così, sulla soglia della sua impresa più alta, il Tasso rende esplicita la contraddizione che segna la sua personalità di artista: «le plus grand rhéteur d'une époque de rhéteurs, l'écrivain qui fait l'usage le plus complexe de toutes les élaborations artistiques de l'écriture, est aussi celui qui jette la plus grande ombre, le plus grand discrédit sur l'instrument dont il se sert».<sup>52</sup> Ma ecco seguire puntualmente a questa denuncia di impotenza l'attivazione di un meccanismo consueto: scatta il valore opposto, l'altro termine della polarità sempre latente. La condanna si rovescia nell'orgoglio che le era sottinteso, perché se la vocazione del poeta è di cantare il vero con questo linguaggio, l'inadeguatezza di questo rispetto all'oggetto diviene una qualità, la sua debolezza una forza: poiché «cela signifie que l'on peut atteindre le bien par le mal, le vrai par la mensonge, le spirituel par le sensuel».<sup>53</sup>

<sup>51</sup> DUCROS 1970: 72.

<sup>52</sup> Analogò discorso vale per il destinatario, non meno partecipe della natura contraddittoria della comunicazione poetica. Il lettore riconosce la propria condizione in quella del fanciullo infermo: «L'homme en proie au péché est comme un enfant malade; il a besoin d'être rendu à la santé; mais si la faiblesse est sa condition, on doit se servir de cette faiblesse» (ivi: 73).

<sup>53</sup> Ivi: 72. Ponendosi nella prospettiva estremamente generale del rapporto tra *La letteratura e l'irrazionale*, Jean Starobinski mette in luce l'alibi teorico che regola le poetiche del *miscere utile dulci*, dove il principio di piacere ha modo di far valere i suoi diritti al riparo del fine istruttivo che lo legittima (STAROBINSKI 1974). Il progetto razionale del poeta, che sia anche in modo sincero animato dalla preoccupazione del bene, «è destinato ad incontrare l'irrazionale, a fronteggiarlo in ogni modo. Perché se è necessario istruire, diffondere l'utile, è che si presuppone che gli uomini non siano ancora sufficientemente acquisiti alle virtù e ai valori "positivi", che non siano ancora completamente ragionevoli; e magari che siano sedotti, smarriti, addormentati [...] Se è necessario guidarli alla ragione, si può parlare loro, di punto in bianco, il linguaggio della ragione, che non intenderanno? Non è forse necessario ricorrere alle immagini, alle finzioni, alle seduzioni sensibili? Per

9. Questo lungo itinerario attraverso alcuni dati rilevanti della biografia e della speculazione teorica tassiana ci ha ricondotti infine sulle soglie del poema, là dove eravamo partiti. Le ottave dell'esordio costituiscono un punto di osservazione privilegiato perché fanno da cerniera tra ciò che sta prima e fuori del testo e ciò che sta dentro di esso. In questo spazio convergono da provenienze diverse i dati della storia, della biografia, della psicologia, della cultura tassiana, che l'azione poetica provvede a elaborare in strutture di senso. L'analisi di quei dati rappresentava allora una necessaria premessa alla rivisitazione dei personaggi che inaugurano il poema, confortandoci a cercare di cogliervi qualcosa di più che gli emblemi della convenzione retorica e dell'ossequio rituale a un genere. Quelle figure acquistano profondità e spessore nella misura in cui esprimono un conflitto che si dimostra largamente operante in ogni settore della scrittura tassiana e che trova nel poema la sua articolazione più complessa. Ed è per questo che non ci fermeremo alla registrazione di quelle riemergenze dirette e tuttavia distanziate nel ghetto metaforico, ma andremo a verificarne la presenza a più profondi livelli:

- a. osservando il ruolo e il comportamento dei personaggi protagonisti del poema;
- b. descrivendo le opposizioni tematiche generate dalla loro dinamica testuale.

9.1 Impegnato nell'obbiettivo della *conquista*, il soggetto tassiano percepisce lo spazio testuale come tragitto da un polo all'altro dell'identità in cui è scisso. Ciò che la favola narrativa rende come movimento e consecuzione esprime in termini dinamici il rapporto ambivalente incarnato dalle figure in opposizione. L'eroe epico persegue la sua privata conquista di identità dentro il più largo moto che coinvolge schieramenti ideologici e religiosi: ha di fronte a sé il modello del *capitano*, del *medico* e del *signore*, e al suo fianco lo spettro del *malato*, del *pellegrino* e del *naufrago*; può realizzarsi, secondo la dialettica di identificazione che investe il narratore, come signore degli eventi o come vittima di fortuna. I tre personaggi cristiani protagonisti rappresentano da questo punto di vista il nodo di convergenza nel testo di questa dinamica: proprio per questo attorno al loro diverso statuto etico si coagulano con più netta rilevanza i valori semantici strutturali del poema.

rendere ragionevoli gli uomini irragionevoli, bisogna, fino ad un certo punto, cominciare con lo sragionare con loro, ricorrere alle loro puerili ingenuità. La lezione di saggezza, la rivelazione della verità, devono essere amministrate come pillole edulcorate» (ivi: 6-7).

Vorrei partire da quello di più incerta definizione, e cioè Tancredi, poiché si situa a metà strada fra gli altri due: non ha la staticità, il monolitismo dell'eroe epico, Goffredo, né d'altra parte la capacità di metamorfosi dell'eroe dialettico,<sup>54</sup> Rinaldo, l'unico a percorrere per intero la traiettoria che congiunge le due identità alternative. Rispetto a Rinaldo, Tancredi si mostra meno estremistico, più perplessa nelle scelte, anche se tendenzialmente attratto entro lo spazio della devianza. L'assenza di una sostanziale evoluzione nel corso degli eventi ne fa un personaggio in qualche modo simmetrico a Goffredo per il fatto che la sua precarietà è un dato altrettanto stabile quanto la fermezza del capitano. Tancredi resta tuttavia l'eroe cristiano più renitente all'integrazione entro la norma epica, poiché se è incapace della trasgressione clamorosa non è nemmeno disponibile per l'espiazione cui lo esorta Pier l'Eremita (XII, 86-88). Tanto è vero che, a differenza di Rinaldo, egli non è in grado di vincere i fantasmi che rendono inaccessibile ai cristiani la selva di Saron. La sua condotta si pone costantemente sotto il segno dell'assenza: dalla "distrazione" che lo fa venir meno al suo compito di campione cristiano nella sfida con Argante (abbagliato dall'apparizione di Clorinda lascia che un altro crociato, il giovane Ottone Visconti, prenda il suo posto) alla forzata rinuncia a proseguire il duello sospeso per le tenebre (e questa volta toccherà al vecchio Raimondo di sostituirlo), alla volontaria emarginazione dall'atto conclusivo della guerra (durante la presa di Gerusalemme si apparta dal campo di battaglia per saldare definitivamente il suo conto privato con Argante), è un circolo che si chiude perfettamente sulla sua assenza, e sigla la sua sostanziale estraneità agli ideali collettivi. Alieno sempre dagli scontri di massa, predilige, in amore come in guerra, il duello (con Argante, con Rambaldo, con Clorinda, ancora con Argante) e per difendere questo suo rapporto privilegiato con il nemico non trova neppure sconveniente rivolgere le armi contro il compagno (III, 30-31). Non sorprende perciò che questo personaggio, così refrattario a un'opzione decisa tra codice cristiano e codice pagano, si mostri arrendevole alle

<sup>54</sup> Ma chiariremo più avanti in che senso e, soprattutto, con quali limiti. Sul ruolo e l'identità dell'eroe nell'*epos* classico si veda la discussione ben impostata da CONTE 1978. L'invenzione tassiana, del resto dichiaratamente esemplata sul modello virgiliano, sembra recepire il bifrontismo di Enea prendendolo alla lettera, dando cioè realtà autonoma di personaggio alle due facce antagonistiche che lo costituiscono: Goffredo interprete della missione sacra e perciò della norma epica, Rinaldo eroe della trasgressione in nome del «privato». I due eroi sono del resto sentiti dal Tasso come parti complementari di un'unità sostanziale nell'allegoria della *GL*: il braccio e la mente, l'appetito e la ragione.

lusinghe che lo attraggono sul versante dell'identità debole: più spesso che l'eroe valoroso descrittoci dalle parole di Erminia (II, 17-20), noi osserviamo l'assente, l'attonito (III, 23; VI, 27-28), lo svenuto (XII, 83; XIX, 28), l'infermo in preda a infantili allucinazioni (XIII, 44). Le sue ambiguità, che non hanno la forza dirompente delle trasgressioni di Rinaldo, non ne condividono nemmeno il carattere progressivo di tappe necessarie verso un traguardo di salvezza. "Errori" più veniali, ma anche più vischiosi, che, mentre sottraggono l'individuo al moto concorde della collettività cristiana, non lo guadagnano per questo alle ragioni dei vinti, così che ne risulta una identità di personaggio sempre pericolosamente sospesa al confine tra due codici e tra due maschere.

**9.2** Quella di Rinaldo è, al contrario, una autentica, letterale odissea,<sup>55</sup> in cui l'eroe si assume il compito, quale predestinato all'espiazione non meno che alla trasgressione, di ricacciare i mostri del desiderio nel sottosuolo da cui egli per primo ha contribuito a evocarli. Sotto il segno simbolico del labirinto che lo racchiude si compie il percorso tortuoso della sua identificazione, diviso com'è tra il modello della ragione cristiana incarnata da Goffredo e le insidie di un universo pagano alternativo. Le sue peripezie tra le seduzioni del multiforme e del diverso, autentico itinerario in mezzo alla pluralità del desiderio, sono pericolose minacce che cercano di sottrarlo all'orbita del suo destino fatalmente cristiano. E tuttavia l'insidia mortale si rende necessaria per il personaggio, non diversamente che per il poeta che lo crea associandolo al suo stesso destino, perché proprio la possibile perdita consolida definitivamente l'identità ancora labile di Rinaldo:<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Il riferimento è qui alla dialettica che fonda l'interpretazione del mondo omerico di Horkheimer e Adorno: «Nell'epos [...] il *cosmos* venerabile e pieno di senso dell'universo omerico si rivela un prodotto della ragione ordinatrice, che distrugge il mito proprio in forza dell'ordine razionale in cui lo rispecchia» (HORKHEIMER - ADORNO 1974: 52). In circostanze storiche e culturali ben diverse, la prospettiva controriformistica del Tasso impone all'eroe epico un compito in certo modo analogo: attraversare la natura, cioè il desiderio, per esorcizzare il male con cui la identifica.

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*: 56: «il sapere di cui consiste la sua [di Odisseo] identità e che gli permette di sopravvivere, è sostanziato dall'esperienza del molteplice, diversivo e dissolvente, e colui che sapendo sopravvive è anche quegli che si affida più temerariamente alla minaccia mortale che lo indurisce e lo rafforza per la vita. Ecco il segreto del processo tra *epos* e mito: il Sé non costituisce la rigida antitesi all'avventura, ma si costituisce, nella sua rigidità, solo in questa antitesi, unità solo nella molteplicità di ciò che quella unità nega».



Qual più forte di te, se le sirene  
vedendo ed ascoltando a vincer t'usi?  
così ragion pacifica reina  
de' sensi fassi, e se medesma affina.<sup>57</sup>  
(xvi, 41)

Qui è uno dei due liberatori, Ubaldo, che gli si rivolge esortandolo a ascoltare le ragioni di Armida, e può autorevolmente affermare questo principio perché la sua saggezza gli deriva giustappunto dall'esperienza costitutiva del molteplice:

Veduti Ubaldo in giovinezza e cerchi  
vari costumi avea, vari paesi,  
peregrinando da i più freddi cerchi  
del nostro mondo a gli Etiopi accesi,  
e come uom che virtute e senno merchi,  
le favelle, l'usanze e i riti appresi;  
poscia in matura età da Guelfo accolto  
fu tra' compagni, e caro a lui fu molto.  
(xiv, 28)

Egli ripete la parabola dell'ulisside significativamente conforme all'auspicio inaugurale del poeta: dalla giovanile condizione di *peregrino errante* alla tutela matura dell'autorità. L'istanza della legge, incarnata dalla serie delle immagini paterne, configura il luogo di approdo per un'avventura esistenziale che rifiuta infine di mettere ulteriormente a rischio se stessa frantumandosi nella pluralità del desiderio molteplice.

**9.3** Questa istanza nel poema ha quasi sempre il volto e gli atti di Goffredo, personaggio cui compete istituzionalmente il ruolo di garante della norma cristiana. Il *capitano* infatti concentra su di sé le prerogative funzionali delle altre due figure appartenenti alla serie paterna, il *medico* e il *principe*, destinate a non avere una voce sulla scena narrativa: così

<sup>57</sup> L'ottava non compare nella seconda edizione Bonnà su cui si fonda il testo stabilito dal Caretti (CARETTI 1957), il quale tuttavia la conserva per non alterare un ordine ormai tradizionale. Il Tasso peraltro la recuperò con qualche variante nella *Conquistata* (xiii, 43).

Goffredo è colui che risveglia la «virtù sopita» dei compagni (a metà strada si direbbe fra il medico e il poeta: «ciò ch'alma generosa alletta e punge, / ciò che può risvegliar virtù sopita, / tutto par che ritrovi, e in efficace / modo l'adorna sì che sforza e piace», I, 19); colui che dà protezione ai deboli (XVIII, 50), ricovero agli sbandati (IV, 36), e soprattutto unifica i compagni dispersi nell'«errore» sotto l'insegna della croce cristiana. Potremo dire allora, richiamandoci all'antitesi strutturale che fonda la *GL* e sorregge l'impalcatura teorica dei *Discorsi*, che Goffredo è il rappresentante per eccellenza dell'UNO che si contrappone al VARIO personificato tanto dai compagni erranti che dai pagani. A questa antitesi di fondo rimonta, come da varianti a costante, una serie di opposizioni tra loro omogenee che coprono tendenzialmente l'intero spazio semantico del poema articolandolo secondo diverse direttrici tematiche.

**10.** La prima di queste varianti è possibile ritagliarla attorno al percorso dei tre protagonisti cristiani: i concetti, largamente intesi, di *norma e erranza* designano in senso lato la diversa logica che governa gli itinerari alternativi di Goffredo e di Rinaldo. I due percorsi divergenti tracciano la diversa intenzionalità possibile del testo: Goffredo ne esprime la volontà di realizzazione epica, entro cui si riconosce l'identità potenziale dell'artefice; l'itinerario di Rinaldo invece investe di nuovo senso lo spazio tradizionale dell'errante: è «il segno dello squilibrio in cui il vecchio *ethos* cavalleresco degli Avventurieri viene a trovarsi in un mondo che si riorganizza secondo un nuovo costume»,<sup>58</sup> il codice appunto di Goffredo. Infatti «l'antico costume cavalleresco *si* è demonizzato in un contesto culturale definito da un più alto ideale morale e civile»,<sup>59</sup> l'*ethos* eroico rispetto al quale esso si definisce come un modello arcaico di provenienza feudale e si rappresenta come un codice

<sup>58</sup> DERLA 1978: 485. Si legga anche quanto osserva parallelamente il Baldassarri: «non sarà casuale che nel c. iv la più scontata e doverosa delle «venture», quella che nasce dall'obbligo cavalleresco di soccorrere le fanciulle indifese e che strappa un discorso appassionato a Eustazio (iv, 81: «Ah! non sia ver, per Dio, che si ridica / in Francia, o dove in pregio è cortesia, / che si fugga da noi rischio o fatica / per cagion così giusta e così pia») venga iscritta *ab initio* sotto il segno minaccioso delle macchinazioni diaboliche» (BALDASSARRI 1977: 63). A significazione dell'avvento del nuovo codice, il Baldassarri contrappone il rifiuto di Tancredi della possibile «ventura» dentro il castello di Armida (vii, 30); un simile senso di responsabilità non aveva dimostrato per esempio un eroe cavalleresco tradizionale, l'Orlando boiardo, troppo irresistibilmente attratto «nel bel palagio de cristallo adorno» dalla lusinga di «vedere il fin di tanta meraviglia» (*Orlando Innamorato*, II, xxxi, 46).

<sup>59</sup> DERLA 1978: 485.

regressivo, recuperabile soltanto come prodotto della colpa. Nel concetto di erranza si intersecano perciò un significato di ordine tecnico e quella connotazione morale-ideologica che per contro definisce la condizione in cui l'io storico preferibilmente si autorappresenta. Ciò apparirà tanto più rilevante se si osserva la serie di imprevedibili identificazioni che mette in moto: la figura autobiografica del naufrago, che è «quasi absorto» e chiede di essere «ritolto al furor di Fortuna», idealmente solidarizza infatti con le grandi figure, appartenenti alla sfera pagana, dell'escluso, dell'esiliato, dell'errante. E cominceremo con l'includere in questa sfera Rinaldo dopo la cacciata dal campo cristiano, allorché, perduto nei sogni di gloria e negli amori pagani, torna a farsi interprete di un codice cavalleresco dell'erranza ormai liquidato. Ma certo ancora più trasgressiva è la simpatia per un pagano autentico come Solimano, spodestato dal suo trono e cacciato dal suo regno, il quale rinnova a ogni sconfitta la sua protesta contro la Fortuna avversa con un titanismo che sembra il rovescio dell'enfasi patetica della canzone al Metauro:

[...] Girisi pur Fortuna  
 o buona o rea, come è là su prescritto,  
 ché non ha sovra me ragione alcuna  
 e non mi vedrà mai se non invito.  
 Prima dal corso distornar la luna  
 e le stelle potrà, che dal diritto  
 torcere un sol mio passo [...].<sup>60</sup>  
 (x, 24)

All'ultimo anello infine di questa catena dell'identificazione stanno gli «erranti» per definizione, gli Arabi ladri e predoni, che «di soggiorno / certo non sono stabili abitanti: / peregrini perpetui usano intorno / trarne gli alberghi e le cittadi erranti» (xvii, 21), e sta, soprattutto, Satana, esiliato dai regni della luce per decreto del Dio cristiano oppressore:

Tartarei numi, di seder più degni  
 là sovra il sole, ond'è l'origin vostra,

<sup>60</sup> E vedi anche la lettera a L. Scalabrino del 12 marzo 1576: «Ma girino le cose del mondo come piace a chi le governa: io, poiché non vi posso rimediare, mi voglio sforzare di non pensarvi».

che meco già da i più felici regni  
 spinse il gran caso in questa orribil chiostra,  
 gli antichi altrui sospetti e i ferì sdegni  
 noti son troppo, e l'alta impresa nostra;  
 or Colui regge a suo voler le stelle,  
 e noi siam giudicate alme rubelle.

Ed in vece del dì sereno e puro,  
 de l'aureo sol, de gli stellati giri,  
 n'ha qui rinchiusi in questo abisso oscuro,  
 né vuol ch' al primo onor per noi s'aspiri.  
 (IV, 9-10)

Comuni ad alcuni di questi personaggi sono i due temi fondamentali della rivendicazione di Satana: da un lato la contestazione di un'autorità legittimata solo dalla vittoria e perciò denunciata come arbitrio, dall'altro la memoria di una catastrofe originaria, la nostalgia letteralmente edenica di una patria felice, coincidente con la libertà e l'onnipotenza dell'io bambino, che è andata perduta nel trauma di un conflitto cosmico. La biografia tassiana ha qualcosa da dirci in proposito.

**10.1** Un'altra prerogativa di Goffredo, che lo conferma campione dell'UNO, è la sua nettezza nell'operare scelte, la sua capacità di avanzare per *diritte vie* senza che il dubbio, che pur qualche volta lo assale (IV, 65; XIII, 50), condizioni concretamente la sua condotta politica o la sua azione militare. Potremmo perciò definirlo, in rapporto al canone figurativo dell'«errore», come il nemico dichiarato del labirinto, cioè del movimento contraddittorio che affascina l'eroe peccatore Rinaldo attraendolo sulle *vie fallaci e torte* prospettate dal desiderio: Goffredo esprime propriamente la negazione-rimozione dell'«errore», non già il suo superamento dialettico, poiché si pone intenzionalmente al di là del desiderio («sazio del mondo i piacer frali / sprezza») in una condizione statica, in uno spazio perfettamente uniforme e circoscritto. Ma con ciò stesso gli tocca di rappresentare anche il tributo di repressione che esige la volontà di conquista. Colpito in battaglia da un dardo

scagliato da Clorinda, Goffredo non esita a intervenire drasticamente sulla ferita per tagliare alla radice il male che si è annidato per oscuri recessi:

*e la via più vicina e più spedita*  
 a la cura di lui vuol che si prenda,  
 scoprasi ogni latebra a la ferita  
 e largamente *si risechi e fenda*.  
 (xi, 69)

L'episodio non ci apparirà tanto marginale se lo leggeremo alla luce di un altro ideologicamente più esplicito (l'autocontrollo di Carlo e Ubaldo di fronte alle seduzioni del giardino di Armida) a cui lo imparenta l'eco dei significanti verbali:

E se di tal dolcezza entro trasfusa  
 parte penetra onde il desio germoglie,  
 tosto ragion ne l'arme sue rinchiusa  
*sterpa e riseca* le nascenti voglie.  
 (xv, 66)

L'atto chirurgico di Goffredo, che ribadisce ancora una volta l'identità di funzione capitano-medico, replica materialmente l'operazione repressiva della ragione cristiana, timorosa, e perciò militarmente agguerrita, di avventurarsi in territori ignoti dove le conviene mettere a rischio se stessa. Nel suo rifiuto del confronto con l'"altro", Goffredo misura la propria distanza da Rinaldo: la razionalità che egli incarna appare come una necessaria forma di difesa e la sua stessa compattezza genera il bisogno di abolizione imperialistica del "vario" proprio per il timore di cedergli, di disgregarsi.

**10.2** Sospettoso della varia mobilità degli affetti, Goffredo appare anche come il rigido censore di ogni insorgenza incontrollata di natura dentro l'uomo, in cui si manifesta il desiderio centrifugo e dissolvente. Fedeli al loro modello, i rappresentanti del codice cristiano sono i campioni della *impassibilità*: così il volto fermo, l'animo pacato che Goffredo oppone alle maschere mutevoli di Armida (v, 62-63) si riverbera nella *costanza* di Carlo e

Ubaldo («va quella coppia, e rigida e costante / se stessa indura a i vezzi del piacere», XVI, 17) e nel recuperato autocontrollo di Rinaldo («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?», XVI, 57). Nessuna traccia traspare sul loro volto di quella escursione psichica fra gli estremi del «fuoco» e del «ghiaccio», dentro cui si iscrive la sintomatologia amorosa petrarchesca, che è il segno esteriore della *instabilità*, della *pluralità* di atteggiamenti che contraddistinguono i portatori del desiderio. Acquista un rilievo sintomatico, in questa prospettiva, la designazione di Dio come «immutabil Mente» (IX, 1), che fissa i caratteri di un irraggiungibile modello rispetto a cui la realtà umana tutta, e non solo i suoi più vulnerabili rappresentanti, appare antitetica. Luogo della metamorfosi e del provvisorio, essa esprime una psicologia fondata sulla mobilità degli affetti e un pensiero aperto alla contraddizione. Si comprende perciò come, a giudicare da quel sublime punto di vista, i confini concettuali del vario hanno agio di espandersi indefinitamente fino a inglobare tutto lo spazio antropologico. Questo processo investe in primo luogo, com'è ovvio, la sfera pagana in quanto titolare dell'ideologia deviante («la fé pagana è *incerta e leve*, / e mal securo pegno», v, 78) e la donna in quanto meta primaria del desiderio colpevole («Femina è cosa *garrula e fallace*: / vole e disvole; è folle uom che se 'n fida», XIX, 84), ma pretende poi di abbracciare la realtà terrena nel suo complesso: «nel mondo *mutabile e leggiero* / costanza è spesso il variar pensiero», v, 3). Enunciata con valore di verità generale ed espressa nella forma paradossale tipica del “concetto”, questa visione scettica del mondo accusa, nell'eco dei significanti aggettivali che si richiamano a distanza, la solidarietà profonda che lega metonimicamente la parte (pagana) al tutto (mondo).

**10.3** Ma torniamo a concentrare l'attenzione sui personaggi. Il comportamento di alcuni appartenenti allo schieramento cristiano appare contrassegnato da un vigile timore della dissipazione, della disgregazione fenomenica della identità. Questo timore è all'origine di un atteggiamento repressivo che in Sofronia prende i tratti del pudore verginale («raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta», II, 18), mentre in Tancredi si manifesta come strenuo sforzo di concentrazione inteso a controbattere la sua vocazione deviante: anch'egli *raccolto in sé* (VI, 47; XIX, 11), *in sé ristretto* (XIII, 33), per reagire, si direbbe, al *fuori di sé* che lo rende schiavo dell'alterità: «vede Tancredi aver la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor

l'ange e martira» (I, 9). Un identico comportamento lo caratterizza durante le tre maggiori prove che lo vedono protagonista. Dopo il tragico epilogo del duello con Clorinda fa appello alle forze dell'unità psichica: «Non morì già, che sue virtù accolse / tutte in quel punto e in guardia al cor le mise» (XII, 68). Dopo la vana sfida contro i fantasmi della selva chiama a raccolta le facoltà razionali smarrite: «E poi che giunto al sommo duce unìo / gli spirti alquanto e l'animo compose, / incominciò» (XIII, 47). Durante il duplice duello con Argante, Tancredi rappresenta il detentore della *virtù* in contrapposizione al *furor* dell'avversario,<sup>61</sup> e in ogni caso la diversa tecnica schermistica dei due contendenti sottolinea l'atteggiamento guardingo del cristiano, timoroso forse meno della forza dell'avversario che della propria vulnerabilità. Argante invece è un fiume in piena, una forza della natura travolgente (VI, 46) che non risparmia in primo luogo se stessa, governata com'è da un impulso di morte che dilaga in eccesso di generosità vitale, in spreco incontrollato di energie.

Argante non è però un caso isolato: su tutto il versante pagano si dispongono in maniera simmetrica i segnali di una vocazione espansiva e dissipatrice.<sup>62</sup> Ad essa va ascritta la pluralità di atteggiamenti e di consistenze fenomeniche di Armida, non solo connotata alla sua arte di maga, ma finalizzata all'esercizio del proprio fascino di donna (IV, 87; IV, 93; XIX, 70). Eppure non sfuggirà la relazione profonda che intercorre tra offerta di sé, moltiplicazione fenomenica (significanti specifici della varietà) e impoverimento psichico, se ci poniamo dal punto di vista del processo di autocostituzione dell'identità soggettiva. Tali sono gli effetti che Armida induce nelle vittime del suo fascino:

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 dilette immensi.  
(IV, 92)

<sup>61</sup> Perfettamente analogo è il rapporto tra Goffredo e Solimano: «Furor contra virtute or qui combatte / d'Asia in un picciol cerchio il grande impero» (IX, 50).

<sup>62</sup> Al ragioniere Tancredi («Non mai la vita, ove cagione onesta / del comun pro la chiedo, altri risparmi, / ma né prodigo sia d'anima grande / uom degno; e tale è ben chi qui la spande», XIII, 34), possiamo contrapporre la furia forsennata degli Arabi di Solimano: «e che l'insano ardire e la licenza / di que' barbari erranti è omai sì grande / ch'in guisa d'un diluvio intorno senza / alcun contrasto si dilata e spande» (V, 88).

Nel momento stesso in cui l'io conosce la sua più libera espansione al culmine dell'esperienza amorosa, ciò che viene messa a rischio è la sua integrità, minacciata dall'azione soverchiante di forze che tendono a frantumarla annullando lo sforzo unitario della ragione.

**10.4** Il rifiuto del movimento disgregatore implica l'affermazione di un elemento di *rigida compattezza*, di *durezza virile* che si oppone a quanto di *molle*, di *regressivo* e di *femminero* suggerisce il cedimento al desiderio. Questo antagonismo è chiamato nel testo a fissare le coordinate del personaggio di Clorinda, bilanciato sulla contraddizione dell'essere donna e pagana, e del suo rifiutarsi, ciò nonostante, alle dolcezze del piacere amoroso. Clorinda porta nell'intreccio semantico del poema il peso di talune prerogative ereditate da una lunga tradizione di donne guerriere, poiché il suo destino di personaggio si compie proprio nel momento in cui questo conflitto, per così dire genetico, fra componente femminile e componente virile, fra mollezza e durezza, fra nudità e armatura esplose tragicamente, denunciando l'impossibile conciliazione. Coi che rimuove il desiderio – la sua militanza pagana – deve conseguentemente rimuovere la propria femminile natura a vantaggio di una durezza che materialmente la nega occultandola sotto armature repressive.<sup>63</sup> Clorinda compare sempre sulla scena poetica nascosta e come sottratta dalla corazza, e ogni puntuale caduta dell'elmo nell'ardore della battaglia è un evento scopertamente simbolico che preannuncia l'atto del suo definitivo svelamento.<sup>64</sup>

Ma non è la sua sola maschera. Il volto della donna, atteggiato secondo canoni per noi consueti, non tradisce abbandoni: «armò d'orgoglio il volto, e si compiacque / rigido farlo, e pur rigido piacque» (II, 39). Questa doppia scorza repressiva dell'elmo e del volto ricorda da vicino quella che la ragione cristiana «ne l'arme sue rinchiusa» impone

<sup>63</sup> Si possono osservare nel poema due motivi di segno contrario inerenti a questo conflitto tematico. Uno è *l'invidia della virilità*, cioè della forza e compattezza maschile, così frequentemente manifestata da quelle donne che non a caso sono attratte sul versante cristiano: Erminia (VI, 83); Clorinda (XII, 4). L'altro è il contrasto di *ruvido e tenero* nel quale si esprime la violenza consumata dall'imposizione repressiva sulle tenere carni della donna per natura votate a più dolci amplessi: Sofronia (II, 26); Erminia (VI, 92); Jole (XVI, 3).

<sup>64</sup> Benché non si tratti di un motivo letterario nuovo (cfr. ALHAIQUE PETTINELLI 1975), la caduta dell'elmo assume un rilievo particolare nel caso di Clorinda (cfr. GETTO 1968: 131-32) per la puntualità con cui l'evento accompagna ogni sua apparizione ben al di là della necessità funzionale di svelarne il sesso. Esso si inserisce piuttosto nella dialettica di identità/occultamento che definisce il personaggio, sì da porsi come l'autentica cifra simbolica.



sull'anima di personaggi che, per qualche tempo ancora nemici, Clorinda già sente inconsapevolmente fratelli. C'è in quest'ostinata difesa il rifiuto del tratto distintivo della nudità che caratterizza la condizione pagana: la nudità segnala, nel sistema semantico della *GL*, l'esposizione inerme alla lusinga, si dichiara come un'autentica spoliatura della ragione.<sup>65</sup> Il personaggio pone dunque in primo piano, con maggior forza e perentorietà di ogni altro, il problema cruciale dell'identità attorno a cui tutti ruotano: e per il fatto di essere costretto, sollecitato dallo scontro a rivelarsi progressivamente malgrado la protezione tenace dell'armatura, e per il fatto di situarsi sul discrimine<sup>66</sup> che separa i due schieramenti valicandolo tragicamente.

Questi dati di partenza rendono ragione in profondo del rilievo che assume il motivo dell'"inchiesta" nel crescendo drammatico dell'episodio di morte. Contravvenendo alle regole del codice cavalleresco, ma secondando lo statuto equivoco della sua natura, Clorinda si rifiuta di scoprire la sua identità a Tancredi: «Indarno chiedi / quel c'ho per uso di non far palese» (XII, 61). Rifiuto che non semplicemente assolve a una necessaria condizione narrativa (senza la mancata risposta non ci sarebbe l'equivoco e la soluzione tragica), ma appare dettato dalla logica profonda che governa il personaggio, così da dotare l'apparente casualità di un senso impreveduto: è il rifiuto infatti di chi fino a poche ore prima ha ignorato la sua stessa storia e soltanto adesso per via tragica si appresta a conoscerne il destino. Più in generale, alla luce dell'episodio finale è possibile investire di un significato coerente tutta la preistoria testuale del personaggio, sottraendola al dominio dell'arbitrio

<sup>65</sup> I pagani mostrano fastidio per il peso eccessivo delle armi persino in battaglia (cfr. IX, 77; XI, 49; XVII, 18; XX, 16). D'altra parte per i Cristiani il tradimento della causa passa sempre attraverso la deposizione delle armi (cfr. IV, 81; XIV, 53). Nei suoi effetti estremi il nesso nudità-devianza trova, ovviamente, il suo rappresentante esemplare nell'Orlando ariostesco, che si strappa di dosso le insegne della propria militanza nel momento in cui il suo tradimento per amore sfocia in autentica follia. Nessuno dei personaggi tassiani arriva a conseguenze tanto radicali; ma, si direbbe, proprio per una maggior sistematicità del rapporto, che appare sintomatico d'una minaccia tanto più reale e incombente quanto meno bisognosa di manifestazioni clamorose (si veda p. es. quanto la nudità degli alleati greci a I, 50-51 solidarizzi costituzionalmente con la loro scarsa affidabilità, con la loro vocazione a tradire, II, 71-72). Anche le rare deroghe di Goffredo all'ortodossia di cui è interprete si manifestano attraverso segnali analoghi: la sua scelta di un'armatura più leggera è in funzione di un riprovevole desiderio di gloria individuale (XI, 20); il suo mostrar coraggio e virtù abbandonando il pesante scudo è punito dal dardo di Clorinda (XI, 53-54); il suo perentorio riscatto è mediato dal recupero di durezza repressiva: «chiuso ne l'arme» (XI, 78).

<sup>66</sup> Come ci viene rivelato dal vecchio Arsete all'inizio del c. XII, Clorinda è nata di fede cristiana ed è vissuta pagana. La sua conversione è dunque anzitutto un "ritorno alle origini".

e della convenzione poetica. La difesa strenua dell'incognito suggella un cammino contrassegnato fin dall'inizio dalle opposizioni bianco/nero, luce/oscurità. La nascita stessa di Clorinda è un miracolo: essa è nata bianca di madre nera e proviene da un'isola cristiana nel cuore dell'Africa pagana. Questi sono i segni premonitori di una predestinazione inconsapevole che riuscirà, attraverso una serie di altrettanto miracolosi salvataggi (dalle fiere, XII, 30; dalle acque, XII, 35), all'ultima e più alta salvezza. Ma non meno simbolica della sua preistoria, narrata dal vecchio Arsete, è la storia del personaggio, il suo presente nel testo: Clorinda appare sempre alla vista di Tancredi connotata dai significanti di altezza, luminosità e candore che, abbagliandolo, ribadiscono, anziché diminuire, la distanza e l'impossibile contatto. Questa dialettica prepara la violenza dei contrasti cromatici dell'ultimo atto: l'armatura nera dietro cui Clorinda difende il suo anonimato, le tenebre in cui la tragedia si consuma, la luce dell'alba in cui si converte e muore.

Tuttavia questi significanti che in prima istanza si dispongono nell'ottica tradizionale del biblico conflitto tra l'oscurità del peccato e la luce della grazia,<sup>67</sup> possono anche legittimamente inquadrarsi in una logica opposta che non è meno autorizzata dal testo. Proviamo allora a rileggere in un senso diverso questi segnali equivoci: lo scoprirsi della capigliatura biondissima durante la battaglia (III, 21) ci apparirà, invece che una tappa verso la luce celeste, come l'improvviso rivelarsi di un elemento di femminilità, e perciò di desiderio, strappato a un'identità che tenacemente si dissimula dietro a ciò che è oscuro: armatura, tenebre, silenzio. D'altra parte la condizione di nudità, che consente il riconoscimento di Tancredi e la successiva conversione, attrae di nuovo il personaggio sul versante pagano nel momento in cui definitivamente se ne congeda. Avviene così che l'acquisto della fede coincide contraddittoriamente con la scoperta del corpo nella sua dimensione più materialmente femminile e sensuale: il «bel sen», le «mammelle», la «vergine / trafitta»; non a caso il linguaggio tassiano raggiunge il suo vertice di ambiguità. Questa liberazione dalla corazza è infatti un atto per eccellenza equivoco, così come equivoco è il ritorno alle origini che esso rappresenta per Clorinda: significa recupero di una fede perduta, ma

<sup>67</sup> L'episodio rivela in questo senso strette corrispondenze con la «conversione» di Rinaldo sull'Oliveto. Anche lì si tratta di un ritorno alla fede temporaneamente perduta che si compie alle prime luci dell'alba e si attua simbolicamente come spoliamento da quanto è oscuro, contaminato, greve: la «caligine [...] / de la carne» da cui Rinaldo si purifica è, non diversamente che l'involucro della corazza di Clorinda destinato a schiudersi nella luce della grazia, la scorza che lo separa dalla verità cristiana.

contemporaneamente riconoscimento della propria natura ripudiata. Il segno infatti che contraddistingue il personaggio – ci appaia chiusa nell'involucro metallico o allontanata come angelica visione – è in ogni caso l'assenza del corpo, la rimozione del sesso. Tutto l'episodio di morte si muove dunque in questa che è una letterale "doppiezza" di linguaggio: il messaggio edificante, il valore esemplare della morte cristiana di Clorinda "copre" l'emergenza di un significato altro e ad esso opposto, che ne turba la trasparenza e ne incrina la compattezza.<sup>68</sup> La identità dischiusa dalla corazza verso la grazia eterna restaura di fatto la corporeità rimossa e rivela il desiderio. L'accento dell'episodio va spostato dunque sulla tensione dei linguaggi, che lo alimenta in un crescendo di *pathos* drammatico, piuttosto che sullo scioglimento finale che lo sublima nelle parole di pace di Clorinda. La morte cristiana della donna garantisce la neutralizzazione di questa scoperta esplosiva del corpo, ma non cancella la tensione antagonistica interna a un linguaggio entro cui si allineano due significati contraddittori: conquista di identità cristiana e identificazione pagana del desiderio.

**11.** Non è per un caso che l'episodio che ha per protagonista Clorinda è stato lasciato per ultimo. In questo tratto di testo con maggior evidenza che altrove si lascia riconoscere quella «struttura della contraddizione» che nel poema tassiano si afferma con la forza e la trasparenza di una necessità storica esemplare. Il modello della «formazione di compromesso» si mostra qui operante nel ritagliare dentro il linguaggio del poema contraddizioni di senso storicamente concrete che tutte rinviano al conflitto strutturale della *GL* tra ideologia cristiana e identificazione pagana. Questo modello è portatore di una logica dell'inconscio che sfugge al principio elementare di non contraddizione, poiché afferma e nega nello stesso tempo, significa una certa cosa e insieme il suo contrario. L'opera d'arte, che lo assume come struttura espressiva, proprio in questo differisce dall'opera di pura ideologia: «[...] solo quest'ultima può limitarsi a una scelta razionale, recisa ed esclusiva

<sup>68</sup> L'alibi religioso legittima pure l'inserzione di un'altra storia d'amore nel poema, quella di Olindo e Sofronia, che tuttavia non riuscì a sopravvivere alla revisione del Tasso e venne espunta dalla *Conquistata*. Anche la vergine cristiana si nega all'amore, e un contatto tra i due amanti si rende possibile soltanto quando la comune condanna a morte consentirà la liberazione del linguaggio del desiderio (II, 33-35). Non apparirà casuale, inoltre, che a intercedere per i due prigionieri presso Aladino sia proprio Clorinda, che fa così il suo ingresso ufficiale sulla scena del poema.

fra *due intenzioni* o *due correnti contrastanti* o *due forze* o, soprattutto, *due significati*; in essa può essere giusto e ovvio che l'errore, il nemico ecc., alla lettera, non abbiano voce». <sup>69</sup> E invece il poema tassiano si può dire che non faccia altro che cedere la parola al nemico (Satana, i pagani, Rinaldo peccatore), solidarizzare con quei contenuti ideologici (quello che ho definito il codice laico-umanistico) di cui si propone come risoluta liquidazione. Ciò non autorizza evidentemente a ribaltare in modo riduttivo e semplicistico il senso della lettera del discorso, ma anzi richiama l'attenzione sull'ambiguità che lo costituisce in quanto duplice e contraddittorio. L'immagine del Tasso emergente con maggior frequenza dai testi che abbiamo esaminato è ancorata a un antagonismo irriducibile, in cui lo sforzo dell'io per costituirsi come autocoscienza deve continuamente fare i conti con un'istanza negatrice di cui la scrittura è ovunque esemplare testimonianza: il poema in particolare – lo abbiamo visto qui dal punto di vista del ruolo e dell'azione dei personaggi – riesce a realizzarsi come tale e ad affermare i valori che lo fondano attraverso un continuo confronto con l'altro che mette in forse la sua stessa sopravvivenza. «Alla fine, o dall'inizio, si saprà benissimo chi ha ragione e chi ha torto. Ma quando all'intenzione che ha torto è stato lasciato abbastanza spazio per accordarle magari *una mezza riuscita*, ed infliggerle quindi non più che *un mezzo fallimento*, logica vuole che non si possono nutrire dubbi sul carattere dimidiato anche della riuscita e del fallimento dell'intenzione opposta, che ha ragione». <sup>70</sup>

Si osserverà che il modello freudiano mette radicalmente in questione alcuni presupposti della cosiddetta «ragione classica»: <sup>71</sup> non solo a esserne investito è l'aristotelico principio di non contraddizione, ma a questo tipo di razionalità risulta parimenti estranea una visione conciliatrice, rappacificante, degli elementi in opposizione, che restano separati e incomponibili. La vicenda di Clorinda interpreta quella visione di superamento decretando, con la morte fisica del personaggio, l'estinzione del conflitto, senza che però ci sia reale *Aufhebung*: si tratta di differenza, e tutt'al più di gerarchia fra i significati in gioco.

E allora perché parlare di Rinaldo come eroe dialettico e come spiegare la liquidazione di un codice da parte dell'altro che prende la forma inequivocabile del trionfo

<sup>69</sup> ORLANDO 1979a: 11.

<sup>70</sup> Ivi: 12.

<sup>71</sup> Cfr. GARGANI 1979.

militare? In effetti questo movimento sembra appartenere piuttosto alla struttura di superficie, senza che esso riesca a investire l'articolazione profonda dei contenuti, destinati a rimanere inconciliati.<sup>72</sup> Se è vero che c'è una dinamica nella *GL*, è però una dinamica per così dire bloccata (quella stessa che si riflette nelle *impasses* del Tasso teorico). Non c'è superamento, se non negli eventi, delle ragioni degli sconfitti, che anzi mostrano per tutto il poema un superiore potere di attrazione, e la possibile integrazione dei valori contrapposti da un punto di vista più alto appartiene alle intenzioni del testo piuttosto che alla sua realtà. Sempre Orlando sottolinea che «riuscita e fallimento, nella rappresentazione letteraria di un conflitto, possono voler dire cose diverse secondo che ci si riferisca all'ordine dei valori proposti all'identificazione, o a quello degli eventi immaginati nella narrazione».<sup>73</sup> Per il poema tassiano non si tratta, come dicevo, di invertire «semplicemente i segni positivi e negativi tra valori ed eventi» – che sarebbe a sua volta una dialettica, seppure rovesciata – ma di indicare nella figura storicamente individuata del compromesso l'impossibilità di una soluzione realmente progressiva.

<sup>72</sup> Cfr. CONTE 1978: 29.

<sup>73</sup> ORLANDO 1979a: 12.



## Capitolo quarto

### Il desiderio pagano come paesaggio in rovina

1. Se il desiderio molteplice perseguito dai Pagani e represso da Goffredo si configura spesso nella *GL* come insorgenza di natura, espansione vitalistica, tensione perenne al mutamento, quale miglior modello potrebbe esprimerne la violenza disgregatrice che la similitudine con catastrofi naturali? Acque in tempesta che travolgono i naviganti, bufere di elementi scatenati che rendono tormentoso il cammino dei viandanti, germi di inquinamento e di contagio che si propagano occultamente seminando la malattia e la morte: il discorso tassiano ritorna su queste immagini con insistenza.

Sarà forse possibile cercarne il senso complessivo a partire da quei nuclei embrionali della significazione che sono i personaggi del proemio, dei quali ho indicato il ruolo nel conflitto genetico del poema. Connettere queste immagini in una trama testuale, ancorarle a una “storia”, varrà ad assicurare loro una portata semantica meno occasionale e precaria. Non sarà forse questa simbolica violenza del desiderio ad aver prodotto *il naufrago* («me [...] / fra l'onde agitato e quasi absorto»), *l'errante* («i [...] compagni erranti»), *il fanciullo infermo* («l'egro fanciullo»): i fantasmi cioè della temuta identificazione autobiografica? I campioni testuali che passo subito ad analizzare sono stati prelevati sulla base di questa ipotetica relazione e si propongono di verificarla nelle sue più radicali conseguenze.

2. La connotazione sinistra<sup>1</sup> che investe natura e personaggi mi sembra connessa con lo statuto ambivalente della categoria centrale della scrittura tassiana: la varietà, entro cui i

<sup>1</sup> Il concetto freudiano di *Unheimliche* (cfr. FREUD 1977) condivide la natura tipica di ogni formazione di compromesso, poiché la rimozione di ciò che è stato un tempo familiare (*heimlich*) pone le premesse di un suo ritorno come sinistro (*unheimlich*). Sulle esitazioni terminologiche di Freud, che autorizzano nel caso del «sorpasato» un «uso del termine “rimozione” al di là dei suoi confini legittimi» (ivi: 110) cfr. ORLANDO 1979b: 130-31. Se la dialettica freudiana che fonda l'esperienza *unheimlich* (modi e contenuti di pensiero infantili che sopravvivono conflittualmente nella ragione adulta) è in qualche modo estensibile al conflitto di codici di cui è teatro la *GL*, ci si spiega più facilmente la vasta presenza nel poema di spazi magici e di mostri infernali. La sacralizzazione negativa esprime la mutata identità di un codice che sta per essere storicamente “sorpasato” e che non è più fruibile se non per la via di una trasgressione ideologica. Ci muoviamo insomma

valori umanistici si distanziano come codice, altro e nemico, del pagano. Se in questo spazio si concentrano le proiezioni inquietanti dell'io, è perché lì il testo individua il luogo di un conflitto, lì l'adesione regressiva verso un sistema ideologico storicamente in declino sopravvive nei desideri individuali ormai segnati dal sentimento di una trasgressione e dalla certezza di una sconfitta. Sarà il caso dunque di cercare, anzitutto, nella rappresentazione di un particolare paesaggio, che è il «luogo» per eccellenza della varietà, le tracce della condizione esistenziale comune ai suoi abitatori umani, che sono i «soggetti» emblematici della varietà.

Consideriamo allora il panorama naturale e umano del Mediterraneo, che ci offre il canto xv, durante il viaggio predisposto per liberare Rinaldo. Perché, in questa grandiosa rassegna degli «infiniti popoli pagani» che abitano le coste dell'Africa, un quadro di rovina e di metamorfosi? Non si tratta qui semplicemente di un ovvio referente storico-geografico, ma deve invece far riflettere l'instaurarsi di una precisa, insistita connessione tra varietà e rovina, tra multiforme e perituro, che interessa l'area pagana. Qui infatti la semplice pluralità numerica si sostanzia di pluralismo etnico-culturale, trapassando per così dire da quantità in qualità e valore:

[...] Diverse bande  
 diversi han riti ed abiti e favelle:  
 altri adora le belve, altri la grande  
 comune madre, il sole altri e le stelle;  
 v'è chi d'abominevoli vivande  
 le mense ingombra scelerate e felle.  
 E 'n somma ognun che 'n qua da Calpe siede  
 barbaro è di costume, empio di fede.  
 (xv, 28)

A questa multiformità di culture corrisponde un paesaggio mediterraneo connotato dalla rovina e dalla mutazione che vi han portato concordemente la natura:

all'interno di quel complesso di fenomeni che hanno come modello esemplare la vicenda degli dèi ripudiati e trasformati in demoni che Heine rappresenta in *Die Götter im Exil*, e che Freud ricorda nel suo studio.



Son già là dove il mar fra terra inonda  
 per via ch'esser d'Alcide opra si finse;  
 e forse è ver ch'una continua sponda  
 fosse, ch'*alta ruina in due distinse*.  
 Passovvi a forza l'oceano, e l'onda  
 Abila quinci e quindi Calpe spinse;  
 Spagna e Libia partìo con foce angusta:  
 tanto mutar può lunga età vetusta!  
 (xv, 22)

e la storia:

Giace l'alta Cartago: a pena i segni  
 de l'alte sue ruine il lido serba.  
 Muoiono le città, muoiono i regni,  
 copre i fasti e le pompe arena ed erba,  
 e l'uom d'esser mortal par che si sdegni:  
 oh nostra mente cupida e superba!<sup>2</sup>  
 (xv, 20)

La differenza nell'ordine del tempo e della natura (caducità e metamorfosi) si combina con la differenza nell'ordine dello spazio e dell'uomo (molteplicità e pluralismo). Ma che mutazione e rovina ineriscano organicamente alla condizione pagana ce lo assicurano i preannunci di una storia futura che ripercorre antichi cammini: a questi popoli toccherà un giorno di subire, in conseguenza dell'audacia marinara di Colombo, quel destino di distruzione che già colpì la città cartaginese avversaria della potenza di Roma.<sup>3</sup> L'opera della repressione cristiana si manifesta in questo caso come riduzione della diversità, uniforme razionalizzazione dello spazio umano e naturale. La «ruina», parola-tema della

<sup>2</sup> La stessa legge di distruzione è destinata a colpire nel presente del testo Gerusalemme: «“Penso” risponde “a la città del regno / di Giudea antichissima regina, / che vinta or cade, e indarno esser sostegno / io procurai de la fatai *ruina*”» (xix, 10). La voce del poeta cristiano e del guerriero pagano Argante coincidono nell'elegia, per divergere poi negli opposti motivi della *vanitas vanitatum* e dell'impotente orgoglio umanistico.

<sup>3</sup> Cfr. xv, 30-32.

descrizione tassiana,<sup>4</sup> è dunque connaturata all'universo non cristianizzato in quanto sede del molteplice, del movimento-mutamento prodotto dal desiderio. Questo spiega come il compianto elegiaco del Tasso non venga genericamente tributato al mondo che muore e si trasforma, bensì alla fatale decadenza che colpisce quella parte pagana che ne rappresenta per metonimia i valori materialistici della libertà e del piacere.<sup>5</sup>

D'altronde quella diversità che resiste eludendo la norma autoritaria dell'uno non sempre è costretta ad assumere collocazioni periferiche: Goffredo si trova a combatterla all'interno del suo stesso campo nelle persone dei «compagni erranti». Nella dilazione dei singoli desideri devianti e nella concentrazione delle energie egli mostra di riconoscere la sola garanzia di un *acquisto* durevole. Il suo timore è che una così poderosa convergenza di forze in Terrasanta da tutto l'Occidente cristiano non riesca a produrre che *ruina*, un movimento cieco e distruttivo in tutto analogo all'eterna metamorfosi della natura:

Che gioverà l'aver d'Europa accolto  
 sì grande sforzo, e posto in Asia il foco,  
 quando sia poi di sì gran moti il fine  
 non fabbriche di regni, ma *ruine*?  
 (I, 24)

Il carattere simbolico della vasta rappresentazione naturale si afferma dunque non meno necessario del suo situarsi nello spazio pagano. La prospettiva egemonica cristiana delega alla scenografia mediterranea una funzione di monito, che deve accompagnare per tutto il viaggio i portatori della legge, Carlo e Ubaldo, poiché mostra materialmente in ciò che è residuo e maceria gli effetti della condizione pagana. Non potrebbe essere altrimenti là dove la spinta centrifuga del desiderio ha prodotto varietà e differenza, separazione e mutamento: sulla scena grandiosa dell'Africa si rappresenta la tragedia dell'eterna metamorfosi, cui soggiacciono tanto la natura che le passioni umane. L'azione distruttiva del tempo *distingue* infatti (Abila da Calpe, Spagna da Libia, cfr. xv, 22), non meno che *divide* (l'anima dal petto) l'opera di seduzione di Armida:

<sup>4</sup> Il rilievo è di FUBINI 1947: 248; interessanti considerazioni anche in JONARD 1974: 19-20.

<sup>5</sup> Osserva Jonard che il tema della caducità è espresso piuttosto dai pagani (Argante che piange sulla caduta di Gerusalemme; Solimano quando muore) che dai cristiani (ivi: 18).

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 dilette immensi.  
 (IV, 92)

La convergenza delle due aree semantiche risulta ulteriormente suggellata dal ricorrere di una scelta lessicale comune:

DISTRUZIONE NATURALE:  
 ove se stesso il mondo *strugge e pasce*  
 e ne le guerre sue muore e rinasce.  
 (IX, 61)

CONSUNZIONE AMOROSA:  
 e i famelici sguardi avidamente  
 in lei *pascendo* si consuma e strugge.  
 (XVI, 19)

3. Ho parlato finora di un'area pagana circoscritta geograficamente e anzi così corposa e materiale da essere militarmente incalzata ad opera delle armi cristiane, che sono ben determinate a ridurne, e possibilmente cancellarne, i confini. E tuttavia non ho trascurato di accennare alla sua dimensione simbolica, alla sua funzione di metonimia rispetto a un tutto che include l'intera realtà terrena identificata attraverso quei valori che la natura "pagana" esprime. Ricordiamo così che nel canto XIV (si badi bene, appena prima di intraprendere quel viaggio che segna il trionfo della visione orizzontale-mondana caratterizzata dal meraviglioso della « varietà ») la terra viene indicata da Ugone a Goffredo come la dantesca aiuola piccola e separata, galleggiante nell'universo, ma tassianamente rapportata all'antitesi uno/vario («vide un punto sol, mar, terre e fiumi, / che qui paion distinti in tante guise») e ricalcata sul modello africano («nude / solitudini»). Occhio divino e umana prospettiva si incrociano stabilendo correlazioni perfettamente simmetriche: la terra in rapporto all'universo come le isole pagane in rapporto all'immensa distesa dell'oceano («sì ch'ignoto è 'l gran mar che solchi: ignote / isole mille e mille regni asconde», xv, 27). Per

una visione come quella di cui Goffredo è portatore, rivolta a un ordine che appartiene all'aldilà, tutto l'aldilà non può essere che il luogo della negazione pagana, il vario contro l'uno. Possiamo dire cioè che la parte, di fatto, è omologa al tutto, se è vero che quella è la visione vincente nel poema; o, richiamandoci ai principi del pensiero simmetrico teorizzati da Matte Blanco, affermare contro la logica di non-contraddizione che se l'Africa pagana è una provincia della terra, la terra è, a sua volta, una provincia dell'Africa pagana.<sup>6</sup>

Queste considerazioni ci consentono di approfondire ulteriormente il tema del rapporto che lega pagano e caduco, «varietà» e «ruina». Lo sguardo, che dalla nave della Fortuna osserva l'infinità dei popoli pagani, oscilla fra l'ammirazione destata dallo spettacolo di questa prodigiosa manifestazione di ricchezza vitale e l'inquietudine che questa medesima esuberanza produce. Non si tratta di un fenomeno isolato nella *GL*; altri spazi tipicamente pagani, come il giardino di Armida o l'inferno di Satana, esibiscono un'analogia proliferazione di varietà diversamente mobilitando l'ambivalenza delle sue connotazioni. Nel primo caso è un delirio di forme che invitano al piacere, ma, con la loro magia immobilità, presentiscono la corruzione vitale (deserto e orrore) che si nasconde dietro le belle apparenze:

acque stagnanti, mobili cristalli,  
fior vari e varie piante, erbe diverse,  
apriche collinette, ombrose valli,  
selve e spelonche *in una vista* offerse.  
(XVI, 9)

Nell'altro è un'esplosione di vitalità mostruosa che costituisce essa stessa un'esplicita minaccia di morte:

Qui mille immonde Arpie vedresti e mille  
Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni,

<sup>6</sup> Cfr. MATTE BLANCO 1981. Per lo psicanalista cileno, che dell'inconscio tenta di dare una definizione su base logica accantonando come fuorviante quella topica o energetica tradizionale, il tipo di pensiero che Freud ha chiamato l'«inconscio» si conforma alle regole di una logica simmetrica che si oppone a quella asimmetrica di derivazione aristotelica. Fra queste regole fondamentale è appunto il principio di simmetria, il quale afferma che l'inconscio tratta l'inverso di una relazione come se fosse identico alla relazione, tratta cioè ogni relazione come simmetrica. Da ciò consegue che p. es. se A è parte di B, B è corrispondentemente parte di A: il tutto e la sua parte, l'individuo e la sua classe di appartenenza, sono per il pensiero inconscio la stessa cosa.

molte e molte latrar voraci Scille,  
 e fischiar Idre e sibilare Pitoni,  
 e vomitar Chimere atre faville,  
 e Polifemi orrendi e Gerioni;  
 e in novi mostri, e non più intesi o visti,  
 diversi aspetti in un confusi e misti.  
 (IV, 5)

La medesima enumerazione, riassunta nella formula del “vario nell’uno”, assimila le due diverse facce in cui viene sdoppiandosi una natura che ha assunto caratteri ambivalenti, perché il piacere reca le tracce della trasgressione e della morte, e d’altra parte il mostro appare come una tragica incarnazione antropomorfa del desiderio. Quanto più è confinato ai margini del mondo abitato dalla ragione cristiana, il paesaggio si configura come metamorfosi incessante e proliferazione caotica di forme.

Ma lo “spostamento” tradisce un’ideologia in trasformazione: sempre meno struttura ordinata e modello stabile della conoscenza, la natura diventa progressivamente la sede della varietà meravigliosa e caduca, e si dispone ad accogliere nel suo seno la futura illusione barocca (l’essere/apparire).<sup>7</sup> Nell’atto di questo trapasso storico il conflitto non lascia intravedere ancora una soluzione certa, ma continuamente riproduce una tensione inconciliata: lo *Heimliche* si trasforma nell’*Unheimliche*, il familiare nel sinistro, il piacere nell’angoscia. Ed è ancora un luogo del poema che esprime la perfetta sintesi di questa identità ambivalente, la selva di Saron. Interdetta ai cristiani dall’incanto magico, essa si rende disponibile per le fenomenologie multiformi del pagano: ma non è che la faccia capovolta del medesimo universo ideologico, inferno o paradiso interiorizzato, che si presenta a Tancredi come luogo sinistro brulicante di spaventosi fantasmi (c. XIII), a Rinaldo come edenico giardino popolato di immagini seducenti (c. XVIII).<sup>8</sup>

Se dalla sfera degli esseri animati e vegetali ci spostiamo a quella degli oggetti, il mondo tassiano ci si presenta come «un mondo gremito di cose»,<sup>9</sup> non solo quantitativamente molteplici, com’è ovvio, ma anche qualitativamente composite. A questa varietà per così

<sup>7</sup> Questa problematica è svolta in maniera eccellente da OSSOLA 1971, cap. 1, parte II, *Arte e natura*.

<sup>8</sup> Si vedano in proposito le osservazioni e i confronti testuali di RAIMONDI 1980: 127 e 186-87.

<sup>9</sup> L’espressione è di GETTO 1951: 315 e 316, a proposito de *Il Mondo creato*.

dire di grado doppio si coniuga una potenziata disposizione al mutamento e alla corruzione, che rende impraticabile un possesso duraturo per l'uomo. Il discorso si avvierà meglio partendo, come in precedenza, dal dato concreto del testo. Nel canto VII, risultando assente Tancredi alla ripresa del duello con Argante, il compito di sostituirlo tocca per sorte al vecchio Raimondo di Tolosa; per compensare le debolezze dell'età in un così duro cimento, Dio stesso invia in sua protezione un angelo dotato di armi celesti, contro le quali Argante, incredulo, infrange prima la lancia e poi la spada.<sup>10</sup> Ciò che conta rilevare ai fini del mio discorso sono le premesse che vorrebbero razionalisticamente fondare l'ineluttabilità della vittoria del cavaliere cristiano. L'esito del duello è infatti implicito nella differenza del materiale con cui sono forgiate le armi dei due contendenti: quelle celesti sono di purissimo metallo («armi incorrottili ed immiste / d'eterno fabro»), quelle terrene sono invece il prodotto di una lega metallica («di fucina mortal temprata terrena»). Applicando il principio logico di generalizzazione possiamo indurre una doppia serie di conseguenze tra loro correlate: ciò che è *terreno* è *vario* (e conseguentemente *caduco*), ciò che è *celeste* è *uno* (e conseguentemente *durevole*).<sup>11</sup> Il destino di corruzione degli oggetti terreni è implicito nella natura eterogenea della loro unità, soggetta a disgregarsi liberando le singole componenti che la costituiscono. Così il vitalismo che si esprime nelle diverse forme del molteplice le condanna a una durata precaria in ragione della sua stessa esuberanza.

Partecipe come gli oggetti della condizione terrena, il soggetto umano che li fruisce mostra una natura non meno composita. Mentre vacilla il privilegio che gli garantiva un'altrità rispetto alle cose – così da porsi come loro misura grazie a un'intuizione coincidente con il punto di vista divino – l'uomo si scopre sempre più attratto nella grande metamorfosi della natura, dove gli è consentita solo una visione orizzontale, limitata e comunque povera di distanza prospettica.<sup>12</sup> L'assidua riflessione tassiana sul tema della caducità rispecchia questa modificazione in atto del rapporto fra soggetto e oggetti. Abbiamo osservato ad esempio

<sup>10</sup> L'episodio è modellato su *Eneide* XII, vv. 731-41.

<sup>11</sup> Cfr. *Il Mondo creato*: «Ma de' primi elementi ancora immisti / ciò solo intender può l'accorta mente / contemplatrice de' gli obietti interni. / Ma poi che a' nostri sensi omai soggetti / son de le cose instabili e caduche / i gran principi, onde perpetua guerra / è sotto il giro de l'argente luna. / In lor nulla di puro, o di sincero, / o di semplice vedi, o di solingo. / Ma son mischiati insieme, e 'n lor s'accoppia / l'una con l'altra qualità primiera» (*Terzo giorno*, vv. 683-94).

<sup>12</sup> Vedi ancora OSSOLA 1971: 28.

come esso si configura nello sforzo del poeta creatore: da una parte stanno il modello ideale di un soggetto compatto, Dio, e di un oggetto certo, il mondo; dall'altra un artista, diviso dalle lusinghe della varietà, e un microcosmo poetico di cui risulta arduo stabilire i confini, perché non appaiono sempre chiari i criteri di selezione ed esclusione. L'identificazione con il modello è resa problematica dalle tensioni centrifughe della varietà, realtà di desiderio che si riconosce costitutiva del soggetto medesimo e sempre meno controllabile dalle istanze dell'unità psichica: «essendo la nostra umanità composta di nature assai fra loro diverse, è necessario che *d'una istessa cosa sempre non si compiaccia, ma con la diversità* procuri or a l'una or a l'altra de le sue parti sodisfare». <sup>13</sup> La varietà degli oggetti lusinga la natura parimenti multiforme dell'animo umano, con l'effetto di associarla al proprio destino di caducità: nel volgersi a sempre nuove mete di piacere l'uomo realizza sì la complessità del suo essere, ma si sottopone a un rischio continuo di «distrazione». Questo fenomeno si ripete a molteplici livelli: colpisce l'identità psichica dell'individuo, come dimostrano le vittime della seduzione di Armida (IV, 92); frantuma il corpo collettivo dell'unità cristiana attirando i suoi membri sui sentieri devianti dell'erranza (I, 9-10); e impedisce l'operazione creatrice dell'artista che tenta di dar forma alla sua materia: «ma quanto meglio opera chi riguarda ad un sol fine che chi diversi fini si propone, nascendo da la diversità de' fini distrazione nell'animo ed impedimento nell'operare». <sup>14</sup>

4. Ma torniamo al paesaggio africano. A partire dalla relazione simbolica che connette varietà e rovina, dovremo chiederci a questo punto se un valore speciale non abbia l'insistenza sul suo carattere sterile e desertico. L'arena che ricopre i luoghi dove anticamente fiorirono civiltà prestigiose è il risultato ultimo del travaglio alchimistico della natura, il residuo finale di una corporeità polverizzata dal desiderio. Non è più possibile ormai distinguere fra tracce umane e rovina naturale, ma soltanto constatare una sinistra corrispondenza:

ed eranvi le piaggie allor ripiene  
quasi d'uomini sì come d'arene. <sup>15</sup>  
(xv, 10)

<sup>13</sup> *DPE III*, in *Scritti* [Mazzali], II: 241-42.

<sup>14</sup> *DAP I*, in *Scritti* [Mazzali], I: 28.

<sup>15</sup> La sotterranea mediazione del desiderio è resa esplicita nell'appropriazione autobiografica della rima n. 68: «e son più de l'arene i miei desiri».

Nell'area pagana che materialmente lo circonda il desiderio ha fatto letteralmente terra bruciata.<sup>16</sup> È lecito riconoscere a questo deserto altrettante ragioni simboliche che geografiche. Del resto, se vogliamo prescindere da quella infinità di vite umane ridotte a sabbia, che ne è delle creature sopravvissute alla generale rovina? Quelle «infeconde arene» possono alimentare soltanto una vitalità negativa e funesta, mostri brulicanti ai margini del mondo civile esposto alla loro perpetua minaccia:

[...] e pur lungo Africa se 'n viene,  
su 'l mar culta e ferace, a dentro solo  
fertil di mostri e d'infeconde arene.  
(xv, 17)

L'inferno e il giardino alimentavano un'insidia analoga, per la quale le voragini della terra e il labirinto, rispettivamente, rappresentavano insieme il limite necessario e il possibile varco. Chi sono d'altra parte gli abitatori umani di questi luoghi desertici?

Ecco altri Arabi poi, che di soggiorno  
certo non sono stabili abitanti:  
peregrini perpetui usano intorno  
trarne gli alberghi e le cittadi erranti.  
(xvii, 21)

Gli Arabi nomadi e predoni si definiscono per eccellenza come *erranti*, perché rifiutano qualsiasi disciplina e stabilità, travagliati come sono da una sete che li consuma, bruciati da un desiderio che prosciuga le loro energie vitali. Deve sorprenderci infine che in questo scenario di natura devastata dal desiderio emerga improvviso, ad apertura di canto, lo spettro dell'identificazione autobiografica?

Gaza è città de la Giudea nel fine  
su quella via ch'inver Pelusio mena,

<sup>16</sup> Già il Fubini aveva rilevato questo carattere simbolico del paesaggio africano definendolo una «immagine del perenne insoddisfatto desiderio degli uomini, del cui travaglio assiduo essi [Carlo e Ubaldo] hanno contemplato tante testimonianze durante la loro navigazione» (FUBINI 1947: 228).



posta in riva del mare, ed ha vicine,  
 immense solitudini d'arena,  
 le quai, come Austro suol l'onde marine,  
 mesce il turbo spirante, onde a gran pena  
 ritrova il *peregrin* riparo o scampo  
 ne le tempeste de l'instabil campo.<sup>17</sup>  
 (xvii, 1)

Il *peregrino errante* riaffiora puntuale con il suo carico di angoscia a esorcizzare la condizione di disgregazione e smarrimento che punisce ogni segreta complicità con la natura pagana. Quella pluralità di culture che contraddistingue i popoli africani fa tutt'uno con la loro condizione di erranza, poiché il movimento nello spazio allude a un'instabilità nel tempo, evocando la minaccia incombente della «mina». Il peregrino porta in sé le tracce di ogni vittima del desiderio e l'«instabil campo», percosso da tempeste, che lo circonda, è lo scenario adeguato dello svuotamento vitale che si è fatto deserto. La sola consistenza possibile è garantita dalla norma cristiana dell'uno, la quale proprio contro la varietà-ruina conduce la sua battaglia repressiva legittimandola con la promessa di una collettiva eterna sopravvivenza.

5. Questa ipotesi di interpretazione del significante naturalistico mi sembra trovare una conferma esplicita nella seconda parte del canto XIII. Se l'incantamento della selva di Saron, descritto nella prima parte, aveva dato voce agli incubi generati dalla liberazione del desiderio (Tancredi vi incontra la «falsa imago» di Clorinda, Rinaldo quella di Armida), la siccità voluta dalle potenze infernali esprime le conseguenze drammatiche della sua frustrazione, assicurando la continuità tematica del canto. Nella regione in cui sono accampati gli assediati cristiani si estingue progressivamente ogni risorsa vitale; i pochi corsi d'acqua rimasti sono stati avvelenati dai pagani rinchiusi in Gerusalemme; il sole domina implacabile senza concedere tregue a uomini, animali e piante che sentono esaurirsi via via le energie residue di sopravvivenza. Questa condizione di spossamento fisico e psichico

<sup>17</sup> In proposito è opportuno sottolineare il fatto, rilevante sul piano del sintagma narrativo, che il canto XVII consegue al canto del desiderio di Rinaldo e Armida.

del “corpo” cristiano non manca di produrre effetti immediati dal punto di vista politico: i crociati tornano a *dividersi* secondo nazionalità, gruppi e fazioni compromettendo l'opera di ricostituzione dell'unità pazientemente condotta da Goffredo. Il desiderio, insomma, riproduce la varietà, e, come già quando si trattò di seguire clandestinamente Armida:

Ma come uscì la notte, e sotto l'ali  
menò il silenzio e i levi sogni erranti,  
secretamente, com'Amor gl'informa,  
molti d'Armida seguitaron l'orma;  
(v, 79)

si susseguon nottetempo le fughe e le diserzioni:

[...] E senza tor licenza,  
notturna fece e tacita partenza;  
(XIII, 68)

già trattano di fuga, e già qualcuno  
parte furtivamente a l'aer bruno.  
(XIII, 69)

Ma che il collegamento con la sfera dell'eros non sia un fatto casuale, bensì necessario, lo denuncia lungo tutta la rappresentazione il linguaggio della “sete” che sotto il tenue travestimento metaforico lascia trasparire la sua natura esplicitamente sessuale. Così, mentre si descrive un paesaggio prosciugato delle sue linfe vitali, in primo piano campeggiano quei significanti dell'abbandono amoroso, del desiderio insoddisfatto che solitamente echeggiano nella sfera sensuale di Armida: «assetate *languir* l'erbe rimira» (ott. 55); «e 'n tutto è fermo il *vaneggiar* de l'aure» (56); «l'erbe e i fiori / *bramano* indarno i lor vitali umori» (57); «Da le notti inquiete il dolce sonno / bandito fugge, e i *languidi* mortali / *lusingando* ritrarlo a sé no 'l ponno» (58); «*Langue* il corsier già sì feroce» (62); «*Languisce* il fido cane» (63); «Così *languia* la terra» (64). In questo deserto della Palestina tornano poi a convergere, per il corto circuito dei significanti, gli effetti distruttivi della seduzione amorosa e della metamorfosi naturale:

e vive ne le vene occulto foco  
 che *pascendo* le *strugge* a poco a poco.  
 (XIII, 61)

Lo scorcio testuale ribadisce puntualmente quel vincolo tra libertà del desiderio, che si riconosce nella varietà pagana, e destino di morte, che lascia peraltro concreti sedimenti verbali nelle immagini di una consistenza corporea polverizzata dalla rovina ultima:

Vedi le membra de' guerrier robuste,  
 cui né camin per aspra terra preso,  
 né ferrea *salma* onde gir sempre onuste,  
 né domò ferro a la lor morte inteso,  
 ch'or risolute e dal calore aduste  
 giacciono a se medesme inutil peso;  
 (XIII, 61)

Quei che seguir Clotareo ed Ademaro  
 e gli altri duci ch'or son ossa e polve.  
 (XIII, 69)

6. Il discorso potrebbe arrestarsi a queste conclusioni sul rapporto tematico che intercorre tra “varietà” e «ruina». Ma un aspetto solo marginalmente toccato merita di essere ripreso in considerazione perché apre un'interessante prospettiva in ordine alla poetica tassiana. Parlando di deserti e siccità, cioè di *assenza di acque*, il testo ha fatto altresì riferimento a una *contaminazione di acque*, cioè a una varietà che non è meno apportatrice di rovina. I veleni con cui il re pagano Aladino ha intorbidato le fonti producono una mescolanza esiziale in cui si può riconoscere un principio attivo di corruzione in qualche modo corrispondente a quello che insidia le armi terrene di Argante. Anche in questo caso le relazioni contestuali autorizzano una lettura che travalica i limiti del referente specifico inducendoci a sentire quei veleni non come meramente materiali, ma come autentici veleni ideologici inoculati dal desiderio pagano. A confortare l'ipotesi soccorrerà un esempio scelto questa volta per antifrasi. Il pastore che ospita Erminia nella pace dell'idillio bucolico non

teme l'inquinamento delle acque che lo dissetano benché queste corrano in un territorio che si situa al centro delle operazioni di guerra:

Spengo la sete mia ne l'acqua chiara,  
che non tem'io che di venen s'*asperga*.  
(VII, 10)

E adduce la ragione di questa sua serenità:

Ché poco è il desiderio, e poco è il nostro  
bisogno onde la vita si conservi;<sup>18</sup>  
(VII, 11)

che diventa per il lettore la motivazione simbolica della trasparenza di acque da cui è assicurata quella miracolosa sopravvivenza. L'assenza di desiderio garantisce la durata in quello scontro di desideri distruttivi di cui è teatro la guerra.

Prendiamo ora la vittima per eccellenza del desiderio pagano, Rinaldo. Se lo osserviamo nei due atti che suggellano la parabola della sua espiazione possiamo constatare che il testo esprime questa metamorfosi essenzialmente come spoliazione da ogni varietà contaminante e come recupero di uniformità purificatrice:

nel giardino di Armida: «squarciosi i vani *fregi* e quelle indegne / pompe»  
(XVI, 34);

in cima all'Oliveto: «ché sei de la caligine del mondo / e de la carne tu di modo  
*asperso* / che 'l Nilo o 'l Gange o l'ocean profondo / non ti potrebbe far candido  
e terso» (XVIII, 8).

I due significanti evidenziati dal corsivo hanno una storia importante nella dialettica del desiderio. Il primo potevamo incontrarlo nell'universo devastato dalla sete del canto XIII: «Non ha poscia la notte ombre più liete, / ma del caldo del sol paiono impresse, / e di travi

<sup>18</sup> Il carattere topico dell'episodio lo rinvia alle sue fonti classiche: Orazio (*Odi* II, XVI, 14; *Epodi* II, 68); Tibullo (*Elegie* I, x, 39-41).

di foco e di comete / e d'altri fregi ardenti il velo intesse» (XIII, 57); l'altro lo abbiamo incontrato nell'universo repressivo del pastore: «che non tem'io che di venen s'asperga» (VII, 10). Ma non esiste forse un luogo privilegiato del desiderio, dove la varietà è in funzione dell'inganno e il piacere rischia di farsi lusinga mortale? Il sigillo dei due significanti ci fornisce una risposta sicura: questo luogo è la poesia stessa:

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 dilette, che de' tuoi, le carte.

Sai che là corre il mondo ove più versi  
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,  
e che 'l vero, condito in molli versi,  
i più schivi allettando ha persuaso.  
Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi  
di soavi licor gli orli del vaso:  
succhi amari ingannato intanto ei beve,  
e da l'inganno suo vita riceve.  
(I, 2-3)

Il Tasso assimila la struttura formale della sua operazione artistica a un vaso che contiene liquidi antitetici, così come d'altra parte riprende la «metafora di testo»<sup>19</sup> a significare la natura non univoca, ma plurima del suo prodotto: il dolce si mescola con l'amaro, i fregi si intessono alla trama del vero. In entrambi i casi è in gioco una questione di *varietà* che coerentemente ne solleva una di *legittimità*: anche dato per buono l'effetto salutare che consegue all'operazione (l'utile), restano i dubbi sull'opportunità di valersi di uno strumento siffatto (l'inganno). Quel vaso contenitore di varietà è fonte ad un tempo di piacere

<sup>19</sup> Per una storia della sua tradizione vedi GORNI 1979.

e di corruzione: l'ideologia che ha legittimato una poetica attraverso i secoli, da Orazio ai teorici della Controriforma, risulta ora vacillante e meno scontata nella coscienza tassiana del suo solidarizzare con un desiderio nemico. Il compromesso, cui l'immagine tradizionale conferisce un valore rassicurante che il testo provvede a smentire, dissimula la precarietà di un equilibrio al limite, oltre il quale ciò che rischia di essere messo in discussione è la legittimità stessa del far poesia, minacciato dalla restrizione controriformistica e dalle angosce personali del poeta. Il poema dispensa acque pure e vivificatrici come quelle che donano la vita eterna a Clorinda o ristorano i crociati sfiniti dalla sete, e acque inquinate dai veleni del desiderio pagano che tradiscono la diffidenza del Tasso verso gli strumenti del proprio mestiere. Questo vaso che è il poema contiene del resto la sua propria *mise en abîme* in quel fonte del riso che accoglie i visitatori del regno di Armida promettendo loro un piacere mortale:

Un fonte sorge in lei che vaghe e monde  
 ha l'acque sì che i riguardanti asseta;  
 ma dentro a i freddi suoi cristalli asconde  
 di tosco estran malvagità secreta,  
 ch'un picciol sorso di sue lucide onde  
 inebria l'alma tosto e la fa lieta,  
 indi a rider uom move, e tanto il riso  
 s'avanza alfin ch'ei ne rimane ucciso.  
 (XIV, 74)

L'immagine ribadisce questa istituzionale ambiguità della poesia che la rende soggetta al controllo del potere politico: «Però al politico s'appartiene di considerare quale poesia debba esser proibita e qual diletto, acciò che il piacere, il quale dee esser in vece di quel mele di cui s'unge *il vaso* quando si dà la medicina a' fanciulli, non facesse effetto di pestifero veleno, o non tenesse occupati gli animi in vana lezione».<sup>20</sup> Fra un'assenza di acque che è deserto e rovina, e una purezza che è repressione e salute, si pone lo statuto ambiguo della mescolanza, varietà dispensatrice di piacere o contaminazione apportatrice di morte.

<sup>20</sup> DPE I, in *Scritti* [Mazzali], I: 152-53.

Lacerato da questa ambivalenza, il Tasso si rappresenta al contempo nel medico che appresta la medicina e nel fanciullo malato che spera la guarigione ma teme segretamente il possibile aggravarsi del male.





## Capitolo quinto

### Morfologia della rappresentazione tassiana

La similitudine lucreziana con cui il Tasso ha raffigurato la sua operazione artistica non è soltanto l'omaggio rituale alle convenzioni di un genere.<sup>1</sup> Essa costituisce altresì l'elemento vivo di un processo di significazione che dirama profondamente le sue radici nel terreno dell'azione narrativa. L'immagine del vaso si configura infatti come un modello fedele del meccanismo di funzionamento del testo, poiché riunisce in sé un principio di coercizione repressiva (un contenente *contro* un contenuto) e un principio di conciliazione armonica tra opposti elementi (amaro *e* dolce): si potrebbe definirla a buon diritto il paradigma figurale di quella macroscopica formazione di compromesso che è il poema della conquista di Gerusalemme. Se la sua posizione in limine conferisce all'immagine un rilievo semantico autonomo, la sua natura retorica la adegua al compito istituzionale della figura nel testo tassiano: quello di segnalare il luogo di minor resistenza, il punto di rottura della catena narrativa dove appare folgorante, grazie alla interferenza dei linguaggi, l'immagine di un conflitto. Il vaso diventa così teatro di uno scontro tra le forze in lotta, insieme gabbia e metaforico varco per quei contenuti che urgono contro le barriere repressive erette dal codice egemone: d'altra parte, al suo interno, questi contenuti si mescolano secondo combinazioni variabili, producendo miscele dagli equilibri precari e reversibili.

Quel che intendo mostrare è, in primo luogo, che nell'ambito figurale deputato alla individuazione del conflitto, al vaso compete un ruolo specifico di modello generativo, capace di materializzarsi in immagini, oggetti e luoghi che ne derivano la struttura morfologica (I). In secondo luogo, che quegli oggetti che costituiscono le mete primarie del desiderio e della ragione sono caratterizzati da un'identità contraddittoria, da uno statuto reversibile perché risultante dall'integrazione di componenti eterogenee (II).

<sup>1</sup> Il passo di *De rerum natura*, I, 936-42, è frequentemente ripreso nelle poetiche cinquecentesche per significare i compiti istituzionali della poesia (si vedano i testi in WEINBERG 1970-1974).

## I

1. Con uno spostamento di ambito praticato restando all'interno della mediazione letteraria, il Tasso ottiene un primo effetto di riattivazione della similitudine, che prelude alla sua progressiva sperimentazione funzionale. Il trasferimento dell'immagine del vaso dalla matrice lucreziana ad altra virgiliana risulta fondamentale per un suo inquadramento nella logica del conflitto repressivo che governa la *GL*. Così, l'episodio della sedizione contro Goffredo promossa dall'italico Argillano, che il Tasso riprende dal VII libro dell'*Eneide* (Aletto che incita Turno a prendere le armi contro Enea),<sup>2</sup> sfrutta l'immagine nel nuovo contesto valorizzando la sua trasformazione funzionale in senso agonistico, e dunque potenzialmente liberatorio:

Ogni sopito sdegno or si rinnova:  
chiamano il popol franco empio e tiranno,  
e in superbe minaccie esce diffuso  
l'odio che non può starne omai più chiuso.

Così nel *cavo rame umor che bolle*  
per troppo foco, entro gorgoglia e fuma;  
*né capendo in se stesso*, al fin s'estolle  
sovra *gli orli del vaso*, e inonda e spuma.  
(VIII, 73-74)

Mediante il passaggio di campo l'immagine acquista una forte dinamizzazione, del tutto assente invece nella collocazione proemiale. Il circuito espressivo convoglia ora, per così dire, una corrente ad alta tensione ideologica: talché, mentre riproduce i tratti morfologici del vaso, il «cavo rame» istituisce con i propri contenuti un diverso rapporto antagonistico che lo attrae nell'orbita del conflitto dominante.

<sup>2</sup> *Eneide*, VII, 462-66: «[...] magno veluti cum flamma sonore / virgea suggeritur costis undantis aeni / exsultantque aestu latices, furit intus aquai / fumidus atque alte spumis exuberat amnis, / nec iam se capit unda, volat vapor ater ad auras».

Ma non è che un esempio fra i tanti di una consuetudine diffusa nel poema, dove la parola tassiana costruisce via via una serie di realtà linguistiche e materiali che si conformano a quella matrice morfologica. Forme diverse esprimono così conflitti in cui la trasparenza dei significanti tradisce la memoria della struttura nucleare:

Escon notturni e piani, e per lo colle  
 uniti vanno a passo lungo e spesso,  
 tanto che a quella parte ove s'estolle  
 la machina nemica omai son presso.  
 Lor s'infiamman gli spirti, e 'l *cor ne bolle*  
 né può tutto *capir dentro a se stesso*:  
 gli invita al foco, al sangue, un fero sdegno.  
 Grida la guardia, e lor dimanda il segno.  
 (XII, 43)

Qui è l'ardore guerriero di Clorinda e Argante che eccita materialmente la fiamma destinata a incenerire le macchine da guerra degli assediati. Ma il represso "pagano" opera con gli stessi mezzi e negli stessi termini anche nel campo crociato per destare la gelosia del nordico Gernando contro l'italico Rinaldo:

Al suon di queste voci arde lo sdegno  
 e cresce in lui quasi commossa face;  
 né *capendo* nel cor gonfiato e pregno,  
 per gli occhi *n'esce* e per la lingua audace.  
 Ciò che di riprensibile e d'indegno  
 crede in Rinaldo, a suo disnor non tace;  
 superbo e vano il finge, e 'l suo valore  
 chiama temerità pazza e furore.  
 (v, 23)

Nel corso di un'altra azione militare tocca di nuovo ad Argante di dar corpo alla dinamica repressiva del vaso attraverso un lieve spostamento metaforico: il fuoco della passione guerriera non fa traboccare gli spiriti bollenti, ma è esso stesso una forza che si scatena

fuori del recipiente corporeo. Quanto più il pagano è incalzato dall'accerchiamento nemico, tanto più accumula in sé un impeto che non può essere ulteriormente controllato:

Non cessa, non s'allenta, anzi è più fero  
quanto ristretto è più da que' gagliardi,  
sì come a forza *da rinchiuso loco*  
*se n'esce* e move alte ruine *il foco*.  
(VII, 107)

L'erompere delle pulsioni aggressive chiama in campo l'altro polo del binomio libidico freudiano, quello amoroso, evocato dall'ambivalenza semantica delle fiamme. La passione di Erminia per Tancredi, costretta a dissimularsi per la contraddittoria condizione della donna, non è meno violenta di quella guerriera di Argante:

Ama ed arde la misera, e sì poco  
in tale stato che sperar le avanza  
che nudrisce nel sen l'occulto foco  
di memoria via più che di speranza;  
e quanto è *chiuso in più secreto loco*,  
tanto ha *l'incendio suo* maggior possanza.  
(VI, 60)

Ed è invece nell'*Aminta* che troviamo una formulazione dell'insorgere del desiderio erotico che è assimilabile piuttosto ai due esempi aggressivi di XII, 43 e V, 23:

Da indi in qua andò in guisa crescendo  
il desire e l'affanno impaziente  
che, non potendo più *capir nel petto*,  
fu forza che scoppiasse.  
(Atto I, sc. II, vv. 510-14)

Aggressione militare e desiderio sessuale mostrano già a questo livello una tendenza all'omologazione che si realizza nel richiamo a un comune paradigma morfologico. Nella

pressione dei contenuti contro le pareti del contenitore il testo tassiano individua uno schema adeguato ad esprimere il diverso “ritorno del represso” dei personaggi.

Conclusiva specificazione figurale del modello è quella che esprime le difficoltà della spinta liberatoria nel suono che non riesce ad articolarsi, nella voce che tenta invano di farsi udire varcando la strozzatura della gola. Anche in questo caso osserviamo la coincidenza di represso ideologico e represso sessuale:

(Argante)

Tacque; e 'l pagano, al sofferir poco uso,  
 morde le labbra e di furor si strugge.  
 Risponder vuol, ma il suono esce confuso  
 sì come strido d'animal che rugge.  
 (VI, 38)

(Satana)

Mentre son questi a le bell'opre intenti,  
 perché debbiano tosto in uso porse,  
 il gran nemico de l'umane genti  
 contra i cristiani i lividi occhi torse;  
 e scorgendogli omai lieti e contenti,  
 ambo le labra per furor si morse,  
 e qual tauro ferito il suo dolore  
 versò mugghiando e sospirando fuore.  
 (IV, 1)

(Armida)

Volea gridar: «Dove, o crudel, me sola  
 lasci?», ma il varco al suon chiuse il dolore,  
 sì che tornò la flebile parola  
 più amara indietro a rimbombar su 'l core.  
 (XVI, 36)

Per questi luoghi del poema è possibile, come per i precedenti, rintracciare fonti antiche e moderne,<sup>3</sup> così che in generale si può concordare con il giudizio del Fubini circa la scarsa originalità delle similitudini tassiane in paragone con quelle ariostesche.<sup>4</sup> E tuttavia occorre rilevare parallelamente che questa convenzionalità è riscattata dalla coerenza complessiva delle scelte, che collegano strettamente lo spazio figurale a un modello di funzionamento narrativo. La marginalità che è intrinsecamente organica alla figura ha tuttavia nella *GL* il potere di chiamare in causa il conflitto dei codici, innestando una continua spinta dalla periferia (retorica) verso il centro (narrativo). Ciò significa che ogniqualvolta un “contenuto” lotta per la propria affermazione attinge allo schema istituzionale, a prescindere dalla forma che lo manifesta: liquido che cerca di dilagare, fuoco che cerca di propagarsi, voce che cerca di esprimersi. L'immagine del vaso funge in questo senso da autentico polo di gravitazione che lo attrae verso il baricentro del poema, là dove si decide il destino di repressione o di liberazione del codice pagano.

2. Il privilegio accordato all'immagine inaugurale è legittimato dall'estensione delle sue applicazioni operative. Conformemente al suo ruolo di modello generativo essa non si limita a esperire le diverse funzioni del campo figurale, ma investe l'assetto stesso della realtà sensibile. Succede infatti di incontrare nella vasta fenomenologia della rappresentazione tassiana una serie di oggetti e di luoghi che recano visibile quell'impronta morfologica. La superficie del testo, linguisticamente accidentata dalle aperture figurali, trova un corrispettivo materiale nello sconvolgimento geologico che ha disseminato il campo delle operazioni militari di caverne, abissi e varchi segreti. Questi anfratti richiamano per analogia di struttura e di funzione il vaso e la dialettica di censura/liberazione che gli è connessa. Essi alludono a una reclusione, a un occultamento, a una segregazione; ma se nell'intenzione del codice cristiano dominante si concepiscono come limite e strozzatura per i contenuti non conformi, di questi rappresentano al contempo la sacca di sopravvivenza, l'inesauribile serbatoio vitale. La logica ambivalente del compromesso ha ragione nel testo di qualsiasi altra logica semplicemente e unilateralmente repressiva.

<sup>3</sup> Per VI, 38 cfr. *Orlando Furioso*, xxxvi, 21; per IV, 1 cfr. *Aen.*, II, 223-24; *Inf.*, xxxiii, 58; *Orlando Furioso*, xxxiii, 41; per XVI, 36 cfr. *Orlando Furioso*, xxiii, 112.

<sup>4</sup> FUBINI 1947: 275.

Ecco allora che nel vasto inventario di spelonche, crateri e latebre si consuma il drammatico processo di liberazione dal chiuso all'aperto, dall'oscurità alla luce, dal segreto all'effusione. Queste voragini sono infatti autentiche bocche di Satana:

e in guisa di voragine profonda  
s'apre la bocca d'atro sangue immonda;  
(iv, 7)

attraverso le quali si istituisce una comunicazione clandestina e insidiosa tra i due universi per eccellenza antitetici della superficie e del sottosuolo. Detentore naturale di questi spazi è ovviamente l'eroe pagano, che quindi si individua, a partire dal limite che lo circonda, come il "recluso" (Satana dentro l'abisso infernale, Argante dentro Gerusalemme assediata) o l'"esiliato" (Solimano scacciato dal suo regno, Rinaldo messo al bando e segregato nel labirinto). Egli è dunque, per definizione, il "negato": colui che non può affermarsi senza venire abolito, colui che non può emergere alla luce senza vedersi cancellato.

Ma la segregazione di cui è vittima non prende soltanto le forme di uno sprofondamento nel "basso" (secondo la morfologia del vaso); gli impone altresì un allontanamento nel "fuori" (secondo la logica della figura). Dovremo pertanto integrare una geografia della distanza a quella già esplorata della profondità, sostituendo la prospettiva verticale dell'inclusione con quella orizzontale dello spostamento. In questo nuovo ambito gli spazi che garantiscono una cittadinanza al represso pagano si offrono numerosi: l'*Africa* è un immenso territorio inesplorato che minaccia i confini del mondo civile con l'insidia della natura violenta che nutre in seno. Essa si configura geograficamente come un vaso dagli orli dolci ma dai contenuti velenosi:

[...] e pur lungo Africa se'n viene,  
su 'l mar culta e ferace, a dentro solo  
fertil di mostri e d'infecunde arene.  
(xv, 17)

Non dissimile, ma certamente più contraddittoria, è la situazione di *Gerusalemme*, centro ideale della cristianità, essa ne è geograficamente ai margini e si trova a difendere

dentro le sue mura proprio il nemico pagano. Questo poi è sempre pronto a sgusciare fuori della barriera che lo rinchiede, per portare il suo improvviso assalto agli aggressori, dilagando ovunque come i demoni vomitati dall'inferno. Non altro che una sorta di mostro ctonio appare Argante quando lascia Gerusalemme per riprendere il suo duello con Tancredi:

esce fuor de la terra, e per lo colle  
in corso vien precipitoso e folle.  
(VII, 56)

Immenso volume d'acqua che preme a ridosso dell'Europa cristiana, l'*oceano* è una forza distruttiva del desiderio. Con tanta insistenza si caratterizza come «vorace» e «famelico» (I, 43; XV, 26) da rappresentare «un'immagine sensibile della [...] passione» di Armida.<sup>5</sup> La spinta liberatoria di questa massa liquida è destinata a rifluire contro la strozzatura delle colonne d'Ercole, indispensabile filtro per i contenuti insidiosi che, vaso a sua volta, esso nasconde in seno: i regni ignoti della paganità, le Isole Felici di Armida con il loro palazzo labirintico e il loro edenico giardino.

Per la sua frequenza nel poema e per la sua identità ambigua, sospesa tra fisicità e simbolo, la *notte* rappresenta la più emblematica delle negazioni topografiche. Il suo manto si stende sulla scena della guerra come momento invocato del silenzio e della tregua, ma più spesso ha il compito di proteggere e favorire un'intensa attività sovversiva: di notte si liberano i demoni rinchiusi nell'abisso infernale (c. IV); gli Arabi di Solimano attaccano il campo cristiano (c. VIII e IX); Argante e Clorinda lasciano la città assediata per incendiare le macchine da guerra cristiane (c. XII).

Non diversamente sceglie il suo tempo per operare la pulsione erotica: nelle tenebre abbandonano il campo i cavalieri cristiani sedotti da Armida (c. V); comincia la peregrinazione amorosa di Erminia (c. VI); si consuma l'equivoco tragico fra Tancredi e Clorinda (c. XII). La complicità della notte con la trasgressione è detta del resto a chiare lettere:

<sup>5</sup> Ivi: 309.



e la notte i suoi furti ancor copria,  
 ch'a i ladri amica ed a gli amanti uscia,  
 (VI, 89)

e questo la rende temuta ai cristiani per i quali essa è soprattutto nido di incubi e di inganni, lunga inquietudine consumata in attesa della luce:

Ma né 'l campo fedel, né 'l franco duca  
 si discioglie nel sonno, o almen s'accheta,  
 tanta in lor cupidigia è che riluca  
 omai nel ciel l'alba aspettata e lieta.<sup>6</sup>  
 (II, 97)

D'altra parte, il sonno che essa arreca alle membra affaticate dalla lotta troppo scopertamente assimila i suoi abbandoni ad altri di natura più insidiosa («e 'l sonno, ozio de l'alme, oblio de' mali, / lusingando sopia le cure e i sensi», VIII, 57) per lasciare tranquilli i rappresentanti del codice repressivo, costretti a una veglia assidua. Le tenebre sono un viluppo ambiguo di istinto vitale:

Usciva omai dal molle e fresco grembo  
 de la gran madre sua la notte oscura,  
 (XIV, 1)

e di fascinazione mortuaria:

votò Pluton gli abissi, e la sua notte  
 tutta versò da le tartaree grotte,  
 (IX, 15)

ed è in questa sede privilegiata del compromesso che forze avverse combattono la loro lotta per sconfiggere un destino di tenebra o per ribadire la biblica condanna.

<sup>6</sup> Vale come controprova il fatto che le albe, a cominciare da quella dichiaratamente simbolica di Rinaldo sull'Oliveto, hanno all'opposto un costante connotato di purificazione.

## II

Dopo aver esaminato il funzionamento dell'immagine dal punto di vista della struttura formale, spostiamo ora la prospettiva all'interno del vaso, prendendo in esame il rapporto che si instaura fra gli ingredienti che vi sono contenuti. «Soavi licor» e «succhi amari» fondano l'esistenza del poema, ma denunciano con la loro radicale antitesi la precarietà del compromesso di cui consiste. Poiché la poesia è identificata dal suo duplice fine (diletto e utile) come oggetto di piacere e strumento di conoscenza, viene da chiedersi se questo equilibrio di opposti non costituisca per caso il fondamentale statuto ontologico che il Tasso attribuisce ai dati della realtà sensibile.

“Dolce” e “amaro” configurerebbero in tal caso lo schema contraddittorio di una concezione del mondo e di una psicologia che tradiscono lo sforzo del soggetto per ricomporre in sintesi il caos fenomenico della sua percezione. Piacere dei sensi, libero da colpa, e certezza della ragione, esente da smarrimenti, sembrano in effetti dipendere per il Tasso dal felice dosaggio degli elementi in un campo percorso da contraddizioni. Quando la spinta centrifuga in direzione della varietà si lascia disciplinare entro un ordine unitario e stabile, allora la realtà si offre come dispensatrice di multiformi bellezze, fruibile in ogni libera avventura dello sguardo e del pensiero. Diversamente, il piacere che è organicamente connesso con la totalità molteplice minaccia di rovesciarsi in angoscia perché la ragione è costretta a pagare un prezzo troppo alto in termini di rinuncia, abbandono, disorientamento. Un desiderio che si soddisfa nella misura in cui la conoscenza è sopraffatta, mette radicalmente in crisi la possibilità stessa di un rapporto fra la coscienza soggettiva e il mondo esterno. Questo rapporto va invece salvaguardato attraverso un sottile bilanciamento fra due tensioni sotto la cui spinta divergente esso rischia drammaticamente di scindersi.

Se nei *Discorsi* il Tasso avverte l'importanza di dare un fondamento ontologico rassicurante alle finalità dell'operazione poetica, è anche perché riconosce nella natura di desiderio di questa un attentato alle capacità razionali di costruzione e di dominio della materia. Nella sintassi del poema si rispecchia per lui nientemeno che l'ordinamento del mondo; i personaggi, gli episodi, gli oggetti che popolano questo universo di finzione sono i contenuti stessi della nostra esperienza sensibile. Il poema si definisce così come metafora assoluta, un microcosmo a tal punto concreto e oggettivo da ribaltare in figura la realtà vera: «[...] tutti gli dei,

quasi spettatori, rivolsero gli occhi al nuovo abitator de l'universo che, portando il simulacro de la divina bellezza, nel teatro del mondo cominciava l'azione del suo quasi poema». <sup>7</sup> Così quando nella famosa pagina dei *Discorsi* il Tasso definisce il suo ideale di unità nella varietà e celebra la «discorde concordia» di «parti congiunte e collegate», egli dimostra la volontà di salvaguardare – per la propria ragione in primo luogo – i principi di individualità e di ordine, evitando di cadere nella catena infinita dell'analogia dove tutto «passa in confusione» e gli oggetti appaiono «confusi e misti». Si riconosce in questo tipo di operazione, portata sul referente di realtà prima ancora che su quello di finzione, un problema chimico di dosaggi, di equilibri stabili e di compromessi riusciti: un incontrollato abbandono alla varietà farebbe crescere sproporzionatamente la percentuale del “dolce” nella miscela, producendo non già armonia di equilibri, ma il caos dell'indistinto o la repulsione degli elementi incompatibili.

La scrittura tassiana dispone di precise formule per definire questi diversi esiti possibili delle sue operazioni alchimistiche. Dal punto di vista del soggetto la discorde concordia altro non è che l'effetto di un investimento psichico e di una relazione gnoseologica connotati da valenze positive. Il piacere dei sensi garantito dal controllo della ragione ordina i dati della realtà secondo due linee di tendenza fondamentali: a) la convergenza verso un'ideale sintesi di componenti armonicamente eterogenee; b) l'integrazione unitaria raggiunta attraverso un compromesso fra opposti.

Questi due aspetti complementari possono essere utilmente visualizzati attraverso gli schemi che la scrittura tassiana stessa ci suggerisce:

#### DISCORDE CONCORDIA

(connotazione +)

a) unità nella varietà

b) dolce + amaro

Un diverso dosaggio e una diversa miscela degli elementi hanno l'effetto di compromettere questi delicati equilibri, determinando la mescolanza caotica e disarmonica, il passaggio cioè della “varietà” in “confusione”. La rappresentazione della realtà, per il fatto di presupporre

<sup>7</sup> T. Tasso, *Il Messaggero*, in *Dialoghi*, II.I: 300.

una ragione esautorata, si carica di angoscia. Resta tuttavia possibile individuare all'interno di questa totalità magmatica categorie fenomeniche distinte, generate dal diverso combinarsi degli elementi in opposizione. Ne fornisco per il momento solo lo schema formale:

VARIETÀ CAOTICA

- (connotazione -)
- c) confuso e misto
- d) dolce *versus* amaro
- e) essere *versus* apparire

I due schemi complementari si propongono di ritagliare lo spazio della descrizione tassiana articolandolo in base al mutare della complessa relazione psicologica e gnoseologica che il poeta instaura con i propri oggetti.

**1. a +)** Dalle pagine sull'arte poetica è emerso soprattutto l'impegno conoscitivo del Tasso nei confronti della varietà ordinata della natura. L'opera di Dio, quel «mirabile magisterio che mondo si chiama», rappresenta la formula perfetta, la sintesi ideale di una molteplicità che si lascia ricondurre a un punto di vista unitario – come diversamente non potrebbe essere trattandosi della prospettiva verticale e onnicomprensiva del supremo Artefice. Il poeta si pone di fronte ad essa come a un modello eccellente di ordine che la sua intelligenza ambisce a trasferire nel microcosmo della creazione poetica.

Ma la natura non è soltanto questo paradigma razionale che sollecita la riduzione unitaria dell'intelligenza. La varietà delle forme in cui si manifesta è anzitutto un godimento dei sensi, l'immagine di una bellezza che si vuole anch'essa suprema perché in essa si realizza, secondo i canoni neoplatonici, l'arte di un ineguagliabile Maestro:

[...] Oh quante belle  
luci il tempio celeste in sé raguna!  
Ha il suo gran carro il dì, l'aurate stelle  
spiega la notte e l'argentata luna.  
(xviii, 13).

L'enumerazione che scompone analiticamente lo spazio ne presuppone però la totalità avvolgente e comprensiva. La contemplazione estatica di Rinaldo sull'Oliveto celebra un universo goduto non soltanto come riconoscimento di razionali simmetrie, ma anche come dispiegamento di "varietà" dilettevole. Anzi, è proprio sul piano della seduzione estetica, del piacere prodotto dalla quantità diversificata degli elementi del quadro, che si istituisce la possibilità di un confronto competitivo con il più affascinante dei modelli terreni: la donna. La meta per eccellenza del desiderio deviato è ugualmente rappresentata come un microcosmo, dove le componenti si raccolgono in miracolosa sintesi:

ma non è chi vagheggi o questa o quelle,  
 e miriam noi torbida luce e bruna  
 ch'un girar d'occhi, un balenar di riso,  
 scopre in breve confin di fragil viso.  
 (XVIII, 13)

Per la prospettiva che qui ci interessa, rileveremo appena che l'ottava denuncia l'effetto di inganno che consegue dall'ignorare le differenze tra i due modelli. Conta invece il sistema dell'analogia che questo inganno consente: per lo scambio colpevole delle mete è sufficiente all'occhio umano identificare pochi tratti comuni e riconoscere un medesimo rapporto formale tra la quantità degli elementi disparati e lo spazio unitario che li circonda. Il rovesciamento delle gerarchie, che promuove la copia rispetto al modello, è il segno della contraddizione della filosofia antropocentrica che si richiama alla natura come norma. Il sistema globale delle corrispondenze, che culmina nell'esaltazione neoplatonica dell'uomo come microcosmo, ha favorito la graduale emancipazione di questo dal suo punto di riferimento consueto. Il corpo umano tende così a divenire l'evocatore di ogni analogia, per il fatto di costituirsi come luogo di convergenza di tutte le mescolanze, ma anche di tutte le apparenze ingannevoli.<sup>8</sup> La coscienza dell'errore denunciata dall'ottava indica la volontà del Tasso di mantenere fermo nonostante tutto un principio superiore di individuazione che si esprime nella formula dell'unità nella differenza e che riconosce il suo modello

<sup>8</sup> Per questi problemi dell'episteme cinquecentesca è d'obbligo il rinvio a FOUCAULT 1967 (e vedi le puntuali applicazioni di OSSOLA 1971).

nella creazione divina dell'universo. E tuttavia osserviamo come quel principio sublime interviene nel poema a designare proprio gli oggetti della devianza, i luoghi del desiderio resi autonomi e talora colpevolmente sostituiti al modello. La donna, la natura, la poesia esibiscono in quello schema i segni formali della loro seduzione tutta terrena.

Ancora lo strumento della comparazione, ma non più in rapporto a un termine formale paritetico, ricorre in un altro testo tassiano a designare le superiori virtù del nostro modello. La occasionalità di questo testo e la sua destinazione non letteraria costituiscono un'indiretta conferma della funzionalità e della ampiezza di applicazione del modello stesso. Si tratta di una lettera che il Tasso invia al capitano ferrarese conte Ercole de' Contrari da Parigi fra il febbraio e il marzo del 1571, avendo ricevuto da questi l'incarico di una relazione di viaggio. La descrizione delle «cose di Francia» inclina a un certo punto verso l'istituzione di un paragone volto a mettere in evidenza le superiori attrattive della varietà che caratterizza il paesaggio italiano rispetto alla piatta uniformità di quello francese:

Séguita la bellezza del paese. Certo, in quanto a l'amenità che procede da' fiumi, giudico io la Francia alquanto superiore a l'Italia; ma non concorro già ne l'opinione di coloro, da' quali la vaghezza di questi paesi è tanto dilettevole giudicata, perché non credo (ché in ciò non do tanta fede al mio giudicio, che non so quanto sia buono, quanto al senso medesimo) che la nostra vista possa dilettersi ne l'asprezza d'un paese, nel quale ella trascorra senza ritegno alcuno; anzi, *provo in me stesso che gli occhi si compiacciono de la diversità de gli oggetti*, e che godono che gli sia interrotto il passo da' colli e da le valli, e da' virgulti e da gli arbori. E che più? la sterilità e la rigidezza de l'Alpi, facendone paragone a la vaghezza de gli altri spettacoli, suole molte fiato riuscire piacevolissima: le quali condizioni non trovo fra' paesi che ho visti, se non in alcune parti de la Borgogna e in quella parte del Lionese, che con lei è congiunta. Né per altro la pittura, saggia imitatrice de la natura, mescola l'ombra a i colori, se non perché, con la comparazion di questo oscuro, i colori maggiormente si spicchino, e appaiano più vivaci e più rilevati. Onde io, per me, stimo che chiunque loda quella nuda solitudine e quella semplice conformità, che si vede nel gran cammino tutto, e ne la campagna e ne' contorni di Parigi, e ne' paesi più vicini a lui de la Normandia e de la Piccardia, loderebbe anco, non le pitture del Buonarroto o di Raffaello, ma quelle più tosto ove maggior copia di porpora o di azzurro oltramarino fosse disteso. Ben è vero

che io intendo meraviglie del paese di Lorena e de la Provenza: ma se a questi tali si possono contraporre la riviera di Salò e di Genova, e quel tratto di spiaggia che si stende da Gaeta a Reggio di Calabria, tanto celebrate da gli scrittori, ne rimetto la sentenza a coloro che gli uni e gli altri hanno visti e considerati. A me però giova di credere, che non senza alta cagione i poeti, soprani giudici de le bellezze de le cose, fingessero che 'l mar napolitano fosse albergo de le Sirene: ma ovunque sia il vantaggio de' particolari, ne l'universale oserò di dire, che la natura volse dentro a' confini d'Italia mostrare un picciolo ritratto de l'universo; e per questo, ciò che ella aveva sparso e disseminato in varie parti del mondo, quivi tutto dentro un breve spazio raccolse e compartì; *onde, se vaga è la varietà, vaghissima oltre a ciascun'altra è l'Italia.*<sup>9</sup>

La preferenza accordata dal Tasso al paesaggio italiano fa riferimento a un'esperienza di portata più generale, poiché egli riconosce nell'oggetto occasionalmente privilegiato dal confronto la rispondenza a un modello di maggior compiutezza e perfezione («provo in me stesso che gli occhi si compiaciono de la diversità de gli oggetti»). Il passo della lettera richiama irresistibilmente la pagina dei *Discorsi* e, come là, chiama in causa l'operazione dell'artista («la pittura, saggia imitatrice della natura, mescola l'ombre a i colori [...]»); mentre, d'altra parte, ripropone quella configurazione topologica di cui più volte (nel poema, ma soprattutto nei madrigali) si serve il Tasso per esprimere la seduzione del volto femminile («un picciolo ritratto dell'universo»; «tutto dentro un breve spazio raccolse e compartì»). L'unità raggiunta per difformità e contrasto di elementi è un modello in ogni caso preferibile a quella che si frammenta inalterata nell'identità delle sue parti (la «semplice conformità»).

b +) Talvolta l'unione dei contrari appare come la via più breve per arrivare al cuore delle cose. Piuttosto che inseguire il miraggio della totalità dentro il *continuum* di un universo infinitamente espanso, la parola tassiana esibisce le differenze e le radicalizza in antitesi. È una disposizione intellettuale che non cerca di ridurre la distanza fra le cose

<sup>9</sup> [il corsivo è mio] L'importanza di questa lettera, stampata ben nove volte vivente il Tasso e persino in un opuscolo autonomo (*Lettera del signor Torquato Tasso, nella quale si paragona l'Italia alla Francia*, Mantova 1581), è stata recentemente ribadita da FIRPO 1980.

per graduali passaggi, ma vuol mettersi al riparo dalla loro mobilità elusiva bloccandola in un sistema di contrari. Ancora ci soccorre il paragone tra la realtà e la finzione artistica: «l'arte del comporre il poema sarebbe simile a la ragion de l'universo, la qual è composta de' contrari, come la ragion musica: perché s'ella non fosse moltiplice, non sarebbe tutta, né sarebbe ragione, come dice Plotino».<sup>10</sup> Ciò che muove qui il pensiero tassiano non è tanto la meraviglia della contraddizione, quanto il sentirla come un aspetto dell'ordine («non sarebbe tutta, né sarebbe ragione»). L'effetto rassicurante della simmetria vale a neutralizzare l'angoscia di una realtà costituita di elementi dissonanti. Così, è la retorica che si assume l'organizzazione strutturale del mondo e che fornisce i suoi tropi come modelli descrittivi delle cose. Il “dolce” e l’“amaro” fissano uno schema di interpretazione che si organizza per antitesi e ossimori, dove l'ordine è sempre artificiale e la stabilità provvisoria, per il fatto di volersi imporre con le sue geometriche razionalizzazioni al caos della differenza.

Non diversamente avviene per ciò che riguarda l'esperienza psichica del soggetto. Il principio di piacere non è univoco, ma ha bisogno per realizzarsi nella sua pienezza di ricorrere allo schema binario del “dolce” e dell’“amaro”, fondamento di ogni realtà di desiderio. Favorita dalla duttilità del *medium* retorico, la formula che si applicava al piacere poetico trapassa inalterata a definire il diletto amoroso. In più luoghi della sua scrittura il Tasso dichiara la superiore ricchezza di una totalità ottenuta per somma di contrari:

Insipido è quel dolce che condito  
non è di qualche amaro, e tosto sazia.

(*Aminta*, II, II, 950-51)

onde, mentre talor l'amaro mesci  
nel mel ch'amando di gustar m'è dato,

<sup>10</sup> *DPE* III, in *Scritti* [Mazzali], II: 243. E vedi anche quanto scrive nell'*Apologia* a giustificazione delle «sceleggeragini» e delle «incontinenze» rappresentate nel poema: «*Forestiero*: Perché se c'è un contrario, è necessario che ci sia l'altro. Se ci sono i beni, è necessario che ci siano i mali; se c'è la fede, è necessario che ci sia la fraude. – *Segretario*: Io veggio questa necessità ne l'universo; e udi' già dire, o lessi, che il male è di sua perfezione» (*Apologia*: 676-77).



la dolcezza d'Amor temprando accresci.<sup>11</sup>

(*Rime* 220, 9-11)

Nel poema questo schema fornisce la chiave per interpretare l'enorme potere di seduzione di Armida, che si esprime in comportamenti analoghi, nel campo cristiano dove cerca di sottrarre cavalieri alla guerra di Goffredo (canto IV, 74-96; V, 61-85), e nel campo egiziano dove cerca un campione per compiere la sua vendetta su Rinaldo (canto XIX, 67-74). La sua arte di seduttrice si fonda su uno scaltro bilanciamento di opposti («Fra sì contrarie tempre, in ghiaccio e in foco, / in riso e in pianto, e fra paura e spene»). Essa mette in opera un sistema di lacrime e sorrisi, offerte e dinieghi, che ha il suo presupposto nei *topoi* petrarchisti ma che travalica i limiti della mera convenzione retorica. Armida frena i troppo ardenti e stimola gli incerti, variamente regolando la miscela del suo filtro amoroso:

né con tutti, né sempre un stesso volto  
serba, ma cangia a tempo atti e sembante.

(IV, 87)

È un volto su cui sentimenti opposti si imprimono come le mutazioni climatiche della natura:

e repente fra i nuvoli del pianto  
un soave sorriso apre e balena.

(XIX, 70)

La pluralità di espressioni con cui la donna avvince le sue vittime ha l'effetto di generare in queste, corrispondentemente, una pienezza emotiva nella quale il "dolce" non appare più distinguibile dal suo contrario:

E in tal modo comparte i detti sui  
e 'l guardo lusinghiero e 'l dolce riso,

<sup>11</sup> Nei medesimi termini il *Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine* esalta le virtù del «condimento» poetico: «Dunque abbiamo una moltitudine d'affetti ne l'animo nostro, la quale è nutrita da' versi di poeti con dolcissimo nutrimento; e se per avventura alcuna amaritudine v'è mescolata, fa più gustevole la dolcezza» (*Dialoghi*, II.I: 573).

ch'alcun non è che non invidii altrui,  
né il timor de la speme è in lor diviso.  
(v, 71)

In questi schemi, solo apparentemente passivi rispetto al codice, il Tasso traduce il suo sforzo di trasferire in narrazione lo statico linguaggio lirico. Vedremo più avanti come egli riesca ad attingere una dimensione epica e tragica con il semplice atto di reificare e dinamizzare la metafora, fedele a un'impostazione che individua nella retorica le possibilità di una riscrittura del reale. La scoperta linguistica, così, non offre soltanto uno strumento efficace di integrazione fra lirica e *epos*, ma consente di individuare dei canoni di interpretazione adeguati ad esprimere una complessiva visione del mondo.<sup>12</sup>

2. c -) La sottile angoscia che si insinua nella pienezza del godimento amoroso manifesta la precarietà di questi equilibri fondati sull'antitesi e lascia intendere i guasti di un dosaggio meno accurato.<sup>13</sup> La possibilità di fruizione dell'oggetto si situa infatti su un discrimine

<sup>12</sup> Da questo punto di vista la guerra consente l'oggettivazione della retorica agonistica che impronta secondo tradizione il linguaggio d'amore: la schermaglia erotica si traduce in duello; la seduzione è una maniera letterale di far prede e catturare il nemico; i lacci d'amore diventano reali catene che lo tengono avvinto (sul *topos* dell'amante/nemica oggettivato e capovolto nel duello di Tancredi e Clorinda, dove è l'uomo che uccide la donna, vedi RAIMONDI 1980: 120-23). Un esempio probante di questa reificazione è l'episodio di Armida che scaglia dardi, non più solo metaforicamente amorosi, contro Rinaldo per vendetta (xx, 63-66); il lamento di Olindo sul rogo mostra invece la coscienza di un esplicito gioco con il codice: «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 infiammar d'eguali ardori? // Altre fiamme, altri nodi Amor promise, / altri ce n'apparecchia iniqua sorte. / Troppo, ah! ben troppo, ella già noi divise, / ma duramente or ne congiunge in morte. / Piacemi almen, poich'in sì strane guise / morir pur dei, del rogo esser consorte, / se del letto non fui; duolmi il tuo fato, / il mio non già, poich'io ti moro a lato. // Ed oh mia sorte avventurosa a pieno! / oh fortunati miei dolci martiri! / s'impetrarò che, giunto seno a seno, / l'anima mia ne la tua bocca io spiri; / e venendo tu meco a un tempo meno, / in me fuor mandi gli ultimi sospiri» (II, 33-35). Se fiamme, incendi, lacci servivano alla retorica petrarchista per esteriorizzare uno stato psicologico, qui la metafora ha invaso decisamente il campo della realtà passando a descrivere una situazione oggettiva. Il fuoco che brucia Olindo è certamente un fuoco d'amore – e come tale basterebbe forse per condurlo a morte – ma al presente si è attualizzato nel fuoco che i pagani stanno per accendere sotto il suo rogo. Per una ricognizione complessiva del rapporto Tasso-Petrarca-petrarchismo vedi DELLA TERZA 1963; mentre sui problemi della costituzione di un codice epico resta fondamentale CHIAPPELLI 1957.

<sup>13</sup> Il problema che emerge in maniera ossessiva dalle lettere poetiche è anch'esso fondamentalmente un problema di dosaggi: un mettere e un togliere per equilibrare la proporzione degli ingredienti nella miscela poetica. La questione coinvolge più generalmente, come ha messo in luce OSSOLA 1971, gli artisti della Controriforma

assai esiguo, oltre il quale la ragione che distingue e analizza deve pagare un tributo troppo alto di angoscia al piacere di una totalità consistente di contraddizioni. La varietà, come sappiamo dal Tasso teorico, è «lodevole sino a quel termine che non passi in confusione», per cui gli oggetti privilegiati del desiderio soggiacciono alle metamorfosi proprie dello statuto compromissorio di cui consistono. La stessa bellezza femminile può divenire occasione di perplessità e rifiuto quando la multiforme fenomenologia delle sue apparenze scivola verso un'area di indeterminazione difficilmente tollerabile per la ragione smarrita. Se gli equilibri precipitano, si apre una vasta zona di realtà non altrimenti definibile per la sua stessa natura che con la categoria del «confuso e misto»: essa è il segnale indicatore di questo trapasso disforico tanto nell'ambito emotivo che intellettuale.<sup>14</sup>

Disancorata dal suo referente unitario, la spinta centrifuga della “varietà” produce la moltiplicazione dei punti prospettici e divarica, fino a smembrarla, la sintassi che tiene legati i diversi elementi. Assistiamo allora al verificarsi di fenomeni paralleli nell'ambito delle parole e delle cose: accumulazione retorica e densità descrittiva da un lato, contaminazione di forme e aggregazione caotica degli elementi dall'altro. Là dove è venuto meno l'effetto rassicurante delle simmetrie e delle antitesi schematiche, la ricchezza verbale è il segno della volontà tenace di rendere compatto un mondo tendenzialmente sfuggente «fissandolo con minuzia in ogni moto e in ogni aspetto».<sup>15</sup> Essa si assume pertanto la funzione di compensare un vuoto, colmare con un'eccedenza di pieno la lacuna di un referente certo e stabile. Nella descrizione del giardino di Armida coincidono così rigoglio della vegetazione e rigoglio della parola, conformemente all'artificio di ricostruire un microcosmo sostitutivo di quello reale che sia nuovamente possedibile. Le «mille guise» di

costretti dalle restrizioni imposte all'*inventio* a esercitare la loro abilità nella sola *dispositio*, cioè nel variare in maniera piacevole e originale una materia forzosamente limitata nei temi e negli argomenti.

<sup>14</sup> Trattando nell'*Apologia* del rapporto fra il dolce (la favola poetica) e l'amaro (l'istoria) nel poema paterno *Amadigi*, il Tasso fa un'importante distinzione fra confusione e mistura, e ribadisce la sua adesione a un ideale artistico: «Né dee questa esser detta confusione, perché ne la confusione ciascuna cosa perde la sua forma, e non n'acquista alcun'altra; ma più tosto mescolanza, per la quale l'istoria ha perduto la forma de l'istoria, e presa quella de la poesia, che non prenderebbe già mai, s'ella con la poesia non si mescolasse. *E perché niuna cosa è più soave de la mistura*, il poema di mio padre è molto soave, anzi soavissimo, perché oltre a tutte le misture è soavissima quella de la favola e de l'istoria» (*Apologia*: 636) [il corsivo è mio].

<sup>15</sup> OSSOLA 1971: 277.

Armida e le multiformi bellezze della natura restituiscono alla “varietà” la sua dimensione di piacere per il fatto di racchiuderla in una nuova sintesi, benché ovviamente illusoria.

Ma altrove la realtà disarticolata può ristrutturarsi in capricciose mescolanze, il “dolce” e l’“amaro” amalgamarsi in sinistri connubi. La dimensione satanica del desiderio è avvertibile in quell'eccesso di varietà che crea i mostri infernali, le cui strane forme sono il risultato di uno smembramento e di un'aggregazione di corpi («diversi aspetti in un confusi e misti», iv, 5). Ma basta cercare nell'area pagana per trovare l'immane riflesso terreno di questa condizione. L'esercito egiziano è un immenso corpo dalle membra raccogliatrici, una totalità caotica che il suo comandante Emireno non è in grado di analizzare e conoscere:

Che farà, benché saggio, in tanta loro  
confusione e sì torbida e mista?  
(xx, 17)

d - ) Il cattivo dosaggio non produce soltanto queste mostruose alchimie, ma determina talora la repulsione reciproca degli elementi. Non più conciliati nella sintesi unitaria, il “dolce” e l’“amaro” danno corpo a individui opposti che si richiamano tuttavia a un'identità potenziale. Gli spazi di realtà si ritagliano secondo l'opposizione binaria conseguendo uno statuto bifronte: la figura retorica dell'ossimoro esprime perfettamente l'antitesi insieme e la reversibilità, governa la mobilità inquieta della sostanza fra i due contrari che la manifestano.

E in effetti ciò che nella rappresentazione tassiana appare talora più lontano ed estraneo è, proprio per questo, una identità mascherata che si ostenta come differenza. Ma gli estremi si toccano perché sono le distanze prodotte dal desiderio colpevole: così, la donna, suprema incarnazione del piacere “pagano”, può convertire la sua identità nel mostro, sinistra emanazione della colpa; il giardino di delizie trovare il suo complemento negativo nella selva; la poesia farsi strumento di perdizione anziché di salute. In virtù della sua natura proteiforme Armida detiene il potere singolarmente sinistro di trasformarsi nel suo «ossimoro», l'orribile gigante Briareo (xviii, 35), stabilendo un'assimilazione per sempre valida fra le bellissime donne «erranti» che allietano il paesaggio tragico della guerra e i demoni «erranti» che inquinano la purezza dell'atmosfera. Questa varietà di apparenze scaturisce dagli esiti radicalmente opposti della medesima combinazione di elementi, il “dolce” e l’“amaro” che si sono polarizzati nell'antitesi donna/mostro. Essa è

l'indizio dell'inconoscibilità della natura e dell'insicurezza del suo possesso. Il doppio non è più dunque la testimonianza di una complessità e di una pienezza, ma la tragica scissione dell'identità che esibisce l'offerta molteplice di sé a uno sguardo che non è più in grado – alla lettera – di comprenderla.

e - ) Concepita in funzione di una dichiarata finalità di bene, la struttura del vaso riproduce in effetti il paradigma di un inganno. Questo consiste nella non coincidenza di un “dentro” e di un “fuori”, nella radicale opposizione del “dolce” che manifesta in superficie e dell’“amaro” che nasconde nel fondo. Ma si ricorderà che questo campo figurale è attivato dal Tasso a specificazione di un altro dall'intento semantico affine, così che una similitudine interviene a rafforzare una metafora: l'inganno poetico si fonda sulla mescolanza del “dolce” con l’“amaro”, o, altrimenti detto, sulla trama dei «fregi» con il «vero». Lo spostamento di campo non fa che ribadire la singolare efficacia funzionale della figuralità tassiana, poiché il suo ambito di applicazione evade ancora una volta i limiti della retorica per investire la dimensione stessa della realtà: se l'inganno della poesia si esprime nella sovrapposizione dei fregi del meraviglioso alla trama del verosimile, l'inganno del mondo si materializza in un «velo» o in un «manto» che occultano la vera natura delle cose. E ciò avviene tanto nell'ordine della realtà fisica, dove ad esempio la notte è per eccellenza il «velo» (VI, 103; IX, 15; X, 78) e il «manto» (V, 60; XX, 20) che sottrae gli oggetti allo sguardo; quanto nell'ordine della realtà spirituale, dove la fede pagana rappresenta la distanza e la separazione dalla verità:

[...] oh piacesse al Cielo  
 ch'è la tua mente alcun de' raggi suoi  
 del paganesmo dissolvesse il velo.  
 (XX, 135)

Le belle forme costituiscono così non semplicemente una lusinga per l'occhio, ma anche la barriera, l'involucro compatto che gli impedisce di penetrare. La verità risulta perciò come una materiale sottrazione trapelante solo per via di occasionali smagliature e riappropriabile per furtive aggressioni. Nelle mani dell'ingannatrice per eccellenza, Armida, il velo metaforico che le consente di occultare la verità:

Vela il soverchio ardir con la vergogna,  
e fa' manto del vero a la menzogna,  
(IV, 25)

si reifica nello strumento di un gioco illusionistico di nudità e copertura (xvi, 18). Ma questo mostrarsi e nascondersi è il segno della sua inconoscibilità così come della sua inaccessibilità sessuale, che si esprimono in narcisistica riluttanza:

e così pari al fasto ebbe lo sdegno,  
ch'amò d'essere amata, odiò gli amanti;  
sé gradì sola, e fuor di sé in altrui  
sol qualche effetto de' begli occhi sui.  
(xvi, 38)

Il discorso tassiano suggerisce implicitamente una relazione quanto mai salda fra la percezione di una verità sempre sfuggente e la rappresentazione di amori invariabilmente incompiuti. Siamo di fronte infatti a un possesso ugualmente deluso, se è vero che una condizione di verità sottratta, di conoscenza negata, evocano le morbose inchieste del desiderio:

volge un guardo a la mano, uno al bel volto,  
talora insidia più guardata parte,  
e là s'interna ove mal cauto apria  
fra due mamme un bel vel secreta via.  
(xix, 69)

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 anco s'interna.

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 ne la vietata parte.  
 Ivi si spazia, ivi contempla il vero  
 di tante meraviglie a parte a parte;  
 poscia al desio le narra e le describe,  
 e ne fa le sue fiamme in lui più vive.  
 (IV, 31-32)

La tensione dello sguardo pervade una scenografia erotica dove, contemporaneamente, sembra rappresentarsi il dramma di un atto conoscitivo. Il velo che copre e manifesta «il vero / di tante meraviglie» è la metafora reificata che genera conseguentemente un moto aggressivo di lacerazione e penetrazione (*penetrare, internarsi*); d'altra parte su questa violenza sembra gravare un divieto imperscrutabile, germinato dal sentimento oscuro della trasgressione («la vietata parte»).

In effetti, lo sguardo che conosce è privilegio esclusivo di Dio («[...] con quel guardo suo ch'a dentro spia / nel più secreto lor gli affetti umani», I, 8); l'uomo, viceversa, è escluso dalla verità in quanto che la sua visione orizzontale gli impedisce ogni profondità prospettica. Da quel tempo mitico in cui Ercole «segnò le mete, e 'n troppo brevi chiostrì / l'ardir ristinse de l'ingegno umano» (xv, 25), vige un divieto che impedisce ora a Carlo e Ubaldo di avventurarsi in un viaggio di conoscenza senza la tutela di un'autorità designata da Dio stesso: il mago cristiano per scendere sotto l'involucro della terra («né già potreste penetrar nel denso / de le viscere sue senza me duce», xiv, 41); la Fortuna per varcare le soglie dell'oceano e navigare sicuri fino al regno di Armida; il «breve foglio» per orientarsi nei meandri del labirinto («[...] securi ir ne potrete / e penetrar de l'intricata stanza / ne le più interne parti e più secrete», xiv, 78).<sup>16</sup>

Diversamente, la visione umana mantiene i suoi caratteri di furtività erotica e di perplessità intellettuale. Il modello esemplare di questo sguardo può essere quello dei due cristiani liberatori:

<sup>16</sup> Anche Gerusalemme del resto può cadere, cioè essere penetrata e conquistata, soltanto dopo che Goffredo ha ricevuto direttamente da Dio l'investitura del comando supremo.

Ecco tra fronde e fronde il guardo inante  
penetra e vede, o pargli di vedere.  
(xvi, 17)

La disposizione voyeuristica di chi guarda corrisponde alla particolare fenomenologia delle cose, che tanto più destano desiderio quanto meno sono viste nella loro interezza o godute nella loro durata: emblema di questa seduzione è la rosa che «[...] mezzo aperta ancora e mezzo ascosa, / quanto si mostra men, tanto è più bella» (xvi, 14). La memoria del lettore torna alla descrizione delle bellezze intime di Armida, il cui fascino consiste nell'evocazione dell'ignoto e del proibito che stimola l'immaginazione a esplorare, oltre i limiti dello sguardo, bellezze nascoste e a godere piaceri segreti. Il Tasso non si cura tanto di mettere a fuoco le attrattive fisiche di Armida, ma concentra la sua attenzione sullo sforzo dell'occhio per penetrarne l'intima natura. Puntando a rappresentare il processo stesso della conoscenza piuttosto che un certo oggetto conosciuto, egli si vale di un linguaggio di derivazione mistica. La descrizione del pensiero amoroso come un raggio che penetra la materia senza scalfirla si appropria infatti di una metafora tradizionalmente impiegata per significare l'esperienza ineffabile di Dio.

Mentre l'uso di un linguaggio dall'intensa coloritura erotica ha nella letteratura mistica carattere di *topos*, più sorprendente, certo, è il ribaltamento del meccanismo espressivo operato dal Tasso. Una scena di desiderio brutalmente sensuale è sublimata quasi al rango di un atto mistico. Ma qui lo sguardo trascende la sua dimensione strettamente fisica per farsi tensione conoscitiva: la seduzione intellettuale dell'ignoto suscitata dalle bellezze di Armida prevale sulla lusinga del godimento erotico.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Questa medesima fascinazione dell'ignoto è possibile verificarla anche sul versante opposto dell'*Unheimlich*: «Sorge non lunge a le cristiane tende / tra solitarie valli alta foresta, / foltissima di piante antiche, orrende, / che spargon d'ogni intorno ombra funesta. / Qui, ne l'ora che 'l sol più chiaro splende, / è luce incerta e scolorita e mesta, / quale in nubilo ciel dubbia si vede / se 'l dì a la notte o s'ella a lui succede» (xiii, 2). La selva di Saron, che si appresta a diventare il luogo dell'orrore magico, ispira paura anche al suo stato naturale, poiché il suo intrico di tronchi, rami e foglie rende pallida ed esitante la luce del sole, che vi penetra con sforzo. La similitudine con il cielo conteso fra l'oscurità e la luce richiama l'immagine del sole che traspare dietro le nuvole già impiegata per esprimere la bellezza balenante di Armida: «d'auo 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» (iv, 29). Poiché non può essere interamente vista e penetrata, la selva è già in anticipo un luogo di incanti per l'invincibile fascino che la



La struttura fenomenica degli oggetti fa sì che gli itinerari della conoscenza risultino non meno travagliati e labirintici di quelli che il desiderio deve percorrere per emergere a dispetto delle censure repressive. È un viaggio in mezzo alle viscere delle cose che restituisce nella sua tortuosità la tensione spasmodica del possesso. La violenza dello sguardo indagatore produce effetti di lacerazione:<sup>18</sup> nella tenda dove la spia cristiana Vafriño carpisce i segreti della congiura contro Goffredo:

Vede, mirando qui, sdruscita tela,  
 ond'ha varco la voce, onde si scerne,  
 che là proprio risponde ove son de la  
 stanza regal le ritirate interne,  
 sì che i segreti del signor mal cela  
 ad uom ch'ascolti da le parti esterne;  
 (XIX, 61)

nella macchina da guerra ridotta a brandelli dagli assalti pagani:

Così la torre sovra, e più di sotto  
 l'impetuoso il batte aspro ariete,  
 onde comincia omai forato e rotto  
 a discoprir le interne vie secrete;  
 (XI, 51)

sua conformazione esercita sull'osservatore. Devo alcune considerazioni sulla scena di seduzione e sull'orrore della foresta a WRIGHT 1969: 170-76.

<sup>18</sup> La natura aggressiva del pensiero è, secondo Matte Blanco, un dato direttamente connesso con il suo operare in base alle relazioni asimmetriche: «Sembra anche interessante considerare che *l'esercizio stesso dell'attività asimmetrica può essere visto come una forma di aggressività*. Troviamo nella pratica clinica che i nevrotici ossessivi fanno distinzioni e sottodistinzioni per sfuggire alla propria aggressività. Queste distinzioni possono, però, essere esse stesse aggressive poiché equivalgono a fare a pezzi l'oggetto sottoposto al processo di pensiero. In questo senso il pensiero separa. A un livello simbolico (in una classe più ampia) ciò può significare la separazione dalla madre. E questa può essere una separazione rabbiosa. È come se il bambino dicesse a sua madre: "Non voglio più essere te, voglio essere me stesso". *Tale affermazione corrisponde alla nascita dello spazio (separazione al posto della originaria unità indivisibile) e quindi del tempo*. Se queste riflessioni sono giuste, la nascita dell'individuo potrebbe corrispondere alla nascita dello spazio-tempo ed individualità, spazio e tempo sarebbero espressioni di aggressività» (MATTE BLANCO 1981: 118).

nel corpo umano che rivela le sue «latebre» attraverso la ferita:

e la via più vicina e più spedita  
 a la cura di lui vuol che si prenda,  
 scopراسi ogni latebra a la ferita  
 e largamente si risechi e fenda.<sup>19</sup>  
 (XI, 69)

Soltanto come risultato dell'aggressione militare appare in scorcio, e per un breve attimo, l'anima segreta delle cose, il loro "essere" normalmente celato sotto l'elusivo "apparire". Nell'atto di guerra finiscono per confluire e confondersi un desiderio di possesso sessuale e una volontà di conquista intellettuale; è in esso anzi che si realizza pienamente la loro segreta complementarità e si esprime il carattere trasgressivo e violento che in egual misura detengono.

Il duello di Tancredi e Clorinda alimenta il suo crescendo drammatico nell'ambiguità dei contatti e lo fa esplodere nella catastrofe del riconoscimento: «Ahi *vista!* ahi *conoscenza!*». Questo riconoscimento costituisce la conseguente, ancorché tragica, soddisfazione dell'inchiesta di Tancredi: voler conoscere chi aveva dato dimostrazione di tanto valore nell'azione militare. La pulsione aggressiva che motiva in superficie la condotta del cavaliere cristiano governa segretamente un desiderio parallelo di conquista sessuale e intellettuale. Per altro verso, anonimato (ovvero sottrazione di identità) e verginità (ovvero sottrazione di possesso), i tratti che caratterizzano Clorinda sulla scena, esprimono la condizione di una verità che elude ogni istanza e si concede soltanto nel rigore definitivo della morte. Il momento aggressivo manifesta così la natura segreta dell'atto desiderante e dell'atto conoscitivo, e fa dell'episodio la cifra emblematica di un poema in cui la violenza che accompagna il gesto di conquista si traduce in autentico scontro militare: il contatto amoroso si configura come rapporto di forza, erotismo e conoscenza si esprimono come atti agonistici. Tancredi "conosce" e "possiede" Clorinda solo trafiggendola a morte, con una violenza sadica che non è

<sup>19</sup> Ma la configurazione della terra stessa costituisce il più esplicito richiamo all'immagine del vaso, nel momento in cui una pioggia torrenziale viene a ristorarla dopo la lunga siccità («ma la terra, che dianzi afflitta ed egra / di fessure le membra avea ripiene, / la pioggia in sé raccoglie e si rintegra, / e la comparte a le più interne vene, / e largamente i nutritivi umori / a le piante ministra, a l'erbe, a i fiori; // ed inferma somiglia a cui vitale / succo le interne parti arse rinfresca», XIII, 78-79).

sconosciuta ad altri personaggi, ugualmente angosciati dalla labilità del possesso. Erminia e Armida sognano entrambe di “far prigioniero” l’amante (cfr. III, 20; VI, 84; XIX, 71), poiché questa sembra loro l’unica garanzia di un rapporto durevole; mentre l’eroe cristiano, consumando sadicamente il desiderio, dà un paradossale compimento al proprio destino di impotenza.<sup>20</sup> Non diversamente da altri personaggi impegnati in una “conquista” che si configura come “internamento” o “penetrazione”, Tancredi sperimenta con suo danno che la verità è corporea e l’atto del conoscere è un possesso fisico.

La regola vuole che la tensione gnoseologica approdi a uno scacco, a un fallimento, per il fatto di scontrarsi con il nucleo duro, compatto della verità che le resiste. Ecco allora che la rappresentazione tassiana è costretta a uno slittamento feticistico, giacché va a fissarsi proprio su questo nucleo resistente, su questo ostacolo che si materializza come insuperabile barriera. Frustrato nel suo slancio verso l’oggetto, o comunque non riuscendo a crederlo impunemente accessibile, il desiderio si sposta metonimicamente sugli involucri che lo sottraggono, impalpabili come un velo o come un manto, duri e inviolabili come un labirinto di pietra. L’attenzione ossessiva per l’elmo di Clorinda materializza l’inaccessibilità della donna come oggetto di appropriazione sessuale e intellettuale. Se davvero il feticcio è il segno di una presenza che si nega come possesso,<sup>21</sup> non appare sorprendente che il corpo di Clorinda venga designato proprio attraverso lo strumento che lo sottrae alla vista e alla conoscenza.

Se passiamo a esaminare ora l’altro duello di Tancredi, quello con Argante, osserviamo che esso è tutto improntato a un gioco di finte e simulazioni sostanzialmente riconducibile alla dialettica di essere/apparire. Si direbbe che la tecnica schermistica non differisca dalla tecnica erotica dell’offerta e del diniego di cui è maestra Armida:

<sup>20</sup> Il carattere romantico di Tancredi, messo in rilievo dalla critica, è prevalentemente legato alla sua immagine di eroe delle realizzazioni mancate, delle imprese tentate, replicate e non condotte a termine. Quando addirittura non è assente, come abbiamo visto, egli è comunque spesso vittima di ritardi e di equivoci nel momento delle soluzioni definitive. Non è un caso che Freud, in *Al di là del principio di piacere*, ricordi l’episodio di Tancredi che ritrova la falsa immagine di Clorinda nella selva di Saron (XIII, 41-43) come esempio di «coazione a ripetere» (FREUD 1978: 208).

<sup>21</sup> Per Freud esso trae origine dal compromesso intellettuale che il bambino opera «fra il rinnegamento e il riconoscimento dell’evirazione» della donna (ivi: 496).

Cautamente ciascuno a i colpi move  
la destra, a i guardi l'occhio, a i passi il piede;  
si reca in atti vari, in guardie nove:  
or gira intorno, or cresce inanzi, or cede,  
or qui ferire accenna e poscia altrove,  
dove non minacciò ferir si vede,  
or di sé scoprire alcuna parte  
e tentar di schernir l'arte con l'arte.

De la spada Tancredi e de lo scudo  
mal guardato al pagan dimostra il fianco;  
corre egli per ferirlo, e intanto nudo  
di riparo si lascia il lato manco.  
Tancredi con un colpo il ferro crudo  
del nemico ribatte, e lui fère anco;  
né poi, ciò fatto, in ritirarsi tarda,  
ma si raccoglie e si restringe in guarda.  
(vi, 42-43)

Nella tattica dei due combattenti volta a cogliere indifeso l'avversario o a sottrarsi alla sua offesa traspare lo scaltro destreggiarsi di Armida in mezzo alle sue vittime. Il ripararsi, il coprirsi dagli attacchi improvvisi sono gli schermi della verità elusiva, così come il colpire, l'offendere, il penetrare la corazza sono il momento violento del contatto, in cui si ribadisce l'ambivalenza funzionale del codice. Analoghe del resto sono per Tancredi le conseguenze dopo i due terribili duelli: uno svuotamento mortale di energie, e soprattutto, la confusione con l'antagonista ucciso:

(Tancredi) e (Clorinda)  
Già simile a l'estinto il vivo langue  
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue.  
(xii, 70)

(Tancredi) e (Argante)  
Al fin isviene; e 'l vincitor dal vinto

non ben saria nel rimirar distinto.

(XIX, 28)

Un'identificazione simile aveva legato soltanto Rinaldo e Armida nello specchio (xvi, 21), ed era apparsa tanto più sconcertante in quanto appariva come un'inaccettabile coincidenza di opposti, eroe cristiano e maga pagana. Ma non è forse questa la legge segreta del poema, dove l'amore si maschera come aggressione e chi si combatte è altrettanto inconsciamente fratello quanto è ufficialmente nemico?

Il primo duello fra Tancredi e Argante si era svolto alla presenza dei due eserciti schierati, in una cornice di ufficialità: ne era sortito un nulla di fatto. Il secondo ha luogo in una selva appartata e solitaria: la partita si risolve con l'eroe cristiano che vince e il guerriero pagano che muore. Si direbbe che l'evento tragico ha bisogno per verificarsi dell'assenza di testimoni, di un luogo oscuro, buio e sottratto allo sguardo: in solitudine muore Argante, di notte muore Clorinda, lontano e sconosciuto muore Sveno. Al contrario, là dove la realtà si ostenta come spettacolo, si offre sulla «scena dipinta»<sup>22</sup> di un teatro, resta generalmente elusa l'autenticità della rappresentazione. Nell'ansia di uno sguardo comprensivo e totalizzante converge inevitabilmente la consapevolezza della fallacia di ogni apparenza. Non soltanto quei luoghi-microcosmo in cui la realtà ambisce a proporsi come sintesi sono per definizione falsi, ma è raro anche che gli episodi decisivi del poema, le grandi svolte narrative, scelgano per il loro evento i luoghi frequentati e le scene ufficiali. Sembrano piuttosto prediligere le quinte, facendo propria la legge teatrale dell'*Aminta*, un recesso distanziato dal proscenio («per secreti avvolgimenti»), che sta al margine dei grandi movimenti di massa e al riparo da sguardi collettivi. Il «teatro» è dunque la visione

<sup>22</sup> L'espressione ricorre nella descrizione di Ferrara durante il carnevale (*Il Gianluca ovvero de le maschere*, in *Dialoghi*, II,II: 671-82): «mi parve che tutta la città fosse una meravigliosa e non più veduta scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze, e l'azioni di quel tempo simili a quelle che son rappresentate ne' teatri con varie lingue e con vari interlocutori» (ivi: 675). L'idea del mondo come teatro appartiene, com'è noto, alla cultura dell'epoca (cfr. COSTANZO 1964). Per la sua presenza specifica nel Tasso vedi ora SCRIVANO 1980, e soprattutto le pertinenti osservazioni di Raimondi che indagando sul rapporto continuamente istituito nella *Gerusalemme* fra microcosmo e macrocosmo («anche il ritmo secondo cui si ordina la vita dell'uomo riproduce quello dell'universo nella sua polarità conflittuale») rileva che la rappresentazione del mondo come teatro è volta a mettere in scena «un luogo conteso tra due forze contrarie» (RAIMONDI 1980: 144).

in cui trionfano i simulacri del reale, il momento della suprema illusione della verità, che sceglie altrove la scena per la sua fugace epifania.

Poche eccezioni smentiscono questa regola, e sempre il poeta si cura di sottolineare il carattere singolare ed episodico del fenomeno, quasi un privilegio di cui gli uomini si sorprendono di godere. Uno spazio angusto ravvicina e mette a confronto, proprio come il nostro modello morfologico, due contrari provenienti «da gli estremi del mondo»:

Oh quai duo cavalier or la fortuna  
da gli estremi del mondo in prova aduna!

Furor contra virtute or qui combatte  
d'Asia in un picciol cerchio il grande impero.  
(IX, 49-50)

Analogamente, un «picciol ponte» può farsi contenitore di valori di illimitata grandezza:

Un picciol ponte è campo ad infinita  
virtù, ch'in pochi colpi ivi apparìa;  
(XVIII, 98)

così come «in un sol punto» è l'epifania di una verità improvvisamente apparsa e subito rimossa in un perenne oblio:

e in guisa d'un baleno il signor vostro  
s'è in un sol punto dileguato e mostro.  
(VIII, 43)

Possibilità di una visione più decisiva per le sorti della conoscenza sono raramente consentite: soltanto Goffredo, in quanto prescelto da Dio, può contemplare le «nude / solitudini» della terra, e Solimano, ma nell'attimo che precede la sua morte, mirare come in un teatro «l'aspra tragedia de lo stato umano». Ma si osserverà che, per un'unica volta, la loro prospettiva ha potuto farsi verticale. La verità delle cose è penetrata solo dall'occhio divino, e questa prerogativa non compete all'uomo che raramente, e comunque sempre

alla fine della rappresentazione (in questo senso l'ultimo canto è un autentico trionfo del "mirare dall'alto"). Resa instabile e come occultata dal vario dispiegarsi delle sue apparenze, l'identità del mondo si svela soltanto allo sguardo assoluto di Dio, l'unico luogo in cui totalità e verità possono conciliarsi.





Appendice  
*L'alterità femminile e l'alterità islamica*  
[2023]



## L'alterità femminile e l'alterità islamica

1. Oggi si direbbe scontro di civiltà, allora si chiamava guerra santa. La perdurante attualità della *Gerusalemme Liberata* non risiede tanto nei contenuti del suo racconto epico, inevitabilmente remoti nel tempo, quanto nelle modalità di uno sguardo antropologico indirizzato sull'Altro e condizionato da presupposti etnocentrici. Ciò che si prova a verificare in sede di riflessione conclusiva sono i modi di funzionamento di tale sguardo.

Per fare questo, prima ancora di affrontare l'analisi testuale di certi luoghi del poema tassiano, mi servirò delle riflessioni di Edward Said consegnate a uno dei libri più suggestivi e influenti del nostro tempo, *L'Orientalismo*.<sup>1</sup> Come è noto, lo studioso palestinese-americano decostruisce l'immagine stereotipata dell'Oriente come proiezione immaginaria di una alterità prodotta dal soggetto occidentale che è rimasta sostanzialmente inalterata nel corso dei secoli; e interpreta l'"orientalismo" appunto come modo tipicamente occidentale di rappresentare l'Oriente in base a una relazione simbolica di potere, e cioè al fine di controllarlo e dominarlo. Certo, nel libro di Said, suggestivo e controverso proprio in ragione della sua radicalità, restano in ombra le parti "in positivo" dell'immagine orientalista che ha alimentato lungo i secoli le fantasie dell'Occidente, e cioè l'attrazione per quel mondo che, sia pure per negazione, anche la *Liberata* esprime. Nel suo affermarsi inevitabilmente come logocentrico, lo sguardo antropologico ci dice in realtà molte più cose sul soggetto che osserva che non sul soggetto osservato, e d'altra parte resta invalicabile quel limite rappresentato dalla sostanziale indicibilità dell'Altro, catturato in un linguaggio e in un'ottica che lo percepisce soltanto in relazione al Sé.

Nella fattispecie risulta particolarmente difficile nella *Liberata* definire entro dei contorni nitidi una immagine obbiettiva dell'antagonista quando questa è con ogni evidenza l'effetto della scissione della prospettiva tassiana, del suo caratteristico "bifrontismo": la linea di frontiera passa in effetti tra una alterità stereotipa – la massa indistinta e anonima degli "infiniti popoli pagani" d'Africa e di Asia – e le singole individualità eroiche (Argante, Solimano, Clorinda) che costituiscono, per molti versi, una vera e propria

<sup>1</sup> SAID 1991.

allegoria dell'Altro interno. Eroi ed eroine che militano nei ranghi musulmani si situano infatti all'incrocio fra *epos* classico e romanzo cavalleresco, e dunque ben dentro la tradizione occidentale. È questo il fenomeno che nei miei primi approcci al tema provavo a identificare come travestimento "pagano" di quei valori umanistici e rinascimentali repressi dalla stretta autoritaria della Chiesa tridentina.

Nella particolare configurazione che Tasso ha dato alla sua ottava programmatica il "pagano" rimanda al "compagno errante" sicché il conflitto tra l'ortodossia di Goffredo e la devianza di Rinaldo risulta non meno decisivo dello scontro militare con il nemico pagano e ripropone, almeno in linea di principio, l'assimilazione dell'Eretico e dell'Infedele: risucchiati nella logica della Crociata, che non aveva cessato di affascinare l'immaginario cattolico, Islamici e Protestanti sono sentiti come affini, e, in un certo modo, complici di un'unica grande eresia. Clamorosa affermazione di un etnocentrismo che era rimasto sostanzialmente ai margini nella tradizione cavalleresca rinascimentale, il cristianesimo della *Liberata* non prevede come proprio nemico una religione storicamente antagonista, ma il suo principio di negazione interno, e cioè Satana, con ciò ricollocandosi nel solco di quella teologia medievale che percepiva l'Islam appunto come un'eresia cristiana, l'ultima e la più lacerante delle eresie.<sup>2</sup> E poiché l'Oriente viene mentalmente incorporato in uno scenario che lo collega alla Paganità, la religione sconfitta dal Cristianesimo, quegli Islamici diventano l'allegoria contemporanea della cultura umanistica avversata dalla Chiesa della Controriforma che riaprirebbe con le celebrazioni di Lepanto il grande tema medievale della Crociata: un vero e proprio posto per l'"altro", come si vede, non c'è, se non nella misura in cui è una maschera del Sé, nella fattispecie un Sé negato, sconfitto, e infine rimosso.

D'altronde, le scarse conoscenze di cui Tasso disponeva sull'Islam, e soprattutto la difficoltà per la cultura dell'Italia post-tridentina di concepire e configurare in maniera verosimile i rappresentanti di un'altra religione monoteista, portano il poeta ad assimilare la differenza costituita dagli eroi pagani alla differenza che separa la realtà dell'Europa moderna dal mondo pagano antico: ovvero, alla sola civiltà che questa Europa cristiana, in ragione di una lunga familiarità, poteva percepire ad un tempo come specifica e distinta.

<sup>2</sup> Caso emblematico è quello del Maometto dantesco (*Inf.* xxviii, 22-63): egli è uno scismatico, punito nella bolgia dei traditori e significativamente associato all'eretico fra' Dolcino, con cui divide le colpe di seminare scandali teologici e diffondere pratiche libertine.

Gli Infedeli della *Liberata* sono, prima di tutto, dei “pagani” perché la loro identità è costruita per molti aspetti sul modello dei valori della cultura classica restaurati e reinterpretati dall'Umanesimo rinascimentale. In particolare, molti dei tratti che Tasso presta ad Argante e Solimano si ispirano alla morale stoica che domina la cultura della *élite* negli ultimi secoli del mondo antico.<sup>3</sup> Avventurieri senza radici, sovrani detronizzati, i Pagani sono degli “erranti”, ma questa erranza si differenzia da quella, intrisa di aristocratico disprezzo, che qualifica le anonime masse mediorientali; lungi dall'essere debolezza o devianza, è invece una forma dell'individualismo eroico che fa orgogliosamente appello a nobili istanze di dignità e di libertà. Non si vuol dire con questo che i Crociati ne siano esclusi, ma semplicemente che in loro l'umanesimo cavalleresco è corretto dal nuovo *ethos* eroico del *miles Christi* tridentino. Ove sfuggano alla “barbarie” che li attrae nel diverso, i “pagani” sanno conformarsi e riferirsi a dei valori in cui si conciliano un'aspra saggezza antica ante-Rivelazione (basti pensare alla riflessività intrisa spesso di elegia di un Argante o di un Aladino)<sup>4</sup> e delle generose attitudini guerriere e cavalleresche. Nel contesto delle due fedi avverse che si combattono dentro il poema tassiano, questa «prossimità spirituale», come la chiama Laura Benedetti<sup>5</sup> non può essere ricondotta soltanto ad una *pietas* per i vinti di marca virgiliana, ma ad un segreto consentimento del poeta con le ragioni di quell'umanesimo laico e pluralista di cui la scrittura cavalleresca è una delle espressioni letterarie più alte, e che rappresenta ormai, nell'egemonia culturale della restaurazione cattolica, un codice sconfitto.

2. Quando poi il poeta cristiano si rivolge all'ambito specificamente religioso, la fede dell'Altro è ridotta a idolatria, e tutta la sua “cultura” tende a configurarsi come pura “natura”.

<sup>3</sup> È esemplare in tal senso il dialogo fra il mago Ismeno («Ciascun qua giù le forze e 'l senno impieghi / per avvanzar fra le sciagure e i mali, / ché sovente adivien che 'l saggio e 'l forte / fabro a se stesso è di beata sorte» x, 20) e Solimano («[...] Girisi pur Fortuna / o buona o rea, come è là su prescritto, / ché non ha sovra me ragione alcuna / e non mi vedrà mai se non invito» x, 24).

<sup>4</sup> Vedi rispettivamente i celebri passi di XIX, 10 («Penso” risponde “a la città del regno / di Giudea antichissima regina, / che vinta or cade, e indarno esser sostegno / io procurai de la fatal ruina”»); e di XIX, 40 («Oimè” risponde “oimè, che la cittade / strugge dal fondo suo barbaro sdegno, / e la mia vita e 'l nostro imperio cade. / Vissi, e regnai; non vivo più, né regno. / Ben si può dir: ‘Noi fummo’. A tutti è giunto / l'ultimo dì, l'inevitabil punto”»).

<sup>5</sup> BENEDETTI 1995: 472.

Nella *Liberata* l'alterità musulmana può diventare, nei casi più estremi, regressione al caos dell'informe, ovvero rappresentare uno stato inferiore di umanità che si esprime di preferenza attraverso le similitudini "naturalistiche" o "animalesche": gli Arabi trascorrenti come un diluvio (v, 88); Solimano famelico come un lupo solitario (x, 2); Armida mutevole come le stesse variazioni del clima (iv, 87-96); del resto l'Africa tutta, renitente a ogni forma di civiltà, ordine o misura, ha come requisito caratterizzante quello di essere nutrice di serpenti (xv, 17). Questo mondo difforme del caos e dell'anarchia presuppone, come in uno specchio rovesciato, i valori della *ratio* (e specificamente della ragione cristiana) nella sua accezione più propriamente imperialistica. Questa ragione, che è alleata della volontà di potenza e di conquista, si esplica nella *Liberata* a livello individuale come dominio del sé e tecnica che governa la natura. Quando Tancredi incrocia la sua spada con Argante è «in sé raccolto» (vi, 43 e 47; xix, 11); quando affronta gli incanti magici della selva di Saron è «in sé ristretto» (xiii, 33); e d'altra parte «disciplina» e «ragione» sono le armi opposte dai crociati agli incanti diabolici della selva (xiii, 22). Nel corso dei duelli fra i più valorosi campioni dei due schieramenti avversari – Tancredi contro Argante e Goffredo contro Solimano – Tasso riattiva l'antitesi di «vertù» contro «furore» (ripresa da Petrarca),<sup>6</sup> a designare, col primo termine, la tecnica schermistica e la disciplina etico-caratteriale che connotano il combattente cristiano («Furor contra virtute or qui combatte / d'Asia in un picciol cerchio il grande impero» ix, 50); con il secondo, quella generosità di energie e prodigalità di sé che è l'altra faccia della cieca irruenza del pagano e che lo conduce talora a obliare la virtù cavalleresca,<sup>7</sup> a infrangere cioè le regole che disciplinano l'arte della guerra. In particolare, il leader della Crociata appartiene idealmente a quella stirpe di "capitani" protagonisti dell'epopea contemporanea di Scoperta e Conquista (ricordo il Vasco da Gama dei *Lusiadas* di Luis de Camões e i Valdivia e Villagràn dell'*Araucana* di Alonso de Ercilla y Zúñiga, altri modelli celebri di epica neovirgiliana) con cui condivide tanto assunti ideologici che modelli di scrittura. Impermeabile alle lusinghe dei sensi, questo *pìus Aeneas* cristianizzato appare sempre rivestito e guidato dalla razionalità del

<sup>6</sup> «Vertù contra furore / prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto» (*RVF* cxxviii, vv. 93-94). Nella *Canzone all'Italia* il conflitto è tra eredi delle virtù eroiche romane e barbarie (non orientale, ma nordica).

<sup>7</sup> Come accade ad Argante nel duello con il giovane crociato Ottone: «Spinge il destrier in questo, e tutto oblia / quanto virtù cavalleresca chiede» (vi, 34).

fine per cui oppone il volto impassibile, l'animo fermo e costante alle lusinghe che Armida esercita per sedurlo (cfr. v, 61-63). È il «funzionario di Dio», secondo l'espressione di Giancarlo Mazzacurati,<sup>8</sup> la cui ragione non è che l'espressione di una «ascesi del potere» ed egli rappresenta, nelle parole di Enrica Salvaneschi, «la quintessenza di una civiltà raffinata e crudele, che sta tuttavia maturando le sue proprie ragioni di diritto».<sup>9</sup> Quanto più il conquistatore, in ossequio all'etica aristocratica di *Ancien Régime*, dà prova della sua capacità razionale e pratica l'imperativo virtuoso di governare se stesso, tanto più egli legittima la propria prerogativa – e in un certo senso si arroga anche l'obbligo – di governare gli «inferiori» (per sesso, classe, o razza). Percepire la necessità che il gentiluomo europeo si carichi di questo gravoso fardello di responsabilità (di cui si farà teorico, nell'epoca del colonialismo maturo, Rudyard Kipling) significa non solo definire un mandato morale, ma anche sancire l'ordinamento gerarchico dell'assetto sociale, e il fatto di sobbarcarselo conferma la congruenza del suo *status* con la sua virtù, il nesso di etica e politica.

3. Dell'universo sociale e politico dei Pagani, così come si configura nella *Liberata*, è stata fornita qualche tempo fa una descrizione impeccabile dallo studioso francese Alain Godard.<sup>10</sup> Qui ne passo in rassegna i punti salienti ricollegandomi – come in parte fa lo stesso Godard – a mie precedenti considerazioni sul tema. In assenza di una precisa informazione storica, il quadro tassiano si disegna secondo canoni quasi esclusivamente ideologici: e dunque largamente attingendo agli stereotipi «orientalisti» alla cui definizione contribuiscono, nella fattispecie, la tradizione antica e moderna del genere epico, e la ricezione controriformistica di Machiavelli. Così, il re Aladino incarna il *cliché* del tiranno che, conscio di esercitare un potere recente e arbitrario, agisce sempre in preda alla paura e ai sospetti, ed è pertanto incline a misure criminose destinate a moltiplicare le cause dei suoi timori («spietatamente è cauto» I, 90). Una doppia anomalia caratterizza per Tasso il potere orientale: all'usurpazione religiosa di fondo rappresentata dal dominio pagano su Gerusalemme, si aggiunge la natura illegittima del potere tirannico che il re di Gerusalemme, e i capi orientali in genere, esercitano. Se ad Aladino compete la ferocia del

<sup>8</sup> MAZZACURATI 1986.

<sup>9</sup> SALVANESCHI 1996: 62.

<sup>10</sup> GODARD 1990.

despota, nel gioco delle parti in cui si articola la barbarie orientale tocca al Califfo egiziano di rappresentare il tratto dissonante del fasto asiatico e della pompa barbarica (idealmente contrapposti alla sobrietà di costumi di Goffredo).<sup>11</sup> Egli è per giunta l'oggetto di un culto di natura idolatra da parte dei suoi sudditi, i quali, durante la rassegna dell'esercito che precede la battaglia, «chinano, quasi adorando, armi e bandiere» (xvii, 13). Tasso si avvale qui, con ogni evidenza, dell'antica nozione del "dispotismo asiatico", ovvero quella forma di potere a cui, secondo Aristotele, inclinano, a differenza degli Europei, gli Asiatici «naturalmente portati alla servitù» (*Politica* III, 14). A questo proposito Godard fa riferimento a due testi di diversa natura e rilevanza: a Machiavelli, che nel IV capitolo del *Principe* traccia un celebre parallelo fra la monarchia di Francia, dove l'autorità del re deve tenere conto dei membri di una nobiltà ereditaria provvista di poteri e privilegi consolidati e dotata di una autorità politica propria, e la monarchia ottomana, dove tutto il potere è invece concentrato nelle mani del Gran Sultano. Una tale impostazione eurocentrica, in quanto accorda un privilegio ai valori aristocratici dell'Occidente, non può che cogliere, nelle forme di organizzazione politica e sociale dell'Oriente, la manifestazione di un'inciviltà e di una inferiorità di fondo che, come vedremo fra poco, trovano la loro conferma esemplare nella conduzione della guerra, sintesi dei valori nobiliari celebrati dal genere cavalleresco.

L'altro testo è del Tasso medesimo, il quale, assunte le distinzioni della *Politica* aristotelica, nel suo dialogo *De la precedenza* assegna quest'ultima al monarca spagnolo Filippo II che regna su uomini liberi, piuttosto che al Gran Turco che comanda a degli schiavi.<sup>12</sup> È su queste premesse che nella *Liberata* il potere del Califfo d'Egitto, pur nel riconoscimento della maestà che lo contraddistingue, risulta intaccato da una sorta di illegittimità d'origine, perché la sua autorità tirannica è complementare all'assenza di una classe nobiliare definita da un sistema autonomo di valori e privilegi. Con riguardo a quella illegittimità tipicamente orientale, il Tasso – osserva puntualmente Godard – si è curato, all'esordio del suo poema, di conferire a Goffredo i tre modi di investitura che, a partire dalle invasioni barbariche, si sono storicamente combinati in Europa al fine di legittimare

<sup>11</sup> Nelle rispettive assemblee del Capitano cristiano si sottolinea l'«umil seggio» e il «vestire schietto» (II, 60); mentre il Califfo «in sublime soglio [...] altero siede» ed è «ricco di barbarico ornamento» (xvii, 10).

<sup>12</sup> Si legge in *Dialoghi*, III: 483-98.



le diverse forme di potere: l'elezione da parte di Dio (I, 12), la designazione da parte dei suoi pari (I, 33), il consenso accordato dall'assemblea dei soldati (I, 34). Di converso, le caratteristiche del mondo orientale, dominato dal dispotismo e dal disprezzo, o quanto meno dall'indifferenza, per i valori aristocratici del sangue, trovano un fondamento specifico nelle origini oscure e basse che Tasso attribuisce ai personaggi pagani pur altolocati: Aladino è «novo signor» (I, 83); Argante è uno straniero senza radici (II, 59); Alete «da principio indegno / tra le brutture de la plebe è sorto» (II, 58); Emireno addirittura è un rinnegato cristiano (XVII, 32). Tanta insistenza sulla illegittimità del potere orientale, oltre che costituire un tratto marcatamente ideologico della visione dell'Altro, risponde nella *Liberata* al tema fondamentale dell'usurpazione rappresentata per il cristiano dal possesso islamico della Terra Santa: ne è la figura allusiva più ricorrente.

Questi presupposti si esprimono in maniera più esplicita, dicevo, nell'azione di guerra. Durante la rassegna militare del canto XVII, che precede lo scontro finale con le armate del re Aladino, Tasso insiste sull'immensa moltitudine d'uomini, formidabile nel numero ma inefficiente nella pratica militare, che costituisce l'esercito egiziano. Quei soldati non militano che per costrizione e, essendo per formazione bande di predatori armati alla leggera, sono incapaci di sostenere l'urto di una battaglia a ranghi schierati, tanto è vero che un condottiero esperto come Goffredo «sprezza / gli Arabi ignudi in vero e timorosi» (IX, 11). I loro comandanti mancano di vigore e non sono atti che a dirigere rapide scaramucce (poiché le loro plebi sono inette «a ferme / battaglie» XVII, 19); e non per un caso, ma perché in effetti non si tratta che di avventurieri trasformati in capi militari o di esponenti di famiglie illustri del tutto corrotti, però, da un'esistenza di agi e di mollezze. Al contrario, i contingenti dell'esercito crociato che sfilano nella rassegna del primo canto sono radicati e organizzati sulla base territoriale della nazione nel senso feudale, e si dispongono sotto la guida dei loro capi naturali, esponenti dei più alti lignaggi europei; e questi soldati non sono presentati come dei combattenti occasionali e raccogliatici, ma come guerrieri votati alla carriera delle armi. Fondate sul medesimo modello e ispirate ai medesimi valori, le diverse unità cristiane sono naturalmente atte a trovare, agli ordini dei loro capi, la coesione di un'armata compatta e salda secondo quel progetto di *unità* che ogni singola componente del poema concorre a realizzare pur nella *varietà* dei suoi elementi. Alla diversità disciplinata delle «armi pietose» si oppone, nell'esercito orientale,

la pletora, smisurata e inefficace, di effettivi raccolti fuori da ogni struttura istituzionale atta a inquadrali. Non è sorprendente peraltro che il mondo pagano manchi di una solida compagine politica e militare. Nel canto XIX, quando la spia cristiana Vafrino si introduce nel campo egiziano, la natura eterogenea dell'armata d'Oriente offre alla vista uno spettacolo mobile e cromaticamente cangiante e all'udito un concerto di suoni squillanti e disarmonici. In questo corpo abnorme e spaventevole non mancano specifici segni del mostruoso, come quello del gigante Adrasto il quale usa come cavalcatura un elefante, particolare in cui Tasso reimpiega un elemento appartenente alla retorica iperbolica del romanzo cavalleresco, che faceva delle armate pagane il luogo di elezione della dismisura.

Il Tasso idealizza i rappresentanti di una casta guerriera feudale fortemente amalgamata e gerarchicamente organizzata, per esorcizzare – si direbbe – lo spettacolo inquietante fornito dagli eserciti mercenari nella più recente storia europea. L'unità del mondo cristiano, storicamente lacerato dalle lotte intestine, ha bisogno, così come del mito compattante della Crociata, di specchiarsi in un mondo nemico frammentato e diviso per consolidare la propria immagine e vocazione unificatrice. Quella varietà caotica e dispersiva che è nel campo crociato all'inizio dell'azione epica (I, 8-10; tanto da suscitare l'intervento allarmato di Dio) si proietta nella varietà pagana che è la minaccia da esorcizzare, lo spettro di un destino di divisione che travagliava l'Europa religiosa e politica contemporanea. Così, la nazione cristiana reagisce a questo fantasma di dispersione che ha attraversato il suo stesso campo, rafforzando la propria identità in virtù di quella tensione all'*uno* («l'ordinato essercito congiunto») si contrappone idealmente alle «schiere erranti e sparte» degli Arabi) che all'inizio dell'azione viene sancita dall'investitura epica di Goffredo, fino a quel momento soltanto un *primus inter pares*, a comandante supremo (I, 12) e dalle esortazione di Pier l'Eremita, capo spirituale della Crociata, a fare «un corpo sol de' membri amici» (I, 31).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> L'opposizione di "unità" e "varietà" fonda, si direbbe geneticamente, il contrasto fra Occidente e Oriente (s'intende, nell'immaginario occidentale). La testimonianza letteraria più antica in questo senso è rappresentata dai *Persiani* di Eschilo, testo che ha sullo sfondo la battaglia navale di Salamina, da cui la flotta di Serse («commiste armi varie ed innumeri» che «dall'Asia passarono nell'Ellade», commo, vv. 21-22) è infine respinta in fuga caotica e precipitosa dalla lega delle città elleniche. Ricordo in proposito che anche Erodoto mostra disprezzo per il modo di combattere dei Persiani «quasi nudi» e «incapaci di taxis» (cfr. HARTOG 1992: 60).

4. Con ciò entriamo nel merito dei contenuti ideologici, politici e religiosi che muovono la guerra santa. Se nella logica dell'imperialismo cristiano il possesso islamico di Gerusalemme suggerisce l'idea di una "usurpazione", allora è chiaro che la guerra santa rappresenta lo strumento della inderogabile "restaurazione" dell'ordine violato: quella già predicata dalla vasta pubblicistica medievale del *De recuperanda Terra sancta*. La spedizione dei Crociati in Palestina «è intesa essenzialmente a riportare all'unità europea ciò che gli Infedeli e il Demonio hanno separato e reso "orientale"». <sup>14</sup> Il concetto di "racquistata", titolo per il quale propendeva il Tasso, <sup>15</sup> neutralizza in questo senso la potenziale contraddizione stabilita dai termini di "liberazione" e "conquista", e rende così manifesto il progetto di recupero che regge il disegno dell'opera: la riconquista di un centro che fa della *Liberata* un'epica cristiana del *nostos*.

La storia di un personaggio come Clorinda, come ce la racconta David Quint, <sup>16</sup> è in tal senso esemplare. Che sotto le spoglie di un guerriero pagano si celi una donna in origine cristiana pronta a diventare la sposa di Cristo può essere inteso a rammentarci, secondo lo studioso americano, che storicamente la Terra Santa era un tempo cristiana e che l'attuale dominio musulmano è soltanto una sovrapposizione illegittima e comunque contingente: per Tasso i Pagani sono «gli usurpatori di Sion» (I, 81); e Aladino è «l'usurpator del nobil regno» (XX, 89). <sup>17</sup> In questo senso, sostiene Quint, «la storia di Clorinda è un emblema che legittima la crociata stessa», perché restituisce alla Palestina la sua autentica identità cristiana. La conversione della donna è in effetti un «ritorno alle origini», a una identità che non era mai venuta meno, «per quanto politicamente soppiantata e ricoperta da una falsa religione»: tutto l'episodio ruota suggestivamente intorno al problema dell'identità misconosciuta di Clorinda (scissa fra Islam e Cristianità e fra femminile e maschile). D'altra parte, se la città è un possesso cristiano alienato da riconquistare ai suoi titolari legittimi, la donna pagana rappresenta nella *Liberata* una

<sup>14</sup> ASOR ROSA 1980: 269. Il *diabolos*, del resto, è etimologicamente 'colui che separa'.

<sup>15</sup> Sulla questione vedi DELLA TERZA 1989.

<sup>16</sup> QUINT 1998.

<sup>17</sup> È questo un vero e proprio *topos* imperialistico nei poemi di metà secolo: nell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino è ricorrente l'identificazione dei Goti, "usurpatori" del suolo italico, con i Pagani in quanto eretici ariani.

usurpazione del ruolo virile che stravolge un ordine “naturale” da ripristinare.<sup>18</sup> Il duello che la abbatte e insieme la salva è il tipico gesto della cooptazione cavalleresca che però qui si rivolge non ad una alterità che chiede di essere integrata, ma piuttosto ad una identità che cessa di essere misconosciuta. Personaggio che vive inconsapevolmente sulla frontiera dei due campi non solo per essere nata cristiana e cresciuta pagana, ma anche per essere donna e tuttavia combattere come un guerriero, non è chiaro se il suo battesimo implica la conversione di un infedele musulmano – ovvero, il nemico esterno – o il ritorno alla vera fede di un rinnegato o di un eretico – ovvero, il nemico interno.

Nel corto circuito simbolico dell'ideologia la città usurpata è simbolicamente incarnata da una donna “errante” e “ribelle” in conflitto con la sua natura (misconosciuta fino all'atto della rivelazione finale), così che la Crociata è un'azione di guerra doppiamente orientata: per restaurare il dominio della *ratio* occidentale su un Oriente percepito insieme come femminile e sovversivo.

Il testo tassiano è in questo senso esemplare perché illustra il modo in cui le dinamiche di *gender* attraversano le categorie sociali, etiche e religiose, spesso sovrapponendo la differenza sessuale al conflitto esplicitamente fondato sulla sola differenza religiosa. Fuori e contro le coordinate strettamente ideologiche che Said ci ha insegnato a riconoscere, opera attivamente un fattore poetico che con quelle configge fino a comprometterne in più punti la consistenza. Nella *Liberata* gli amori costituiscono il nodo più importante nella trama dell'attrazione esercitata dal mondo pagano, perché si tratta, nei casi maggiori, di amori “incrociati” (Tancredi e Clorinda; Rinaldo e Armida; Erminia e Tancredi): ciò significa che per il codice imperialistico cristiano non si tratta soltanto di sconfiggere un esercito nemico, ma di esorcizzare una *outrance* femminile che si afferma nella trasgressività delle “naturali” gerarchie di sesso e nella prevalenza del “romanzo” sentimentale sull'elemento virile dell'*epos*. L'attrazione reciproca fra i cavalieri cristiani e le “belle infedeli” non è che la manifestazione più clamorosa dell'evasione dai vincoli rigidi imposti da un antagonismo ideologico cui si concedono istanze potenzialmente sovversive purché se ne decreti, da ultimo, il destino di sconfitta. Nel poema della Crociata, regolato da ferree antitesi ideologiche e religiose, la poesia di Tasso scopre che l'alterità del nemico spesso non

<sup>18</sup> «Costei gl'ingegni femminili e gli usi / tutti sprezzò sin da l'età più acerba» (II, 39).

è se non la faccia interna, segreta, della nostra identità. La mescolanza e talora confusione degli opposti rappresenta certamente meno una realtà effettiva che una linea di tendenza e una potenziale minaccia: ma è indubbio che il testo appare talvolta come sospeso in un indugio perplesso sulla frontiera simbolica che divide i due campi, e che tale sospensione agisce in certo modo da contrappeso alla violenza dell'assoggettamento dell'Altro. Le ragioni della poesia smentiscono a più riprese le costrizioni dell'ideologia: fino a suggerire che i nemici veri sono quelli che nascono dalle ferite aperte nel corpo religioso e politico dell'Occidente. L'alterità tassiana è, a tutti i livelli, un'alterità interna (dove chi uccide è l'"amico" e chi "erra" è il compagno) che occulta le radici comuni da cui germoglia<sup>19</sup> e le proietta verso l'esterno radicalizzando la differenza per meglio prenderne le distanze.

5. Se ci spostiamo in un altro scenario del poema, il canto XVI, e precisamente alle soglie del giardino di Armida, teatro degli amori illeciti dell'eroe cristiano con la maga pagana, cogliamo un altro tratto di questo intreccio sintomatico di religione, politica e *gender*. I due soldati inviati da Goffredo per riportare Rinaldo sotto le mura di Gerusalemme contemplano, nascosti fra i cespugli, una conturbante scena amorosa dove si consuma la colpevole vicenda di sottomissione dell'eroe cristiano. La visione di Rinaldo profumato e discinto in grembo ad Armida è anticipata dagli intarsi che impreziosiscono le porte del labirinto che mettono al giardino delle delizie (ottave 4-7): sulle pareti sono raffigurati due "vinti da Amore", da un lato, Ercole ridotto a torcere il fuso da Jole, dall'altro, Marco Antonio che, perdute le speranze di vittoria contro l'avversario Ottaviano Augusto, si rifugia fra «le latebre [...] del Nilo» con la sua «barbara reina» a cui cede il comando della flotta attendendo fatalisticamente «in grembo a lei la morte».

<sup>19</sup> Un esempio probante è quello messo in luce da Fredi Chiappelli (CHIAPPELLI 1981: 65-75). Per Tancredi e Argante è stato lo studioso fiorentino a parlare di una grande endiadi sottolineata dal legame privilegiato che i due guerrieri intrattengono con Clorinda, ipotizzando che l'*alter ego* pagano sia germinato dalle costole del Tancredi storico, dal suo lato più oscuro e feroce. Il riscontro delle fonti cronistiche della Crociata ha suggerito al critico che il rapporto fra i due personaggi si basa su una complementarità genetica che è più complessa e pervasiva della relazione di rivalità e di scontro che li oppone. In queste cronache Tancredi viene dipinto come individualista, violento e feroce, tratti che si accompagnano alla sua prodezza e generosità di combattente. Per effetto di questa scomposizione di fonti, secondo Chiappelli, Tasso polarizzerebbe tutte le qualità buone sul personaggio del *miles Christi*, e caricherebbe tutte le qualità di truculenza, indisciplina, e violento individualismo, sul contro-personaggio di Argante.

Fissiamo l'attenzione su questa seconda figurazione. Si tratta di una *reductio* allusiva della celebre ecfrasi virgiliana (libro VIII dell'*Eneide* vv. 675-728), situata al centro dello scudo di Enea, che annuncia in forma di profezia la futura gloria imperiale di Roma: con la potenza della sua sintesi esemplare il testo tassiano illustra lo scontro che attraversa tutto il poema tra Oriente e Occidente, tra virile e femminile, tra naturalità pagana e razionalità cristiana.

Quinci Augusto i Romani, Antonio quindi  
trae l'Oriente: Egizi Arabi ed Indi.  
(xvi, 4)

Nella formula oppositiva dell'unità e della varietà, tipicamente tassiana, si deposita la declinazione "orientalista" della guerra civile che aveva caratterizzato la propaganda augustea di cui Virgilio si era fatto portavoce. Quella versione proietta infatti una identità barbarica e orientale sopra il nemico vinto di Ottaviano e di una Roma identificata esclusivamente con il suo nuovo padrone.<sup>20</sup> Anche là una unità nazionale e patriarcale, quella dei Romani («Hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar / cum patribus populoque, penatibus et magnis dis»; 'Cesare Augusto di qui, gli Itali in guerra guidando, / coi padri, col popolo, con i penati e gran dei' VIII, 678-79), si contrappone alla moltitudine eterogenea delle forze barbariche che Antonio ha raccolto dalle varie regioni dell'Asia e dell'Africa («Hinc ope barbarica variisque Antonius armis»; 'di là Antonio, con truppe barbariche dalle armi diverse' VIII, 685).

Fondamentale rivisitazione in chiave moderna e cristiana dell'*epos* virgiliano, anche nelle sue valenze imperialistiche, la *Liberata* si appropria dell'*ekphrasis* della battaglia di Azio come di un paradigma ideologico esemplare, ridisegnando le caratteristiche di quel celebre scontro nel momento in cui Rinaldo deve venire liberato dalle catene della sua servitù amorosa. La ricostruzione dell'episodio culminante di una guerra civile fra Romani fa di Antonio, sulle tracce della versione tutta di parte augustea, un capo orientale. Ma lo

<sup>20</sup> David Quint ha mostrato magistralmente (QUINT 1994: 21-41) come nel testo di Virgilio operino in realtà gli effetti di una impostazione apologetica che trasforma, a vantaggio della fazione risultata vittoriosa, la storia della recente lotta fratricida «in una guerra di conquista straniera» (ivi: 23).

scandalo vero è il suo essere al giogo di Cleopatra e di seguirne ignominiosamente la fuga. Tasso assume le coordinate ideologiche di Virgilio e ne valorizza soprattutto la componente di *gender*. Ecco che la tipica tendenza ad effeminare l'orientale trova la sua realizzazione storica in una donna che ha usurpato un ruolo specificamente virile come il comando di un esercito. Di fatto Cleopatra si inserisce in una serie di eroine – tutte, si badi bene, orientali – le cui seduzioni nella letteratura occidentale di ogni secolo sono state rappresentate come potenzialmente più pericolose delle stesse armi d'Asia o d'Africa. L'elenco è lungo e, si deve supporre, aperto: Medea, Semiramide, Didone, Angelica, Alcina, Armida, ecc. Il pericolo per l'Occidente è di ripetere il destino dell'Antonio virgiliano: orientalizzarsi ed effeminarsi perdendo la propria identità e abdicando al proprio ruolo di virile supremazia.

D'altra parte, Lepanto, con il suo scontro navale risolutivo della Crociata, è troppo prossima cronologicamente alla *Liberata* (data alle stampe solo 10 anni dopo) e troppo vicina geograficamente ad Azio per non proporsene come una bruciante riattualizzazione, sicché la memoria dell'evento storico contemporaneo affiora in trasparenza dietro il modello letterario antico orientando ideologicamente la lettura tassiana. Il poeta cristiano ha voluto esprimere la devianza del suo eroe epico, ovvero la sua temporanea collusione con l'universo pagano, situandone la vicenda in una eccentricità di spazi (fuori delle colonne d'Ercole e agli antipodi di Gerusalemme) e caratterizzando la sua aberrante soggezione a una regina orientale attraverso una inversione dei ruoli sessuali. L'effeminazione di Rinaldo («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» XVI, 30) ripete quella degli illustri precedenti mitologici e storici, ed è conseguente a una prevaricazione dei ruoli che fisicamente situa la donna in una posizione di virile supremazia: «Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle / le posa il capo, e 'l volto al volto attolle» (ott. 18). La valenza simbolica di questo rovesciamento, in cui l'eros esprime clamorosamente una relazione di potere («L'uno di servitù, l'altra d'impero / si gloria, ella in se stessa ed egli in lei» ott. 21), pertiene di diritto a una logica patriarcale che fa del maschio il naturale padrone della donna, tanto più in quanto qui si tratta del predestinato eversore di Gerusalemme.

La drammatica alternativa che lacera l'anima di Antonio («Vedresti lui, simile ad uom che freme / d'amore a un tempo e di vergogna e d'ira, / mirar alternamente or la crudele / pugna ch'è in dubbio, or le fuggenti vele» XVI, 6) si attualizza nei due tempi dell'eroe

cristiano, siglati dallo specchio dell'effeminazione castrante prima («l'estraneo arnese») e dallo scudo della ragione marziale poi (il «militar fero strumento»). Si affrontano in loro le forze antagonistiche di un secolare contrasto che è radicato nell'anima occidentale: l'abbandono oblioso ai piaceri di un eroe fatale, votato alla Conquista, e la necessità di armare le virtù razionali per fermare il processo di autoannientamento e dissipazione («e i famelici sguardi avidamente / in lei pascendo si consuma e strugge» XVI, 19). Non sono qui, in embrione, le radici, opposte e complementari, della ragione colonizzatrice e dell'evasione esotica con cui l'Occidente ha guardato in epoca moderna all'Oriente?

Per poter adempiere al suo compito di «fatal guerriero», Rinaldo dovrà materialmente riscuotersi da questa posizione supina di subordine e riconquistare quel ruolo virile che gli compete: dovrà assoggettare la donna nemica per poter assoggettare la città assediata. Come Clorinda è stata abbattuta in duello, convertita e battezzata, così anche alla «ribelle» Armida toccherà di arrendersi infine alla supremazia del maschio e, prima di scomparire dalla scena verso destini ignoti, arriverà a reinterpretare addirittura in chiave evangelica la sua nuova «servitù» a Rinaldo: «Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno / dispon,» gli disse «e le fia legge il cenno» (XX, 136).<sup>21</sup>

La conclusiva sottomissione delle donne, che nella *Liberata* hanno rappresentato la funzione ritardante, demoniaca degli amori, è anche la resa delle ragioni del «romanzo» alle superiori ragioni dell'*epos* cristiano. Le donne «erranti» e «rubelle» si subordinano da ultimo al maschio, ma anche Rinaldo (non per caso si tratta del protagonista del giovanile romanzo tassiano) è asservito a Goffredo – uomo «fatto è dell'impero» (II, 59) – in un allegorico conflitto braccio/mente, passione/ragione, che esprime l'ancillarità del romanzo rispetto al primato dell'epica:<sup>22</sup> così, l'eroe giovane e deviante dell'amore e dell'erranza, una

<sup>21</sup> Evidente parafrasi delle parole dell'Annunciazione: «Dixit autem Maria: "Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum"» (Lc 1,38). Un paradigma per le eroine tassiane potrebbe essere il Trissino che così fa dire ad Elpidia, una Armida 'onesta' giunta al campo bizantino per chiedere aiuto a Belisario: «Signor mio caro, ecco la vostra ancella / parata a far di sé quel ch'a voi piace» (*Italia liberata dai Goti*, VI, 510-11).

<sup>22</sup> Vedi la lettera a Scipione Gonzaga del 15 aprile 1575 dove Tasso rivendica l'"unità d'agente" del suo poema concepito alla maniera dei classici come «un corpo del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra» (*Lettere poetiche*: 35). Già nel momento dell'abbandono di Armida la respiscenza del guerriero è frutto di «ragion» che si fa «reina / de' sensi» (XVI, 41). Si tratta di un'altra possibile mediazione trissiniana perché analoga era stata la resa dell'eroe ribelle Corsamonte all'autorità di Belisario nell'*Italia liberata dai Goti*: «Depongo l'ira e vengo a sottopormi / al vostro eccellentissimo governo» (XIX, vv. 886-87).



volta ravveduto e rientrato nei ranghi cristiani, accetta la sua subordinazione all'eroe maturo, al "pio" Goffredo, e si restituisce così alla propria vocazione eroica, siglando l'avvento di una stagione che chiude definitivamente il tempo della libera avventura cavalleresca: «Signore [...]. Or vegno a' tuoi richiami, ed ogni emenda / son pronto a far, che grato a te mi renda» (XVIII, 1). La "conversione" di Rinaldo è anche politica: è la reintegrazione dell'eroe romanzesco nel disegno epico del poema. Questo evento precede di poco, nell'ordine diegetico del racconto, la soggezione di Armida a lui, e la richiama esplicitamente a livello testuale. Un ritorno all'ordine, dunque, un complessivo ristabilimento di gerarchie, che qui la eco evangelica dell'Annunciazione, risuonante in modo quasi blasfemo sulla sua bocca di seduttrice, non fa che rendere più clamoroso e in certo modo sconcertante.

6. Del resto, il Tasso teorico era stato chiaro. Il proposito, enunciato nelle *Lettere poetiche* e ribadito poi nella rilettura allegorica del poema,<sup>23</sup> di far coesistere la "necessità" dell'errante Rinaldo con la "superiorità" del pio Goffredo traduce in termini di dinamica narrativa il progetto di innestare l'universo poetico del "romanzo" entro la conchiusa e unitaria struttura del poema eroico-cristiano. Con l'affermarsi del classicismo di stretta osservanza aristotelica, nella subordinazione del romanzo all'*epos* si consolida il progetto di conformare l'erranza molteplice del racconto boiardo e ariostesco a una teleologia di stampo virgiliano. Più specificamente possiamo affermare che l'azione militare che da ultimo soggioga Infedeli ed Erranti ai Crociati, e sottomette l'elemento femminile a quello virile, è il paradigma testuale di una tensione che attraversa tutta la *Liberata* fra l'attrazione del vario, del diverso, e l'istanza di controllo e dominio che ne vorrebbe esorcizzare il fascino o quanto meno disciplinarne gli effetti; fra *reductio ad unum* intesa come egemonia, omologazione dell'ALTRO (in quanto specchio dell'ortodossia contemporanea) e salvaguardia dell'autonomia di un universo pluralistico, che è riconducibile al libero mondo dell'epopea cavalleresca.

In un passo dei *Discorsi del poema eroico* Tasso, sulle orme di Platone, configura una psicomachia allegorica in cui Goffredo, Tancredi e Rinaldo rappresentano le tre diverse potenze dell'anima, rispettivamente la parte razionale, la parte irascibile e quella

<sup>23</sup> Vedi la lettera a Scipione Gonzaga del 24 gennaio 1576 in *Lettere poetiche*: 293. La *Allegoria del poema* si legge nell'edizione Solerti della *Gerusalemme Liberata* del 1895.

concupiscibile dell'animo. La loro interazione reciproca è concepita perciò nei termini di un conflitto interiore di forze che risulta, infine, nell'asservimento dei due principi irrazionali al governo della ragione:

tra le tre potenze dell'animo nostro, io dico la ragione e l'appetito irascibile e 'l concupiscibile, senza fallo nobilissima è la ragione, e quasi regina delle altre; ma il concupiscibile appetito somiglia più tosto al *rubello popolare*, il qual, sollevandosi e facendo tumulto nell'animo, nega di prestare obediienza alla ragione, là dove l'irascibile è quasi guerriero e ministro della ragione in raffrenare l'altro che le fa contrasto.<sup>24</sup>

Sottolineo nella citazione l'impiego pregnante della parola *rubello*, che mette in luce la funzione delle isotopie lessicali nell'orientare la dinamica testuale del poema. Si condensa infatti in questo termine la fenomenologia variamente articolata dell'alterità tassiana: quella politica (il «rubello / popolo» d'Oriente, xx, 14) quella religiosa (le «alme a Dio rubelle» di Satana iv, 18) e quella di «genere» (le donne «ribelli» e poi ridotte ad «ancelle»). Le sue ricorrenze ribadiscono il principio che percepisce la ragione come metafora dell'ordine e forma dell'impero scoprendo la radice classista e insieme sessista che lo ispira. La visione politica si innesta infatti su quella patriarcale di matrice aristotelica. Si tratta in effetti della ragione che il maschio si è sempre arrogato come sua prerogativa specifica, ripudiando come inferiore la propria parte animale (e cioè, le passioni), e proiettando questo Sé rimosso sull'Altro femminile, di cui costruisce un'immagine che è in effetti la maschera di una relazione di potere.

Nella letteratura epico-cavalleresca italiana, la modalità più consueta per integrare il nemico nel proprio sistema di valori è la cooptazione dell'Altro attraverso la conversione dopo averlo sconfitto in duello. Si tratta in buona sostanza di una rivisitazione in chiave cristiana della opzione radicalmente dicotomica in cui il mentore Virgilio aveva fissato, per bocca di Anchise, i caratteri della *pax romana* declinata come un autentico programma politico per i discendenti di Enea: *parcere subiectis* (integrare chi si sottomette: nella *Liberata* le donne ribelli) ma *debellare superbos* (eliminare chi oppone resistenza: nella

<sup>24</sup> DPE II, in *Discorsi* [Poma]: 106.

*Liberata* gli eroi pagani irriducibili).<sup>25</sup> Abbastanza curiosamente nel poema tassiano l'unico Nemico a essere interessato complessivamente dal meccanismo di conversione (nella sua esplicita valenza di subordinazione dell'Eros alla Legge) nel corso dell'azione militare sono le tre donne pagane: Clorinda, Armida e Erminia. Gli amori trasgressivi rappresentano l'essenza stessa del romanzesco da esorcizzare nell'epica eroica della Crociata, l'ostacolo che si oppone alla Conquista molto più dello stesso esercito nemico, come si è detto. Tre donne *erranti*, tre conversioni, che le aspettano come un destino inesorabile conseguente al trionfo delle armi cristiane sotto le mura di Gerusalemme: e tutte seguono una identica parabola da «rubella» ad «ancella» che sigla il passaggio dall'atto di insubordinazione (colpa) all'atto di restaurazione gerarchica (espiazione): e con esso decreta la caduta di qualsiasi autonomia, fino a lì rivendicata, del Soggetto femminile. Per tutti e tre i maggiori personaggi femminili della *Liberata* il modello ancillare appare dunque come la sola dimensione di sussistenza consentita nell'universo maschile dell'*epos* cristiano.

Nemmeno Erminia, infatti, sfugge nella sostanza a quella dinamica: colei che parla di «catene» e di sé come «la tante volte liberata e serva» (XIX, 100) e che sospira che le «tende latine» tornino ad accoglierla, è con ogni evidenza un'altra figura di Gerusalemme – a ulteriore conferma dell'intreccio di epica e *gender*. La regina di Antiochia, una volta divenuta preda di guerra di Tancredi e presto innamoratasi del suo signore umano e cortese, ad altro non aspira che a ritornare in quella condizione felice di prigioniera e di «ancella» (tale si definisce in XIX, 101) per mettere fine a un destino di libertà che le pesa. Per questo Erminia varca fisicamente, e non solo spiritualmente come Clorinda, la frontiera che separa i due campi, a disagio in una identità in cui più non si riconosce.<sup>26</sup> Costretta sempre a evadere i suoi limiti di donna, continua a rimpiangere la prigionia di un ruolo. Tasso dichiara di non saper bene che fine dare alla storia della “donzella errante” e manifesta a un certo punto l'intenzione di destinarla al convento: almeno, questo è quanto afferma nelle cosiddette *Lettere poetiche*, di fatto lasciando incompiuto il tragitto esistenziale di Erminia: «Io vorrei anco a questo [amore] dar un fine buono, e farla, non sol far cristiana,

<sup>25</sup> È la celebre teorizzazione di Anchise riguardo alle *artes* che faranno grande Roma (*Aen.* VI, 852-53).

<sup>26</sup> Vedi le sue incongrue mutazioni d'abito: prima guerriera, VI, 91; poi pastora VII, 17.

ma religiosa monaca». <sup>27</sup> La clausura mette fine alla sua erranza, replicando in un medesimo destino l'obbedienza di Armida e la sottomissione di Clorinda.

7. È il caso di tornare a riflettere su quest'ultima. Il celebre duello è descritto dal Tasso in termini allusivamente erotici nei quali il soggiogamento dell'elemento femminile si esprime nella forma di una castità violata: la *trafitta vergine* è penetrata dal colpo di spada fatale inferto da Tancredi. Come luogo degli spazi violati il corpo di Clorinda è il corrispettivo del giardino/grembo (il luogo della felicità erotica) profanato dalle armi dei guerrieri di Goffredo, così come della foresta di Saron (il luogo presidiato dai demoni infernali) cui recano oltraggi le macchine belliche dei carpentieri cristiani. Nell'epilogo tragico del duello la sdegnosa guerriera «viene costretta ad ammettere la propria inferiorità marzial-sessuale in una lotta amorosa che la rimette al suo posto». <sup>28</sup> Se il duello è un amplesso, come è stato più volte ribadito dalla critica tassiana, non è meno vero che l'amplesso è un duello: il rapporto dei due amanti/nemici può essere visto anch'esso in termini di potere, come una lotta in cui la donna, che ha perseguito lungo tutto il poema un orgoglioso ideale di virilità, alla fine rimane soggiogata perdendo definitivamente la propria indipendenza. Il colpo mortale di Tancredi, che consente la riconquista dell'anima di Clorinda alla sua vera fede, è assimilato, come si è appena detto, a una deflorazione. Il Dio cristiano versa in lei uno spirito nuovo perché vuole fare della donna, che in vita è stata «rubella», una sua «ancella» in morte:

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,  
spirto di fé, di carità, di speme:

<sup>27</sup> Questo destino, che resta incompiuto, è prospettato nella lettera a Scipione Gonzaga del 24 aprile 1576 (*Lettere poetiche*: 424). Con l'occasione ricordo che nell'*Italia liberata dai Goti* Elpidia, causa scatenante dell'«errore» di Corsamonte, alla morte di questi, decide di ritirarsi in convento, menando per vent'anni una vita di santa (XXIII, v. 10): sorta di Armida buona, come dicevo, l'eroina trissiniana attua qui la risoluzione mancata di Erminia.

<sup>28</sup> Vedi BENEDETTI 1996: 123.

virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella  
 in vita fu, la vuole in morte ancella.  
 (xii, 65)

La clausola d'ottava suona come un'epigrafe tombale, siglando, nella folgorante sintesi della rima, il destino del personaggio. Come lei, ma senza le stesse conseguenze tragiche, anche Armida si rassegnerà a una soggezione ancillare che viene remunerata dalla promessa d'amore del suo «cavaliero» Rinaldo.<sup>29</sup> Se la Seduttrice, con il suo narcisismo e la sua autosufficienza, incarna la diversità radicale, la Guerriera con la sua indipendenza e l'assunzione di una maschera virile rappresenta la pericolosa riduzione di una distanza: una oscillazione intollerabile per i canoni ideologici del poema fra il troppo femminile e il troppo virile.

La trama politica e religiosa nel racconto della *Liberata* si coniuga dunque saldamente con la dinamica del *gender*: quella intesa a rimettere al suo posto – e cioè “ricacciarla sotto” – la donna che ha violato la legalità patriarcale dei ruoli, scambiando colpevolmente, come fa Armida, la “servitù” e l’“impero”, chi comanda e chi obbedisce. Altezzosa e distante, nel poema Clorinda appare sempre da lontano e in alto allo sguardo estatico di Tancredi, in posizione sublime (retaggio dell'erotica cortese), ma è il duello che la abbatte, che la stende a terra, ed è la conseguente conversione che la reintegra nell'ordine sovvertito attraverso un doppio *nostos*: alla sua identità di cristiana e alla sua natura di femmina (liberata dalla corazza per essere battezzata, l'amazzone rivela tutto lo splendore del suo corpo occultato e agonizzante). Ma ciò non avviene senza risarcimento, e questo risarcimento consiste nella sua angelicazione. Dopo la sua uccisione, Clorinda riappare a Tancredi in sogno secondo i canoni propri della lirica amorosa e stabilisce per la prima

<sup>29</sup> L'augurio di Rinaldo, in effetti, lascia presagire una possibile conversione, già intuibile nella obbedienza mariologica dell'*ancilla*: «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» (xx, 135). La domesticazione della donna antagonista coincide con la caduta dell'interesse narrativo che solo la sua “differenza” poteva sostenere, e dunque con la sua estromissione dal poema. Il precedente illustre in questo senso è l'Angelica ariostesca, brutalmente espulsa dal suo narratore allorché, rinunciando alla propria autonomia col concedersi a Medoro, cessa di alimentare la competizione dei suoi diversi pretendenti: cade ignominiosamente da cavallo «riversa in sul sabbione» (*Orlando Furioso*, xxix, 65) e di lei «forse altri canterà con miglior plettro» (*Orlando Furioso*, xxx, 16).

volta un rapporto corretto di corrispondenza che viene sancito dalla sua edificante influenza sull'amato. Da Diana sdegnosa che era, Clorinda diventa così una Laura pietosa,<sup>30</sup> ovvero ritrova il suo posto nella Tradizione, tornando cioè ad elevarsi, ma questa volta in un senso spirituale e trascendente (XII, 91-93).

È lecito dire, nella prospettiva sin qui adottata, che un'epica che descrive il ritorno all'ordine cristiano di uno stato infedele utilizza la morte di una vergine guerriera per esprimere allegoricamente una restaurazione politica e sessuale che coincide con la sua sottomissione religiosa. Clorinda ripete simbolicamente il destino di Gerusalemme, città più volte convertita e rinnegata (tanto da essere definita a più riprese «la ritolta preda»). Si confronti l'annuncio dell'epilogo della sua esistenza terrena («Ma ecco omai l'ora fatale è giunta / che 'l viver di Clorinda al suo fin deve» XII, 64) con quello dell'espugnazione della città («“Ecco” disse “Goffredo, è giunta l'ora / ch'escia Sion di servitù crudele”» XVIII, 92). Le isotopie del testo rivelano, anche in questo caso, l'implacabile meccanismo di funzionamento ideologico che vi soggiace. La città deve convertirsi e morire, ovvero cadere per mano dei Crociati per rinascere come cristiana.

**8.** Concludo le mie riflessioni richiamando rapidamente altri due testi tassiani a corollario delle ipotesi di interpretazione formulate. Abbiamo visto come dietro i fini dichiarati di una guerra di conquista, la strategia dell'azione poetica persegue due obbiettivi complementari, riassunti in quello paradigmatico, e in certo modo fondante, di subordinare il *vario* all'*uno*: sottomettere il romanzo all'*epos* e assoggettare l'elemento femminile a quello maschile.

Ma questa dinamica non è che l'incarnazione del principio di poetica, enunciato dal Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica*, che fonda la teoria del poema eroico, dove il «picciolo mondo» accoglie la varietà e la differenza a patto di subordinarla alla legge dell'unità:

[...] peroché, 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 d'uccelli e di pesci, e la terra alberghatrice 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

<sup>30</sup> BENEDETTI 1996: 47.

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 rinchiede, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discordie concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario; così parimenti 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 formar si possa nel quale quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, [...] 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 all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, tutto ruini.<sup>31</sup>

La formazione di compromesso su cui si fonda il modello poetico tassiano appare chiara proprio alla luce del discorso sull'alterità islamica e femminile. Se è vero che il testo prevede il riassorbimento delle spinte centrifughe entro la unità del «picciolo mondo», è altrettanto vero che è proprio in forza di questa strategia che non rinuncia a dar loro voce (e le predica anzi necessarie). Nella *Liberata* il *vario* e l'*uno* non convivono più in una ariostesca *concordia discors*, ma si affrontano come istanze antagonistiche e complementari disciplinate da una gerarchia sofferta e tuttavia inesorabile.

Varrà la pena poi di ricordare che anche Tasso, da buon epico virgiliano, non ha resistito all'appello della digressione profetica: e l'ha ispirata, pur in diverso contesto, alla medesima logica imperialistica. Come per l'esempio del suo predecessore, l'ideologia torna pesantemente in questa sede a far valere i suoi diritti sulle ambivalenze della poesia e una cupezza controriformistica dissolve ogni traccia di quella 'simpatia pagana' che traspare in molti episodi della *Liberata*.

<sup>31</sup> *DAP* II, in *Discorsi* [Poma]: 35-36.

Le terre atlantiche su cui si affacciano le isole Fortunate di Armida, oltre le colonne d'Ercole del mondo civilizzato, costituiscono, ormai da quasi un secolo quando Tasso scrive, lo spazio più misterioso e promettente che nel Cinquecento si era offerto alla politica di conquista occidentale e cristiana. Evangelizzazione e colonizzazione di quei popoli sono un nesso imprescindibile anche per il poeta della Crociata che, nell'evocare le ignote popolazioni atlantiche, si dispone a catalogare una barbarica antropologia della differenza:

[...] Diverse bande  
 diversi han riti ed abiti e favelle:  
 altri adora le belve, altri la grande  
 comune madre, il sole altri e le stelle;  
 v'è chi d'abominevoli vivande  
 le mense ingombra scelerate e felle.  
 E 'n somma ognun che 'n qua da Calpe siede  
 barbaro è di costume, empio di fede.  
 (xv, 28)

La rappresentazione dell'alterità non potrebbe essere più marcatamente ideologica dal momento che enfatizza nell'eccesso di barbarie quella eterogeneità che caratterizza nella *Liberata* tutto il mondo non omologato dalla fede cristiana. In questo senso gli abitatori del Nuovo Mondo partecipano di una dimensione di caotica e mostruosa difformità che li assimila agli «infiniti popoli pagani» attraverso i cui domini mediterranei la barca dei due emissari di Goffredo sta compiendo il suo tragitto (xv, 1-37). Il postulato etnocentrico del poema crea ai propri margini uno spazio “altro” che, per essere fatto di deserti («immense solitudini») o di anarchica moltitudine («infiniti popoli»), costituisce di fatto uno spazio culturalmente orientato.<sup>32</sup> L'identità europea e cristiana si situa, dunque, con la centralità indiscussa del suo ordine, all'equidistanza simmetrica fra due polarità antagoniste: un Oriente infedele da sconfiggere o da redimere attraverso la Crociata, e

<sup>32</sup> Siamo lontani dall'apertura spregiudicata mostrata in quegli stessi anni da Montaigne verso i “barbari”, siamo agli antipodi del relativismo geniale che ispira il suo saggio sui Cannibali. Ciò che si osserva nell'*excursus* tassiano è la sostanziale assenza di curiosità antropologica, sostituita dal “meraviglioso” di tradizione entro cui si iscrive un vero e proprio processo di demonizzazione che si avvale del consueto corredo di stereotipi: mostruosità, idolatria, cannibalismo.



un Occidente barbaro da guadagnare alla fede e alla civiltà. Al tempo opportuno, fissato dagli imperscrutabili disegni della Provvidenza, il Tasso rassicura lettore e personaggi che verrà introdotta anche in questo mondo selvaggio e idolatra «la fé di Piero» e «ogni civil arte» grazie a Cristoforo Colombo di cui segue l'elogio (ott. 30-32): il quale Colombo, del resto, scopriva l'America ma, come sappiamo, sognava la Crociata.<sup>33</sup> Questi Barbari atlantici altro non sono che i Pagani d'Oriente ridotti in chiave grottesca, e non è dunque un caso che qui le ottave tassiane ridiano fiato ed enfasi alla logica imperialistica che, già denunciata da Satana nel IV canto, rappresenta la memoria storica del poema («Deh! non vedete omai com'egli tenti / tutte al suo culto richiamar le genti?»).

Proprio gli “amori incrociati” sono introdotti come fattori essenziali del “disturbo epico” programmato nell'assemblea infernale. Definite esplicitamente da Tasso quali «strumento del diavolo»,<sup>34</sup> con allusione a una funzione diegetica che risente ancora dei moduli della teologia medievale, le donne pagane entrano a far parte dell'“Inferno” che si oppone all'impresa cristiana e che deve essere piegato dalle armi pietose: esse incarnano, Armida in testa, il principio dell'antagonismo “romanzesco” di cui Satana tira le fila proprio alla conclusione della sua arringa (IV, 7). L'associazione del femminile con l'orientale appare in questo senso addirittura strategica: illustra il modo in cui il *gender* attraversa le altre categorie sociali, etiche e religiose, sovrapponendo la differenza sessuale al conflitto esplicitamente fondato sulla sola differenza religiosa.

<sup>33</sup> Cfr. il capitolo colombiano (*Colombo ermeneuta*) in TODOROV 1984: 42.

<sup>34</sup> Così nella lettera a Orazio Capponi del luglio-agosto 1576, nella quale Tasso invia al letterato fiorentino la *Favola della Gerusalemme*.



## Bibliografia

### EDIZIONI DELLE OPERE DEL TASSO UTILIZZATE:

- Aminta*, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Padova, Liviana, 1957
- Allegoria del poema*, in Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata poema eroico di Torquato Tasso*, edizione critica sui manoscritti e le prime stampe a cura di Angelo Solerti e cooperatori, 3 voll., Firenze, Barbèra, 1895, vol. II, pp. 25-30
- Apologia in difesa della "Gerusalemme Liberata"*, vol. V delle *Opere* a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1965
- Dialoghi*, a cura di Ezio Raimondi, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1958
- Gerusalemme Conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, 2 voll., Bari, Laterza, 1934
- Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1957
- Lettere*, a cura di Cesare Guasti, 5 voll., Firenze, Le Monnier, 1853-55
- Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Guanda, 1995
- Il Mondo creato*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951
- Rime*, secondo l'edizione Solerti, voll. I-II delle *Opere* a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963-64
- Rinaldo*, a cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1936

### PER ALCUNI TESTI SI RICORRE ALLE SEGUENTI ABBREVIAZIONI:

- Discorsi* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964
- Scritti* [Mazzali] = Torquato Tasso, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977

### STUDI CITATI

- ALHAIQUE PETTINELLI 1975 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXXIX (1975), 1-2, 232-78

- ASOR ROSA 1974 = Alberto Asor Rosa, *La letteratura italiana: storia e testi. Il Seicento: la nuova scienza e la crisi del barocco*, 5.1, Roma-Bari, Laterza, 1974
- ASOR ROSA 1980 = Alberto Asor Rosa risponde a tre domande su Camões Tasso e Marino, a cura di Luciana Stegagno Picchio, in «Quaderni Portoghesi», VII-VIII (1980), 267-73
- BALDASSARRI 1977 = Guido Baldassarri, «Inferno» e «Cielo». Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata», Roma, Bulzoni, 1977
- BENEDETTI 1995 = Laura Benedetti, La «vis abdita» della «Liberata» e i suoi esiti nella «Conquistata», in «Lingua e Stile», xxx (1995), 2, 465-77
- BENEDETTI 1996 = Laura Benedetti, *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme Liberata»*, Ravenna, Longo, 1996
- CARETTI 1957 = *Tutte le poesie di T. Tasso*, a cura di Lanfranco Caretti, vol. I, Milano, Mondadori, 1957
- CARETTI 1961 = Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961
- CHIAPPELLI 1955 = Fredi Chiappelli, *Un elaborato tassesco: lo sfogo di Armida*, in «Lingua nostra», xvi (1955), 3, 77-80
- CHIAPPELLI 1957 = Fredi Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957
- CHIAPPELLI 1981 = Fredi Chiappelli, *Il conoscitore del caos. Una «vis abdita» nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981.
- CONTE 1978 = Gian Biagio Conte, *Saggio d'interpretazione dell'«Eneide»: ideologia e forma del contenuto*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», I (1978), 11-48
- CORRIGAN 1956 = Beatrice Corrigan, *The Opposing Mirrors*, in «Italica», xxxiii (1956), 3, 165-79
- COSTANZO 1964 = Mario Costanzo, *Il «Gran teatro del mondo»: schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1964
- DANIELE 1973 = Antonio Daniele, *Anatomie tassesse*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CL (1973), 202-32

- DELLA TERZA 1963 = Dante Della Terza, *L'esperienza petrarchesca del Tasso*, in «Studi tassiani», XIII (1963), 69-86
- DELLA TERZA 1970 = Dante Della Terza, *Tasso e Dante*, in «Belfagor», XXV (1970), 395-418
- DELLA TERZA 1989 = Dante Della Terza, *La "Gerusalemme" del Tasso: il titolo, il testo*, in «Yearbook of Italian Studies», VIII (1989), 10-19
- DE MALDÈ 1910 = Ettore De Maldè, *Le fonti della "Gerusalemme Liberata" con nuova ragione critica*, Parma, Tipografia cooperativa, 1910
- DERLA 1978 = Luigi Derla, *Sull'allegoria della "Gerusalemme Liberata"*, in «Italianistica», VII (1978), 473-88
- DERRIDA 1973 = Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza* [1967], Torino, Einaudi, 1973
- DE SANCTIS 1968 = Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* [1870], a cura di Gianfranco Contini, Torino, UTET, 1968
- DUCROS 1970 = Franc Ducros, *Au sujet de la rhétorique*, in «Revue des langues romanes», LXXIX (1970), 51-78
- DURLING 1965 = Robert M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965
- FENZI 1979 = Enrico Fenzi, *Il potere, la morte, l'amore. Note sull'"Aminta" di Torquato Tasso*, in «L'immagine riflessa», III (1979), 167-248
- FIRPO 1980 = Torquato Tasso, *Tre scritti politici*, a cura di Luigi Firpo, Torino, UTET, 1980
- FORTINI 1968 = Franco Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, il Saggiatore, 1968
- FOUCAULT 1967 = Michel Foucault, *Le parole e le cose* [1966], Milano, Rizzoli, 1967
- FREUD 1977 = Sigmund Freud, *Il perturbante* [*Das Unheimliche*, 1919], in *Opere di Sigmund Freud*, ed. diretta da Cesare Luigi Musatti, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977, 77-118
- FREUD 1978 = Sigmund Freud, *Feticismo* [*Fetischismus*, 1927], *Opere di Sigmund Freud*, ed. diretta da Cesare Luigi Musatti, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978, 487-97

- FUBINI 1947 = Mario Fubini, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, 237-70
- GARGANI 1979 = *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di Aldo Giorgio Gargani, Torino, Einaudi, 1979
- GENOT 1968 = Gérard Genot, *L'écriture liberatrice: le vraisemblable dans la "Jérusalem délivrée" du Tasse*, in «Communications», XI (1968), 34-58
- GETTO 1951 = Giovanni Getto, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951
- GETTO 1968 = Giovanni Getto, *Nel mondo della "Gerusalemme"*, Firenze, Vallecchi, 1968
- GODARD 1990 = Alain Godard, *Le camp païen et ses héros dans la "Jérusalem Délivrée"*, in Marina Marietti et alii, *Quêtes d'une identité collective chez les Italiens de la Renaissance: Alberti, Guicciardini, Speroni, Sienna au XVI<sup>e</sup> siècle, le Tasse*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990 (CIRRI, 8), 309-420
- GORNI 1979 = Guglielmo Gorni, *La metafora di testo*, in «Strumenti critici», XIII (1979), 38, 18-32
- HARTOG 1992 = François Hartog, *Lo specchio di Erodoto* [1980], Milano, il Saggiatore, 1992
- HORKHEIMER - ADORNO 1974 = Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *Excursus I. Odisseo, o mito e illuminismo*, in *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1974, 51-86
- JONARD 1974 = Norbert Jonard, *Le temps dans la "Jérusalem Délivrée"*, in «Studi tassiani», XXIV (1974), 7-22
- MATTE BLANCO 1981 = Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* [1975], Torino, Einaudi, 1981
- MAZZACURATI 1986 = Giancarlo Mazzacurati, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, in «Cheiron», III (1986), 6, 25-36
- MULTINEDDU 1895 = Salvatore Multineddu, *Le fonti della "Gerusalemme Liberata"*, Torino, Clausen, 1895
- ORLANDO 1971 = Francesco Orlando, *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Torino, Einaudi, 1971

- ORLANDO 1973 = Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973
- ORLANDO 1979a = Francesco Orlando, *Lettura freudiana del "Misanthrope" e due scritti teorici*, Torino, Einaudi, 1979
- ORLANDO 1979b = Francesco Orlando, *Retorica dell'illuminismo e negazione freudiana*, in GARGANI 1979, 127-46
- ORLANDO 1982 = Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982
- OSSOLA 1971 = Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. Idea del Tempio dell'Arte nell'Ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971
- PERELMAN 1977 = Chaim Perelman, voce "Argomentazione", in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, 791-823
- PRAZ 1930 = Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, Società Editrice La Cultura, 1930 (n. ed. Firenze, Sansoni, 1966)
- QUINT 1994 = David Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1994
- QUINT 1998 = David Quint, *Perché Clorinda è un'etiopie*, in *La rappresentazione dell'Altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Sergio Zatti, Lucca, Pacini-Fazzi, 1998, 133-45
- RAIMONDI 1960 = Ezio Raimondi, *Vitalità del Tasso*, in «Convivium», xxviii (1960), 579-90
- RAIMONDI 1965 = Ezio Raimondi, *Tra grammatica e magia*, in *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965, 206-22
- RAIMONDI 1980 = Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980
- RAJNA 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900
- SAID 1991 = Edward Said, *Orientalismo* [1979], Torino, Bollati-Boringhieri, 1991
- SALVANESCHI 1996 = Enrica Salvaneschi, *"Gerusalemme liberata": Utopia per un regista*, Pisa, ETS, 1996
- SCRIVANO 1980 = Riccardo Scrivano, *Tasso e il teatro*, in *La norma e lo scarto*, Roma, Bonacci, 1980, 209-48
- SOLERTI 1895 = Angelo Solerti, *Vita di T. Tasso*, 2 voll., Torino, Loescher, 1895

- SOZZI 1954 = Bortolo Tommaso Sozzi, *Il magismo nel Tasso*, in *Studi sul Tasso* [1953], Pisa, Nistri-Lischi, 1954, 303-36
- STAROBINSKI 1974 = Jean Starobinski, *La letteratura e l'irrazionale*, in «Paragone», 290 (1974), 3-19
- TODOROV 1984 = Tzvetan Todorov, *La Conquista dell'America. Il problema dell'«Altro»* [1982], Torino, Einaudi, 1984
- VARESE 1976 = Claudio Varese, *Torquato Tasso. Epos-Parola-Scena*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976
- VIVALDI 1904 = Vincenzo Vivaldi, *Prolegomeni ad uno studio completo delle fonti della "Gerusalemme Liberata"*, Trani, Vecchi, 1904
- VIVALDI 1901, 1907 = Vincenzo Vivaldi, *La "Gerusalemme Liberata" studiata nelle sue fonti*, Trani, Vecchi, 1901, vol. I, e 1907, vol. II
- WEINBERG 1970-1974 = *Trattati di poetica e di retorica del '500*, a cura di Bernard Weinberg, 4 voll., Bari, Laterza, 1970-74
- WRIGHT 1969 = Carol von Presentin Colin Wright, *The Lunatic, the Lover, and the Poet: Themes of Love and Illusion in Three Renaissance Epics*, The University of Michigan, Ph.D., 1969, Language and Literature (ProQuest Dissertations Publishing 7004223)



## Indice dei nomi

(sono esclusi i nomi dei personaggi e Torquato Tasso)

- Adorno, Theodor W., 112 n., 206  
Albano, Giovan Gerolamo (cardinale), 98 n., 100  
Alhaique Pettinelli, Rosanna, 120 n., 203  
Alighieri, Dante, 41 n., 56, 58 n., 150 n., 180 n.  
Antoniano, Silvio, 77 n.  
Ariosto, Ludovico, 32, 52 n., 58 n., 61, 102, 150 n., 197 n.  
Ariosto, Orazio, 95 n.  
Aristotele, 184  
Asor Rosa, Alberto, 19 n., 187 n., 204  
  
Baldassarri, Guido, 108 n., 114 n., 204  
Baudelaire, Charles, 90  
Benedetti, Laura, 181 e n., 196 n., 198 n., 204  
Boiardo, Matteo Maria, 61  
Bonfigli, Luigi, 203  
Bonnà, Febo, 113 n.  
Buonarroti, Michelangelo, 158  
Buoncompagno, Giacomo, 96 n.  
  
Camões, Luìs de, 182  
Capponi, Orazio, 201 n.  
Caretto, Lanfranco, 13 e n., 14, 90, 97 n., 113 n., 203, 204  
Cataneo, Maurizio, 92 n., 96 n.  
Catullo, Caio Valerio, 38 n.  
Chiappelli, Fredi, 44 n., 162 n., 189 n., 204  
Colombo, Cristoforo, 129, 201  
Conte, Gian Biagio, 111 n., 125 n., 204  
Contini, Gianfranco, 205  
Contrari, Ercole de', 158  
  
Corrigan, Beatrice, 44 n., 70 e n., 204  
Costantini, Antonio, 101 n.  
Costanzo, Mario, 173 n., 204  
  
Daniele, Antonio, 59 n., 66 e n., 99 n., 204-  
De Maldè, Ettore, 44 n., 205  
De Sanctis, Francesco, 13, 18 e n., 205  
Della Terza, Dante, 41 n., 51 n., 82 e n., 187 n., 204, 205  
Derla, Luigi, 114 n., 205  
Derrida, Jacques, 91 n., 205  
Ducros, Franc, 109 e n., 205  
Durling, Robert M., 85 n., 103 n., 104, 105, 106 e n., 107 e n., 205  
  
Epicuro , 27  
Ercilla y Zúñiga, Alonso de, 182  
Eschilo, 186 n.  
Este, Alfonso II (duca), 84, 85, 92, 94, 96  
Este, Luigi d' (cardinale), 18 n.  
  
Fenzi, Enrico, 99 n., 205  
Filippo II (re di Spagna), 184  
Firpo, Luigi, 159 n., 205  
Folengo, Teofilo, 52 n.  
Fortini, Franco, 98 n., 107 n., 205  
Foucault, Michel, 157 n., 205  
Freud, Sigmund, 9, 13, 14 e n., 127 n., 132 n., 171 n., 205  
Fubini, Mario, 45 e n., 52 n., 130 n., 136 n., 150 e n., 205

- Galilei, Galileo, 47  
 Gargani, Aldo, 124 n., 206, 207  
 Genette, Gérard, 62  
 Genot, Gérard, 33 e n., 35, 72 n., 206  
 Getto, Giovanni, 90, 92 n., 95 e n., 120 n., 133 n., 206  
 Giraldi, Giambattista (Cinzio), 102 n.  
 Godard, Alain, 183 e n., 184, 206  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 90  
 Gonzaga, Scipione, 47 e n., 86 n., 92 n., 95 n., 96 n., 101 n., 106 n., 108 n., 192 n., 193 n., 196 n.  
 Gorni, Guglielmo, 141 n., 206  
 Guastavini, Giulio, 65 n.  
 Guasti, Cesare, 203  
 Guglielmo di Tiro, 22
- Hartog, François, 186 n., 206  
 Heine, Heinrich, 127 n.  
 Horkheimer, Max, 112 n., 206
- Ingegneri, Angelo, 85 n.
- Jonard, Norbert, 130 n., 206
- Kipling, Rudyard, 183
- Leopardi, Giacomo, 90  
 Lucrezio Caro, Tito, 145
- Machiavelli, Niccolò, 183, 184  
 Maier, Bruno, 203  
 Marietti, Marina, 206  
 Matte Blanco, Ignacio, 132 e n., 169 n., 206  
 Mazzacurati, Giancarlo, 183 e n., 206
- Mazzali, Ettore, 102 n., 103 n., 104 n., 105 n., 107 n., 135 n., 142 n., 160 n., 203  
 Medici, Ferdinando I de' (cardinale e poi granduca), 95 n.  
 Medici, Lorenzo de', 61  
 Minturno, Antonio Sebastiani, 102 n.  
 Molinari, Carla, 203  
 Montaigne, Michel Eyquem de, 90, 200 n.  
 Multineddu, Salvatore, 44 n., 206  
 Musatti, Cesare Luigi, 205
- Nicolucci, Giovan Battista detto il Pigna, cfr. Pigna  
 Nobili, Flaminio de', 95
- Oddi, Niccolò degli (don), 97 n.  
 Omero, 102 n.  
 Orazio Flacco, Quinto, 140 n.  
 Orlando, Francesco, 9, 14 e n., 32 n., 46 n., 91 n., 124 n., 125 n., 127 n., 206, 207  
 Ossola, Carlo, 133 n., 134 n., 157 n., 162 n., 163 n., 207  
 Ovidio Nasone, Publio, 38 n., 48 n.
- Perelman, Chaim, 107 n., 207  
 Petrarca, Francesco, 58 n., 162 n., 182 e n.  
 Petrocchi, Giorgio, 203  
 Pigna, Giovan Battista Nicolucci, 102 n.  
 Platone, 99 n., 193  
 Plotino, 160  
 Poliziano, Angelo, 58 n., 61  
 Poma, Luigi, 194 n., 199 n., 203  
 Praz, Mario, 35 n., 207
- Quint, David, 187 e n., 190 n., 207

- Raffaello Sanzio, 158
- Raimondi, Ezio, 32 n., 47 e n., 133 n., 162 n., 173 n., 203, 207
- Rajna, Pio, 52 n., 207
- Rovere, Francesco Maria II della, 88, 98 n.
- Said, Edward, 179 e n., 188, 207
- Salvaneschi, Enrica, 183 e n., 207
- Sanseverino Ferrante (principe), 102 n.
- Scalabrino, Luca, 35, 62 n., 106 n., 108 n., 115 n.
- Scrivano, Riccardo, 173 n., 207
- Sebastiani, Antonio detto Minturno, cfr. Minturno
- Sofocle, 100
- Solerti, Angelo, 54, 90 n., 193 n., 203, 207
- Sozzi, Bortolo Tommaso, 32 n., 80 n., 203, 207
- Speroni, Sperone, 102 n.
- Spoerri, Theophil, 45 n.
- Starobinski, Jean, 109 n., 208
- Stazio, Publio Papinio, 48 n.
- Stegagno Picchio, Luciana, 204
- Tasso, Bernardo, 88 n., 97, 98, 102 n., 163 n.
- Tasso, Cornelia, 99 n.
- Tasso, Porzia, 88 n.,
- Tibullo, Albio, 140, n.
- Todorov, Tzvetan, 201 n., 208
- Trissino, Gian Giorgio, 102 n., 187 n., 192 n., 196 n.
- Varese, Claudio, 94 n., 208
- Virgilio Marone, Publio, 22, 38 n., 102 n., 146, 150 n., 190 e n., 191, 194, 195 n.
- Vivaldi, Vincenzo, 44 n., 208
- Weinberg, Bernard, 145, 208
- Wright, Carol von Pressentin Colin, 169 n., 208
- Zanette, Emilio, 62 n.
- Zatti, Sergio, 207

La lettura della *Gerusalemme Liberata* identifica una struttura oppositiva che opera a diversi livelli semantici e formali: l'unità fondativa della fede cristiana a fronte della molteplicità della cultura pagana corrisponde, da un lato, a una tensione interna alla Cristianità tra l'impresa di liberare Gerusalemme e i desideri distinti e conflittuali dei singoli cavalieri; dall'altro implica una serie di opposizioni tematiche che coinvolgono l'intero sistema culturale cinquecentesco. Le conseguenze e le implicazioni di questa impostazione di lettura sono molteplici: il libro propone un modello strutturale e semiologico di interpretazione basato sulla versione de-psicologizzata della "formazione di compromesso" freudiana avanzata da Francesco Orlando, per comprendere l'irrisolto conflitto che si crea nel testo fra l'ideologia che lo struttura e l'identificazione emotiva che viene viceversa offerta al lettore. La modernità della *Liberata* consiste proprio nella tensione inconciliata fra il ripudio esplicito delle forze del male – incarnate nell'alterità pagana e particolarmente nelle seduzioni femminili – e l'attrazione sotterranea per quelle stesse forze.

In copertina: particolare dell'illustrazione al canto IV di Antonio Tempesta, in *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso [...] con le annotazioni di Scipione Gentili e di Giulio Guastavini...*, Roma, Girolamo Mainardi, 1735, p. 28. Per gentile concessione della Biblioteca Sormani di Milano.

**ISBN (print):** 9791255101260

**ISBN (PDF):** 9791255101277

**ISBN (epub):** 9791255101284

**DOI:** 10.54103/aoqu.168