

STUDI TASSIANI

Anno XL-XLI 1992-1993

N. 40-41

SOMMARIO

SAGGI E STUDI	pag.
P. BRANDI, <i>Stratigrafie del manoscritto Br₂ della «Liberata»</i>	7-62
G. PICCO, <i>«Idol si faccia un dolce sguardo e un riso»: Armida</i>	63-87
D. FOLTRAN, <i>Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante</i>	89-134
M. BORDIN, <i>Proposte per una nuova analisi metrica della «Liberata» (prosodia, ritmo, sintassi)</i>	135-155
MISCELLANEA	
E. SELMI, <i>Il «mirabil mostro» del giardino di Armida fra «esemplarità» retorica ed esotismo americano</i>	157-171
D. FOLTRAN, <i>«Era la notte»: dal VI canto della «Liberata» a un sonetto del Marino</i>	173-176
D. CHIODO, <i>Il soprano Armida</i>	177-186
LETTURE TASSIANE	
S. ZATTI, <i>Il primo canto della «Liberata»</i>	187-206
R. BRUSCAGLI, <i>L'errore di Goffredo (G.L. XI)</i>	207-232
A. DI BENEDETTO, <i>Un esempio di poesia tassiana (il canto XII della «Gerusalemme Liberata»)</i>	233-248
M. GUGLIELMINETTI, <i>Lettura del canto XIII della «Gerusalemme Liberata» di Torquato Tasso</i>	249-268
G. SCIANATICO, <i>Lettura del canto XIV della «Gerusalemme Liberata»</i>	269-298
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (1990) (a cura di L. CARPANÈ)	
	299-340
NOTIZIARIO	
<i>Assegnazione del Premio Tasso 1992-1993</i>	341-347
RECENSIONI E SEGNALAZIONI	
<i>Statuto, Regolamento, Biblioteca del «Centro di Studi Tassiani»</i>	349-365
<i>Appendice alla Bibliografia Tassiana di Luigi Locatelli, studi sul Tasso (a cura di T. FRIGENI)</i>	367-375
	2731-2762

EDIZIONI DELLA BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI - Periodici.

BERGOMUM: bollettino della Civica Biblioteca A. Mai di Bergamo - A. 1 (1907) - Trimestrale.

Abbonamento annuo	- persone:	L. 40.000 Italia	L. 80.000 estero
	- enti e istituzioni:	L. 80.000 Italia	L. 100.000 estero
1 numero corrente	- persone:	L. 20.000 Italia	L. 60.000 estero
	- enti e istituzioni:	L. 40.000 Italia	L. 80.000 estero
1 numero arretrato:		L. 30.000 Italia	L. 80.000 estero

STUDI TASSIANI: a cura del Centro di Studi Tassiani - A. 1 (1951) - Annuale - Supplemento a Bergomum.

Abbonamento annuo: L. 40.000 Italia L. 80.000 estero.

EX FILTIA: quaderni della Sezione Archivi Storici della Biblioteca Civica "A. Mai" - Supplemento a Bergomum.

1. 1987	L. 20.000	3. 1992	L. 20.000
2. 1990	L. 20.000	4. 1992	L. 20.000

Abbonamento cumulativo annuale ai periodici della Biblioteca:

Bergomum + Quaderni dell'Archivio della cultura di base (2 numeri) + Ex Filtia (1 numero) = L. 60.000 Italia L. 80.000 estero.

Per l'abbonamento (prima associazione o rinnovo) si prega di far uso del C.C. Post. 11312246 intestato a: AMMINISTRAZIONE "BERGOMUM" Bollettino della CIVICA BIBLIOTECA - Piazza Vecchia, 15 - Bergamo.

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO



PREMIO TASSO 1994

Il Centro di Studi Tassiani di Bergamo bandisce per l'anno 1994 un premio di lire *due milioni* da assegnarsi ad uno studio critico o storico, o ad un contributo linguistico o filologico, sulle opere del Tasso.

Il contributo, che deve avere carattere di originalità e di rigore scientifico, ed essere inedito, deve avere un'estensione non inferiore alle quindici e non superiore alle cinquanta cartelle dattiloscritte.

I dattiloscritti dei saggi, in triplice copia, e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica) vanno inviati al
«Centro di Studi Tassiani»
presso la Civica Biblioteca di Bergamo,
entro il 15 giugno 1994.

Il saggio premiato sarà pubblicato in «Studi Tassiani».

L'argomento tassiano è lasciato alla libera scelta del concorrente.

Si vorrebbe peraltro segnalare l'opportunità di colmare certe vistose lacune - già in parte indicate in precedenti fascicoli del periodico - negli studi sul Tasso.

Sarebbero auspicabili, ad esempio, studi sulle singole *Prose diverse* del Tasso; incremento sistematico agli studi critici metodologicamente attualizzati delle «fonti» tassiane, a cominciare da quelle virgiliane e petrarchesche, magari tesaurizzando il copioso materiale tardo-ottocentesco (sarebbe inoltre utile che questo tipo di studi non si limitasse alle opere poetiche e mag-

giori); parimenti auspicabile che qualcuno facesse il punto in modo esauriente sull'iconografia tassiana, sulle opere di pittura, di scultura e di musica ispirate al Tasso (argomenti su cui si hanno vari contributi sparsi ma non studi complessivi aggiornati). Di estremo interesse sarebbe poi uno studio stilistico comparativo dell'*Aminta* e delle *Rime*: ma si può compiere solo previa l'edizione critica e la cronologizzazione delle *Rime* a cui si sta attendendo, così come uno studio delle importantissime cosiddette *Lettere poetiche* presuppone l'ugualmente attesa edizione critica e datazione sicura delle *Lettere*.

Le copie dei saggi inviate per la partecipazione al premio non verranno restituite.

(Il bando del Premio Tasso viene diffuso come di consueto anche mediante avviso a parte).

Indirizzo per l'invio dei dattiloscritti:
Centro di Studi Tassiani, presso Biblioteca Civica «A. Mai»,
Piazza Vecchia 15, 24100 BERGAMO

NOTA REDAZIONALE

A partire dal prossimo numero si accetteranno solo contributi su dischetto con le seguenti caratteristiche:

APPLE MACINTOSH - PAGE MAKER 3.5.

P R E M E S S A

Come promesso in apertura del n. 39, il presente fascicolo di «Studi Tassiani» recupera, con un impegno non indifferente del Centro e dei collaboratori coinvolti, l'annata 1992, presentandosi con un numero pressoché doppio di pagine rispetto al consueto. È l'avvio di un progetto concreto di attiva partecipazione alle manifestazioni tassiane in programma per i prossimi anni in vista del centenario del '95, e che vede già in questo numero la presenza di una nuova rubrica, «Lectures tassiane», destinata ad accogliere i risultati di un ciclo di lezioni tuttora in corso, con la partecipazione della Commissione Nazionale per l'edizione delle opere del Tasso, presso l'Istituto di Filologia e Letteratura Italiana dell'Università di Padova. È un esempio di collaborazione fra istituzioni ed enti diversi che può riuscire interessante, nell'attuale congiuntura economica, anche in funzione della progettazione delle celebrazioni del '95, come è apparso chiaro già nel momento dell'insediamento a Roma, lo scorso 14 dicembre, dell'apposito Comitato Nazionale voluto dal Ministero per i Beni Culturali, e che vede al suo interno la presenza del Centro Tassiano di Bergamo accanto a quella di altri istituti culturali, università ed enti locali per la definizione di un programma comune.

Per singolare coincidenza, anche le altre sezioni «ordinarie», in questo numero doppio, risultano dedicate per intero alla Liberata, quasi auspicio e indicazione di lettura della complessiva carriera letteraria del Tasso, mentre continua la consueta rassegna bibliografica degli studi tassiani, il Notiziario e la rubrica Recensioni e segnalazioni. Per esigenze di spazio di molti saggi e contributi tassiani pervenuti alla redazione si darà notizia nel prossimo numero.

L E T T U R E T A S S I A N E

IL PRIMO CANTO DELLA «LIBERATA»

Qualche dichiarazione per così dire «programmatica», per cominciare*. Il canto iniziale, per collocazione e funzione - tanto più nel caso di un poema che esplicitamente restaura le cadenze di una classica retorica dell'esordio - induce obbligatoriamente a fare i conti con l'assetto complessivo di un'opera, e dunque a indirizzare la lettura secondo una prospettiva in qualche modo unitaria e totalizzante. Ciò comporta rischi di generalizzazione che minacciano l'individualità dell'unità-canto, e che tuttavia mi auguro di evitare ancorando fedelmente al testo in esame ogni discorso sul più vasto contesto. La lettura a cui mi accingo si articola secondo tre prospettive principali, che mi sembrano legittimate dalla constatazione che nelle prime ottave della *Liberata* l'enunciato narrativo (la *propositio*) si intreccia strettamente, ben al di là dell'obbedienza ai canoni classici del proemio, con procedimenti di «poetica» e di «genere».

L'analisi privilegerà dunque: a) le strutture narrativo-ideologiche (che investono il conflitto militare e religioso); b) il rapporto poetica-poesia (fondato sul pedagogismo controriformistico); c) la retorica del «genere» (che oppone, o integra a seconda dei casi, codice epico e codice romanzesco).

1. La proposizione del tema è anche la proposizione di un conflitto¹:

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.

[ott. 1]

* «Lettura» tenuta il 14 marzo 1991. Questa analisi del primo canto presuppone - e talora anche riprende in forma di riscrittura o di riassunto - l'interpretazione complessiva del poema che ho proposto nel mio *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

¹ Nota Chiappelli nel suo commento (T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, Milano, Rusconi, 1982) che nella *Conquistata* «la protasi è svolta su due ottave, una consacrata a Goffredo, l'altra alle forze a lui nemiche; si perde così quell'unità e drammaticità che congloba nel centro della prima ottava l'idea di conflitto».

Il conflitto si situa su tre piani ben distinti e tuttavia fra loro omogenei:

- il «Ciel» contro l'«Inferno» (piano soprannaturale);
- le «arme pietose» contro il «popol misto» (piano storico);
- il «capitano» contro i «compagni erranti» (piano politico).

L'isomorfia delle antitesi dipende dal complessivo svolgimento dell'opera del codice vincente, ovvero il sistema dei valori cristiano-controriformistici, nel contesto dell'intero poema. Quest'opera si configura infatti come un processo di progressiva riduzione dal VARIO all'UNO, dal DISCORDE al CORALE, dalla DISPERSIONE alla CONCENTRAZIONE, che si sviluppa appunto in tre ambiti omologhi:

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

Un medesimo destino di emarginazione, esilio, o repressione coinvolge infatti, con tempi e modalità diverse, gli antagonisti di quel codice:

- Dio ha scacciato *un tempo lontano* Satana dagli «stellati chiostri» («Ed invece del dì sereno e puro, / de l'aureo sol, de gli stellati giri, / n'ha qui rinchiusi in questo abisso oscuro» (IV, 10);

- i Cristiani hanno scacciato *recentemente* Solimano, capo degli Arabi, dal suo regno: «fur sue terre espuguate, ed ei sconfitto / ben fu due fiata in general conflitto» (IX, 4);

- Goffredo scaccia *ora* Rinaldo dal campo cristiano dopo l'uccisione di Gernando: «[...] Or vada errando / e porti risse altrove [...]» (V, 59).

L'evento che rimette in moto la macchina epica, scatenando il conflitto dei codici, è l'investitura di Goffredo, espressamente voluta dal Dio cristiano: Goffredo di Buglione, uno dei principi cristiani fra cui è diviso il potere militare e politico, è sollevato da *primus inter pares* a capo supremo dell'esercito crociato (ott. 12). 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 capitano - 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 (che sarà rievocata nel canto IV) realizzatasi 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, ingaggiano contro i travimenti erotici di Rinaldo e Tancredi e la condotta aberrante di altri crociati.

Dopo l'avvenuta gerarchizzazione dei fini in nome della prioritaria missione 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.

Ora, se l'azione del poema effettivamente si svolge nei modi e nelle direzioni indicati, è consentito formulare l'ipotesi di più concreti legami fra un 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 rappresentazione poetica e situazione storica non è certo passibile di verifiche puntuali; è sufficiente tuttavia per restituire la *Liberata* a una dimensione di bruciante sintonia con il suo tempo, che troppo spesso è stata sottovalutata. Se di conflitto si tratta, esso è - io credo - 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. Nel clima di restaurazione cattolica si afferma prepotente un'istanza integralistica che confina progressivamente in una zona di sospetto quella dialettica di valori che si esprimeva nel *Furioso* sotto il segno della «varietà». L'azione del poema tassiano sembra rispecchiare un tale processo autoritario: quei cavalieri cristiani che tentano di sottrarsi alle istanze della logica centripeta, accentratrice, incarnata dall'ideale della crociata, si pongono automaticamente al di fuori dell'ortodossia e vengono qualificati come «erranti», termine volutamente ambiguo in cui si sommano l'accezione fisica e quella morale, vale a dire movimento centrifugo e condotta deviante. Come tali, essi si trasferiscono obiettivamente 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 disgregatrici che agiscono in direzione opposta a quelle cristiane, muovendo dunque dall'UNO al VARIO, dal CORALE al DISCORDE, dalla

CONCENTRAZIONE alla DISPERSIONE. Con tale azione le forze del male, sia esterne che interne al campo cristiano, tentano invano di ripristinare quella condizione di anarchia 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 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 obiettivi individualistici del codice cavalleresco-cortese (amore e onore su tutti) che sono stati condannati ormai come illegittimi.

2.

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.

[ott. 2-3]

L'ascendenza lucreziana di questi versi (*De Rerum Natura*, I, 936-942) è fin troppo familiare ai teorici di poetica della stagione controriformistica, lacerati fra giovamento e diletto, fra *prodesse* e *delectare*². L'opera si propone un fine didattico che è mascherato sotto la piacevolezza della scrittura: essa dissimula un inganno che è inteso a procurare salute. La

² Versioni analoghe del passo ricorrono, fra gli altri, nell'Ammirato, nel Denores (per cui vedi *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a c. di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1974, rispettivamente vol. II, p. 502 e vol. III, p. 418), e nello Speroni (cfr. *Trattatisti del Cinquecento*, t. I, a c. di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, p. 736). Ricordo che Torquato aveva potuto leggerne una ripresa nell'*Amadigi* del padre: «Come talor un medico, che vuole / gabbar l'infermo per fargli salute, / celar l'amaro sotto il dolce suolo, / acciocch'egli di ber non lo rifiute; / così sotto figmenti di parole, / di chimere da noi non conosciute, / danno i poeti molti documenti / al volgo ignaro, ed all'inferme menti» (LI, 1).

similitudine del vaso non fa che svolgere su un diverso registro semantico gli intenti già dichiarati dalle due metafore complementari dei «fregi» che intessono il discorso del vero storico e religioso, e dei dilette «altri» che adornano le carte del poema epico e cristiano. In questo forzoso compromesso si denuncia più acuta la coscienza tassiana di un «errore» testuale inevitabilmente accettato, nonostante tutto intrapreso. Che cosa sta scusando Tasso se non l'elemento «romanzesco» (cioè, amoroso, avventuroso, meraviglioso) della sua epica? e lo sta scusando come un male necessario, una concessione dovuta al gusto corrotto (la malattia) del suo tempo. L'errore è tale che la Musa, abbandonata la funzione canonica di ispiratrice, deve farsi complice indulgente del poeta, il quale, della sua devianza, chiede dunque preventivamente perdono.

Tasso sintetizza in queste ottave il succo della riflessione teorica che in quegli stessi anni era andato sviluppando nei *Discorsi dell'arte poetica*, dove egli riconosce che il fine naturale e immediato della poesia è il diletto, ma esso deve conciliarsi con un fine superiore che è quello di giovare a chi legge con l'esempio delle azioni morali ed eroiche che rappresenta. Appare chiaro tuttavia che l'introduzione di questo secondo fine comporta un rischio intrinseco che, soltanto adombrato nell'*ars poetica* giovanile, si fa del tutto esplicito nei maturi *Discorsi del poema eroico*. Subordinando il *delectare* al *prodesse*, svalutando cioè uno dei due fini col trasformarlo in mezzo per l'altro, Tasso sceglie l'unica soluzione consentita alla loro inconciliabilità oggettiva, pagando con ciò il prezzo di aprire il varco agli interventi della censura, politica o religiosa: «al politico s'appartiene di considerare quale poesia debba esser proibita, e qual diletto, acciò che il piacere, il quale dee essere *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 lezione³».

Tasso è qui consapevole della contraddizione connaturata al proprio ruolo di poeta e denunciata nella richiesta di perdono alla Musa, ovvero di legittimazione dell'«errore». Come osserva il Ducros⁴, egli è costretto infatti, per il fine morale e gnoseologico che si propone, a valersi di uno strumento nei confronti del quale condivide le diffidenze dell'aristotelismo controriformistico contemporaneo. 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 e fa leva su quelle lusinghe della

³ *Discorsi del poema eroico*, libro I, p. 67 (in T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. POMA, Bari, Laterza, 1964).

⁴ F. DUCROS, *Au sujet de la rhétorique*, in «Revue des langues romanes», LXXXIX (1970), p. 72.

«varietà» e della «meraviglia» che avevano fatto la fortuna del «romanzo». 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 des 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» (p. 72). 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 diventa una qualità, la sua debolezza una forza: poichè «cela signifie que l'on peut atteindre le bien par le mal, le vrai par la mensonge, le spirituel par le sensuel» (p. 73).

3.

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 ritor la grande ingiusta preda,
ch'a 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.

[ott. 4-5]

Sono, queste della dedica, le ottave in cui per la prima e unica volta il narratore allude alla propria identità biografica offrendo il dono del poema al suo signore e protettore, Alfonso II d'Este: fatto tanto più significativo in una scrittura che presuppone l'impersonalità epica e che invece accosta per un attimo il Tasso alle tecniche del narratore romanzesco. Non ci sorprenderemo allora che proprio qui si situi un

collegamento intertestuale con il poema ariostesco che passa proprio per il tramite della figura del narratore. Alludo all'ultimo canto del *Furioso*, e specificamente al famoso proemio (LXVI, 1-3) che costituisce il congedo del poeta giunto alla fine della sua navigazione testuale⁵. Dunque il congedo del *Furioso* e la dedica della *Liberata* funzionano come una sorta di *explicit* e *incipit* del viaggio epico segnando il passaggio storico di consegne fra i due «generi» del romanzo cavalleresco e del poema eroico. Questa ideale continuità, non priva (anzi!) di conflitto, investe il narratore tassiano e la sua volontà di concepirsi come l'erede (vittima e trionfatore, insieme) dell'«errore» ariostesco. Ma vediamo le ottave del *Furioso*:

Or, se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a discoprirmi il porto;
sì che nel lito i voti sciogliè spero
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
ove, o di non tornar col legno intero,
o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto.
Ma mi par di veder, ma veggo certo,
veggo la terra, e veggo il lito aperto.

(XLVI, 1)

Il poeta dichiara qui la propria legittima soddisfazione per il mantenimento di una promessa fatta agli amici e che temeva di non poter adempiere⁶. Infatti, condurre la nave in porto superando gli scogli dell'errore è quella speciale «inchiesta» che il narratore si è assunto fra tanti personaggi che ugualmente agognano di portare a termine la propria *quête* nonostante gli sbandamenti, i disorientamenti, gli inganni. Se i personaggi del *Furioso* sono sviati dagli intrichi labirintici della selva, o puntualmente dirottati verso lidi imprevisi dalle tempeste marine, il viaggio narrativo per parte sua è minacciato da un errore che si presenta sotto forma di deviazione nello spazio (come digressione o *excursus*) o di differimento nel tempo (come sospensione del filo narrativo; ma anche per questo c'è un equivalente tematico nel continuo rinviare di Ruggiero una conversione e un matrimonio che sono la conclusione predestinata del poema). L'errore, insomma, coincide con i due principali meccanismi - digressione e differimento - del codice romanzesco che Ariosto mette a nudo per i suoi

⁵ Una esauriente analisi comparativa dei due testi, benché finalizzata a propositi diversi dai miei, è stata condotta da U. LANGER, *Hypothetical Necessity and Fiction in the Early Renaissance*, in «Modern Language Notes», n. CII (1987), pp. 55-75 (ora in *Divine and Poetic Freedom in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1990).

⁶ Per le considerazioni che qui seguono sul poema ariostesco rinvio al primo capitolo del mio *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1990.

fini di straniamento della *fictio* narrativa. Situandosi in questo duplice registro, narrativo e metanarrativo, l'abusata metafora del viaggio testuale viene restituita a una piena funzionalità. Tutte le metafore spaziali per l'errore hanno nel *Furioso* il loro riscontro metanarrativo: deviazione, diversione, digressione. E, puntualmente, i vari modi in cui i cavalieri deviano da un intento destinato hanno il loro equivalente nei commenti del narratore sul proprio racconto, là dove si sottolinea l'impossibilità di mantenere una sola e unica linea narrativa: «Bisogna, prima ch'io vi narri il caso, / ch'un poco dal sentier dritto mi torca» (VIII, 51); «Ma d'un parlar ne l'altro, ove son ito / sì lunge dal camin ch'io facea ora?» (XVII, 80). È chiaro che la finzione di smarrimento vale a sottolineare per contrasto il dominio esercitato dal poeta sulla materia narrativa: l'errore non è un'incognita imprevedibile, un rischio sempre in agguato, ma un banco di prova cercato che si offre a esaltare la perizia dell'artefice.

L'ottava della dedica della *Liberata* (I, 4) si può leggere, dicevo, sullo sfondo del congedo ariostesco. In Tasso la metafora ha un ambito di referenza più dichiaratamente biografico-esistenziale, in cui il *tópos* della corte come porto viene a sovrapporsi a quello del poema come navigazione. L'approdo a una sicurezza esistenziale tutelata dall'istituzione è per lui la posta che accompagna l'offerta del poema secondo il patto cortigiano. Ma anche il *Furioso*, come si ricorderà, è debito pagato con «opera d'inchiostro»: «Quel ch'io vi debbo, posso di parole / pagare in parte, e d'opera d'inchiostro» (I, 3). Sulla base di questi comuni presupposti è lecito avviare in dettaglio quel confronto intertestuale che collega le due opere attraverso la figura dei loro narratori. L'errore di navigazione paventato da Ariosto si drammatizza nell'immagine tassiana del naufrago sbattuto fra gli scogli e quasi sommerso, per il quale il porto è l'agognata salvezza e l'accoglienza del signore la ragione stessa di sussistenza. Evidenti sono i riscontri di linguaggio e d'immagine: il signore, sebbene in maniera meno drammaticamente responsabilizzante, è concepito come guida anche nel *Furioso* («chi nel mar per tanta via m'ha scorto», *OF XLVI*, I, 4)⁷; la «mia carta» (*OF XLVI*, I, v. 1) di Ariosto (insieme, mappa nautica e carta poetica) diventa «queste mie carte» (*GL*, I, 4, v. 5); la gioiosa reazione degli amici in attesa («la letizia c'han del mio ritorno», *OF XLVI*, III, 4) diventa la «lieta fronte» di Alfonso (*GL*, I, 4, v. 5). Ma soprattutto «i voti sciogliero spero» (*OF XLVI*, I, v. 3) - rinviando all'«in voto» di *GL*, I, 4, v. 6 - si ricorda nientemeno che con l'azione fondante del poema tassiano, impernata sullo «sciogliere il voto» con cui Goffredo adempie alla sua

⁷ Ma il riferimento potrebbe essere invece, secondo alcuni commentatori, alla donna amata.

missione di liberare Gerusalemme («il gran Sepolcro adora e scioglie il voto»: ultimo verso della *Liberata*). Entrambi dunque collaborano a dar corpo al tema strutturale dell'opera dichiarato fin dal titolo, la *conquista*: al capitano il compito di conquistare la città santa, al poeta quello di edificarne l'epopea religiosa. Si è stabilito così un complesso intreccio di rapporti intra- ed inter-testuali fra *Furioso* e *Liberata*, e in particolare fra l'azione poetica e i suoi riflessi metanarrativi. Questa della dedica è, ripeto, l'unica (e perciò tanto più significativa) allusione all'identità storica del Tasso che, come narratore, a differenza dell'Ariosto presente sulla scena insieme con i suoi personaggi, si abolisce dal testo secondo il canone della distanza epica. Ed è tanto più interessante perché assimila ariostescamente i travagli personali del poeta al movimento diegetico fondamentale del testo: l'auspicio formulato dal Tasso è che Alfonso («emulo di Goffredo», I, 5, v. 7) intervenga a salvarlo dalla sua condizione di «peregrino errante» guidandolo alla serenità del porto; proprio come il capitano riconduce sotto i santi segni i «compagni erranti»⁸.

Tasso si concepisce (non solo qui, ovviamente) come l'erede-vittima dell'errore ariostesco: in lui l'angoscia del naufrago fa aggio sul sentimento di dominio dell'artefice. Del resto, i pericoli insiti nell'accoglimento della varietà romanzesca sono spesso esorcizzati dal Tasso anche su un piano psicologico, dove trovano spazio, accanto a quella del naufrago, le figure del peregrino errante (*GL*, XIII, 3; XVII, 1) e del fanciullo infermo (*GL*, I, 3; XIII, 18). Da un lato dunque il capitano, il medico, il signore; dall'altro l'errante, l'infermo, il naufrago. La relazione di simmetria che lega fra loro questi personaggi consente di pensarli in rapporto all'opposizione paradigmatica di cui sono segno: essi incarnano un (potenziale) conflitto fra ruoli - un principio di 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: quei personaggi si propongono 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, dentro cui si oppongono 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 di una condizione esistenziale di

⁸ Un'ulteriore spia dell'identificazione è il legame lessicale fra l'ott. 4: «il qual *ritogli* / al furor di fortuna [...] me peregrino errante», e l'ott. 5: «al fero Trace / cerchi *ritor* la grande ingiusta preda».

fragilità e disgregazione). Le immagini del peregrino errante e del fanciullo infermo sono le protagoniste di quel movimento figurale che, a partire fin 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*⁹.

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 un'esistenza 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 legittimata come potere, della quale anche il poeta aspira ad essere investito. Il successo artistico segna virtualmente la salvezza dal naufragio e la fine del viaggio, decretando il trionfo dell'identità definitivamente sottratta all'ipoteca di Fortuna.

4. Anche il «prologo in Cielo» (ott. 7-10) che canonicamente mette in moto la macchina narrativa del poema può essere considerato in una prospettiva obiettivamente antiariostesca. Il Dio cristiano che decreta dall'alto del suo soglio l'investitura di Goffredo a capo supremo dell'esercito crociato (perché egli è il solo fra tutti che davvero «scacciar desia / de la santa città gli empi pagani») mette definitivamente al bando, in nome dell'unitaria volontà epica, ogni pur nobile alterità «romanzesca»: Baldovino «ch'a le umane grandezze intento aspira»; Tancredi che ha «la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor l'ange e martira»; Rinaldo che coltiva «d'onor brame immoderate, ardenti». Lo sguardo severo di Dio

⁹ La funzione narrante risulta dunque scissa fra il poeta-legislatore, esterno cantore degli eventi che garantisce l'unità-razionalità del testo, e il poeta-personaggio che si autorappresenta sulla scena della varietà-disgregazione. Questa frattura che accompagna il processo di composizione poetica opererà con altrettanta 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 nei *Discorsi* 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 (*The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965, p. 204).

(«gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una / vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna») contempla non più, ariostescamente, il vario spettacolo dell'umana follia, ma gli effetti di una distrazione colpevole, se non di un tradimento. Che cosa si condanna qui se non il mondo vario e molteplice dell'avventura romanzesca, la dispersione dei fini («chi su, chi giù, chi qua, chi là travia», per dirla con *OF*, XXIV, 2)? E d'altra parte il *romance* nella *Liberata* fin dall'inizio si propone quale operazione diabolica, secondo le parole della maledizione di Satana:

Sia destin ciò ch'io voglio: *altri* disperso
se 'n vada *errando*, *altri* rimanga ucciso,
altri in cure d'amor lascive immerso
idol si faccia un dolce sguardo e un riso.

[IV, 17]

Parole in cui sembra riecheggiare, opportunamente demonizzato, il bonario catalogo lunare delle «follie» ariostesche: «*Altri* in amar lo perde, *altri* in onori / *altri* in cercar, scorrendo il mar, ricchezze [...]» (*OF*, XXXIV, 85).

La questione dell'unità e della varietà è quella in cui convergono, in effetti, tutti i nodi e le aporie del discorso teorico tassiano, e non per caso, perché fin dall'*ars poetica* giovanile questo è il criterio strutturale discriminante fra romanzo cavalleresco e poema eroico. Come si ricorderà, in una celebre pagina dei *Discorsi* questa antitesi trova un suo fondamento ontologico nella doppia similitudine che, da un lato, correla l'universo creato da Dio e l'opera creata dal poeta, rispettivamente, come macro- e micro-cosmo; dall'altro, associa i due *auctores*, il fattore divino e il *poietés* anch'esso degno di tale appellativo¹⁰. Diremo allora, con Güntert, che Tasso aspira a comprendere la varietà nella visione totalizzante che è

¹⁰ «[...] 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 albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini e orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e, non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema 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 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

privilegio di Dio, il quale gode del *totum simul* perché conosce tutto in un solo istante¹¹. Quando il Dio cristiano si volge a contemplare i crociati sparsi in Palestina, egli gode di una simile visione panoramica che gli consente di abbracciare ogni cosa «in un sol punto e in una vista», ovvero di comprendere la varietà come unità. Col diventare egli stesso attore del dramma, Dio ne orienta il punto di vista, così che portare uno sguardo sul mondo da quella sublime altezza equivale a focalizzare l'angolatura retorica del narratore. Con la mente al passo dei *Discorsi* appare chiaro che Tasso «nell'eccelsa posizione che riserva al Dio onnisciente, voglia raffigurare il luogo stesso che compete al poeta all'interno del poema»: e che in pratica «la visione totalizzante del Dio tassiano proietta sul piano dell'azione (e quindi sull'enunciato o contenuto narrativo) un'attitudine conoscitiva propria dell'istanza enunciatrice del poema»¹².

5. Fissate le coordinate generali del discorso, l'analisi verterà adesso in maniera più dettagliata su singoli blocchi del testo opportunamente isolati. Esamineremo in successione i due discorsi di Goffredo (ott. 21-28) e di Pier l'Eremita (ott. 29-31), mettendo in rilievo come la restaurazione dell'autorità politica e religiosa coincida con la strategia trionfante del discorso epico su quello romanzesco.

L'orazione di Goffredo ai crociati si può leggere come una tirata «antiromanzesca», poiché egli è nel poema, come ben si vedrà nei canti IV e V, il più tenace oppositore dell'etica cavalleresca. Quando afferma che «già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido / [...] / per acquistar di breve suono un grido / vulgare e posseder barbara terra», egli segna i limiti dell'impresa cortese-cavalleresca dal punto di vista che gli compete, che è quello dell'epica cristiana. Tanto è vero che proprio in quella direzione andranno le lusinghe del mellifluo ambasciatore egiziano Alete (II, ott. 66-67), che fa leva su un malinteso senso dell'onore e della gloria individuale per tentare di stornare Goffredo dal vero obbiettivo della crociata. Ancora la minaccia della «devianza» romanzesca parla in quel paventato rischio

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, il tutto ruini» (*Discorsi dell'arte poetica*, ed. cit., II, p. 35-36).

¹¹ Cfr. *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Pisa, Pacini, 1989, p. 28. Estendendo il confronto all'Ariosto, Güntert osserva che, a differenza del Tasso, egli si sente «l'artefice, il tessitore, il musicista, più che il dio della sua creazione». Né d'altra parte egli conosce «la suprema ambizione di ricondurre quanto è diverso o discordante a un disegno unico»: al contrario, si compiace di aver dato espressione a una varietà massima.

¹² *Ibid.*, p. 35.

che «volto / sia l'impeto de l'armi in altro loco» (ott. 22) e che «rivolte e *torte* sono / contra quel fin che 'l donator dispose» (ott. 24). Quanto a lui Goffredo personalmente, si mostrerà impassibile anche di fronte alle insidie amorose di Armida («né impedimento alcun *torcer da l'orme* / pote, che Dio ne segna, i pensier santi», V, 63), mentre l'errore di superbia e di orgoglio in quello stesso canto farà «torcere il passo» di Rinaldo lontano dal campo crociato («egli lontano / da l'oste immantinente *il passo torse*», V, 58). Ma del resto basta ricordare, a legittimazione della persistenza «storica» di un'immagine, che l'errore più famoso della storia cavalleresca è quello dell'Orlando pazzo di Ariosto, punito da Dio proprio «perché *torse / dal camin dritto*, le cominasse insegne» (OF, XXXIV, 62)¹³. Così, al vanto meramente cavalleresco si oppone strutturalmente la volontà del pellegrino-guerriero di «adorar la gran tomba e sciorre il voto» (ott. 22)¹⁴. Questo proposito è reiterato da Goffredo, quasi come un'ossessione (cfr. III, 70; V, 91), lungo tutto il poema. Con esso, come si è detto, coincide di fatto la vocazione epica del testo, in quanto negazione dell'avventura romanzesca. Il suo autore, «emulo di Goffredo», vive la medesima ossessione se è vero che nei *Discorsi* è chiamato a confrontarsi di continuo con la questione del «nodo» e dello «scioglimento del nodo»: il «voto» o «nodo» da sciogliere è per lui la aristotelica *desis* - la peripezia, la perturbazione, l'intrigo romanzesco - che chiede di approdare, da ultimo, alla *lusis* dello scioglimento epico¹⁵.

¹³ Ma per il Tasso teorico, impegnato a controbattere le tesi moderniste del Gibaldi e del Pigna, proprio il *romance* è un'epica sviata, che «torce il passo» dal cammino antico per praticare la strada della varietà e dell'errore in figura di quell'Ariosto che «*partendo dalle vestigie* degli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate» (*Discorsi dell'arte poetica*, ed. cit., II, p. 22).

¹⁴ La deviazione rispetto all'obiettivo della «conquista della città / costruzione del testo» instaura nel capitano come nel poeta quell'angoscia della «ruina» che serpeggia per l'intero canto e per il poema tutto: risuona nella preoccupazione di Goffredo che «di sì gran moti il fine» sian «non fabbriche di regni, ma *ruine*» (ott. 24); sì che la costruzione collettiva dell'impresa (liberazione del Sepolcro) finisca per rovesciarsi nella dissipazione delle esistenze individuali («ma ben move *ruine*, ond'egli oppresso / sol costruito un sepolcro abbia a se stesso», ott. 25). Ma risuona anche come voce d'autore allorché interviene a rallentare il ritmo del racconto l'indugio folgorante sulla Natura-distruzione («[...] l'oceano vorace: / l'oceano che non pur le merci e i legni, / ma intere inghiotte le cittadi e i regni», ott. 43) e sul Tempo-caducità («chi fa de le memorie avare prede», ott. 55). Consolidatosi, col procedere del racconto, in struttura semantica alternativa, il motivo della «ruina» investirà con elegiaca potenza la caduta degli edifici e dei monumenti in cui trionfa la gloria pagana: «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 [...]» (XV, 20); «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* [...]» (XIX, 19).

¹⁵ Sulla questione vedi G. BALDASSARRI, «*Inferno*» e «*Cielo*». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella Liberata*, Roma, Bulzoni, 1977.

6. Con una sorta di curiosa inversione dei ruoli, sintomatica dell'intreccio su base autoritaria di politica e religione nell'età della Controriforma, l'appello di Goffredo ai crociati perché riconoscano nei loro successi i segni del volere divino («opre nostre non già, ma del Ciel dono / furo [...]») è immediatamente rincalzato da Pier l'Eremita che, parlando come un apologeta post-tridentino, offre una diagnosi squisitamente politica delle loro colpe:

se ben raccolgo le discordie e l'onte
quasi a prova da voi fatte e patite,
i ritrosi pareri, e le non pronte
e in mezzo a l'eseguire opre impedito,
reco ad un'altra originaria fonte
la cagion d'ogni indugio e d'ogni lite,
a quella autorità che, in molti e vari
d'opinion quasi librata, è pari.

[ott. 30]

Molto più che in Goffredo si fa esplicita qui la critica ad una «democrazia dei fini» - o, ariostescamente, delle «inchieste» - che è appunto quella ironizzata dallo stesso Ariosto, per i suoi paradossali impacci, nel celebre episodio della discordia nel campo pagano, c. XXVII (qui peraltro riecheggiata ne «le discordie e l'onte»). L'*impasse* dell'azione epica è ricondotta da Piero a quella «varietà» che diventa, nelle sue parole, causa di «governo *errante*» (ott. 31). Solo l'unicità del capo garantisce l'unità del fine: la varietà pluralista e multiforme va subordinata all'UNO, che non la cancella, ma la disciplina indirizzandola secondo la priorità dei fini perseguiti. Così l'invito conclusivo di Piero ai Crociati divisi ribadisce la necessità di una restaurazione gerarchica facendo ricorso a una antica metafora autoritaria (Menenio Agrippa *docet*), che è destinata a diventare centrale nella scrittura tassiana:

Deh! fate un corpo sol de' membri amici,
fate un capo che gli altri indirizzi e frene,
date ad un sol lo scettro e la possanza,
e sostenga di re vece e sembianza.

[ott. 31]

L'immagine dell'esercito crociato come un sol corpo, fatto di tante membra ma unito da un solo volere, ricomparirà nel c. XIV, quando lo spirito celeste di Ugone ammonisce Goffredo di richiamare Rinaldo dall'esilio per ripristinare una compattezza che, così come non ammette fratture al suo interno, nemmeno tollera la confusione dei ruoli:

Perché se l'alta Providenza elesse
 te de l'impresa sommo capitano,
 destinò insieme ch'egli esser dovesse
 de' tuoi consigli essecutor soprano.
 A te le prime parti, a lui concesse
 son le seconde: tu sei capo, ei mano
 di questo campo; e sostener sua vece
 altrui non pote, e farlo a te non lece.

[XIV, 13]

Si potrebbe citare estensivamente dalle *Lettere poetiche* per documentare la frequenza della metafora, che può spiegarsi solo con la sua contiguità a una formula poetica (*unità del corpo nella varietà delle sue parti*): «i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in certo modo si può dire anco unità d'agente, non che d'azione»¹⁶. È su questa base, del resto, che Tasso elabora il suo modello di *Allegoria* del poema, attingendo dalla *Repubblica* platonica l'idea di un'interazione fra i ruoli dei diversi personaggi (Rinaldo, Tancredi, Goffredo) che rispecchiano come «unità d'agente» le tre potenze dell'anima (la irascibile, la concupiscibile e la razionale)¹⁷. Ma nelle parole di un religioso come Piero non può che essere prevalente la specifica accezione paolina della Chiesa come corpo mistico di Cristo. Com'è noto, San Paolo vede la Chiesa come un corpo singolo e indivisibile rispetto al quale ogni disunione è percepita come «smembramento». Ora, nel processo di restaurazione controriformistica, quando la Chiesa cattolica accentua le proprie tendenze monarchiche assolutizzando l'autorità papale in reazione allo «smembramento» dei movimenti scismatici, la concezione tradizionale del *corpus mysticum* viene a coincidere con quella di *corpus politicum*¹⁸. È ancora il Tasso epistolografo che torna ad applicare la sua dialettica di unità e varietà alla crisi religiosa

¹⁶ Lettera a Scipione Gonzaga del 15 aprile 1575. Ricordo qui di sfuggita che anche l'entità-poema si avvale lungo tutti i *Discorsi* di questa metafora plurifunzionale del corpo, perché esso è concepito come un organismo che deve ben bilanciare la proporzione delle sue membra fuggendo l'irregolarità mostruosa.

¹⁷ «Goffredo, che di tutta questa adunanza è Capitano, è in vece d'intelletto [...]. Rinaldo, Tancredi e gli altri Principi sono in luogo delle altre potenze dell'animo [...] l'amor che fa vaneggiar Tancredi e gli altri Cavalieri, e gli allontana da Goffredo, e lo sdegno che desvia Rinaldo dall'impresa, significano il contrasto che con la ragionevole fanno la concupiscibile e la irascibile virtù, e la rebellion loro». La metafora capo/corpo nell'*Allegoria* è analizzata da M. MURRIN, *The Allegorical Epic*, Chicago and London, 1980, University of Chicago Press, pp. 102-107.

¹⁸ Cfr. F. SAVOIA, *Notes on the Metaphor of the Body in the «Gerusalemme Liberata»*, in AA.VV., *Western Jerusalem*, New York, Out of London Press 1984, pp. 57-70.

del suo tempo, con ciò evidenziando implicitamente la potenza di una formula di poetica capace nientemeno che di sintetizzare il conflitto di un'epoca e fornendo una interpretazione attualizzante di cosa storicamente significino nel suo poema i concetti di «varietà» ed «erranza»:

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 Mezzogiorno¹⁹.

L'orecchio esercitato alla prosa tassiana riconosce qui le cadenze e gli echi di quello stesso gioco retorico di antitesi e di anafora (molti...molti; uno...uno...uno) che scandiva l'alogia ontologica fra universo e poema percepiti come sintesi unitaria del molteplice.

7. Il primo atto ufficiale di Goffredo dopo l'investitura è quello di passare in rassegna le forze dell'esercito crociato, secondo un ben noto *tópos* epico. La ritrovata coscienza unitaria dei cavalieri cristiani, che hanno accettato di buon grado di sottomettersi al capitano e di riprendere con rinnovato slancio la lotta sotto la sua guida, sembra trapassare materialmente nella rappresentazione delle forze in campo, così che la varietà delle nazioni cristiane, la diversità della armature si confonde e si annulla in una festosa indifferenziazione²⁰. I tratti distintivi di «unità» e «uguaglianza» che caratterizzano il *catalogo* acquistano tanto maggior rilievo se li leggiamo in parallelo con l'analoga scena in campo pagano: alludo alla rivista dell'esercito egiziano schierato davanti al Califfo prima della decisiva battaglia (XVII, 2-36), dove predomina invece un'area semantica della multiforme e caotica varietà. Da un lato, insomma, una pluralità gerarchicamente organizzata («passar distinti i cavalieri e i fanti», I, 35) e felicemente disciplinata nell'unità del corpo militare («[...] tutti insieme uniti / con saldissimi lacci in un volere»); dall'altro, la mescolanza eterogenea degli «infiniti popoli pagani» che, nelle parole di Goffredo che

¹⁹ È un passo della lettera dedicatoria del *Dialogo de la Dignità* offerto a Scipione Gonzaga in occasione della sua elezione a patriarca di Gerusalemme (settembre 1575, da Sant'Anna).

²⁰ Nel giovanile abbozzo del *Gerusalemme* l'esercito crociato appare già unito e concorde, pronto a sferrare l'attacco decisivo contro la città santa. Goffredo è già capo di un esercito animato dal suo medesimo zelo di vittoria. Di conseguenza, la rassegna delle forze cristiane non è improntata a criteri di ritrovata unità e concordia di intenti, ma a più tradizionali cenni di biografia, localizzazione geografica, tipo d'impresa, ecc.

si appresta fatalmente a trionfare, altro non è che una «confusione [...] torbida e mista» (XX, 17). Anche qui risentiamo gli echi del Tasso artefice, per il quale la varietà da ridurre a sintesi ordinatrice è «lodevole sino a quel termine che non passi in confusione» provocando «distrazione nell'animo» e «impedimento nell'operare»²¹. La convinzione di vittoria di Goffredo riposa, oltre che sulle certezze della fede, proprio sugli «impedimenti» che questa varietà è destinata a procurare allo stratega avversario, Emireno.

La parata militare consente anche al narratore la prima presentazione in scena degli attori principali: notevole è il fatto che, in linea con le prerogative strutturali e le strategie narrative dell'esordio, alcune caratteristiche che li definiscono già preannunciano i futuri sviluppi del loro destino poetico. Così Tancredi è fin dall'inizio presentato come la vittima della «follia d'amore» (ott. 45), colpa che getta un'ombra sui suoi «gran vantì» e che peraltro denuncia il ruolo antagonistico che l'«amore» ha storicamente assunto rispetto ai valori dell'«arme» armonicamente contaminati nel romanzo cavalleresco²². A illustrazione della colpa Tasso gli dedica la più lunga anafora del canto, le tre ottave che raccontano il suo incontro amoroso con Clorinda (ott. 46-49). Fra gli elementi anticipatori non potremo allora trascurare quel particolare della donna che, indifferente agli spasimi del suo nemico già vinto in amore, si prepara a combattere calando l'elmo sul volto: gesto che inaugura quella simbologia dell'elmo che, punteggiando a più riprese gli occasionali incontri fra i due, è destinata a segnare la sorte prima tragica (elmo, maschera dell'identità e quindi fonte dell'equivoco) e poi salvifica (elmo, strumento del battesimo in morte) del personaggio.

I segnali anticipatori passano anche per personaggi minori come il re di Norvegia Gernando già qui (ott. 54) «caratterizzato da quella boria dei titoli che darà luogo a importanti incidenti narrativi»²³; o come i due «amanti e sposi» Gildippe e Odoardo, la cui «mirabile» morte per mano di Solimano (XX, 100) si preannuncia nella clausola d'ottava 56: «[...] o ne la guerra anco consorti, / non sarete disgiunti ancor che morti!». Ma trionfano, quei segnali anticipatori, soprattutto nella presentazione di Rinaldo (ott. 58-60), fin da ora ambiguamente legato ad una sorta di doppia, ossimorica identità: il giovane cavaliere italiano è infatti «dolcemente / feroce», e appare ora come l'incarnazione di Marte («se 'l miri fulminar ne l'arme avolto»), ora come l'incarnazione di Amore («se scopre il volto»).

²¹ *Discorsi dell'arte poetica*, ed. cit., II, pp. 24.

²² Cfr. G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

²³ F. CHIAPPELLI, op. cit., *ad notam*.

Nella sua breve biografia narrativa, del resto, si mescolano contraddittori nutrimenti di gloria e di amore, curiosamente espressi da un'ambivalenza verbale che sigla l'intera parabola della sua carriera. Se qui lo vediamo educarsi alla vocazione guerriera, abbeverandosi alla fonte delle leggende eroiche («[...] da la bocca intento *pende* / di Guelfo, e i chiari antichi essempli apprende» (ott. 10); sappiamo però che alla devozione dell'allievo di gloria si sostituirà nel corso dell'azione la soggezione servile dello schiavo d'amore di Armida: «Sovra lui *pende*; ed ei nel grembo molle / le posa il capo, e 'l volto al volto attolle» (XVI, 18).

Ancora i segni di una predestinazione ambigua balenano all'ott. 59: «[...] invaghì la giovinetta mente / la tromba che s'udia da l'oriente». La tromba dell'Oriente pagano, di un Oriente dominato da regine tentatrici, è una tromba militare o un canto di sirena? Qual è il suo statuto retorico: metonimia della vocazione bellica 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. Nel giardino magico, nel labirinto del suo disorientamento morale, questa contraddizione è destinata a esplodere: il braccio armato della fede regge ora lo specchio di Armida, il novello Ottaviano vincitore dell'Oriente ripete invece positura e gesti di Antonio, la sua immagine stessa si divide fra lo specchio dell'alienazione svirilizzante e lo scudo della riconversione guerriera.

8. Vorrei concludere questa analisi delle strutture narrative del canto fermando l'attenzione su un gruppo di personaggi che mi consente di tornare su una questione di fondamentale rilevanza non solo per il canto, ma per il poema nel suo complesso:

Squadra d'ordine estrema ecco vien poi
 ma d'onor prima e di valor e d'arte.
 Son qui gli avventurieri, invitti eroi,
 terror de l'Asia e folgori di Marte.
 Taccia Argo i Mini e taccia Artù que' suoi
 erranti, che di sogni empion le carte;
 ch'ogni antica memoria appo costoro
 perde: or qual duce fia degno di loro?

[ott. 52]

Questo celebrato sorpasso per fama e per valore degli antichi cavalieri erranti risulta quanto meno ambiguo. La ripresa scoperta del noto luogo petrarchesco (*Triumphus Cupidinis* III, 79: «Ecco quei che le carte empion di sogni, / Lancillotto, Tristano e gli altri erranti, / ove conven che 'l vulgo

errante agogni») inserisce il Tasso nella tradizione di una svalutazione della letteratura cavalleresca, poiché è noto che con quei versi Petrarca intendeva far giustizia di certa facilità evasiva di una letteratura buona per un pubblico di gusti non raffinati. Non si dimentichi, del resto, che la fortuna di questi versi in area cinquecentesca è legata alla polemica anticavalleresca²⁴. E Tasso qui, sebbene con più elegiaca nostalgia, non manca di farsi anche lui liquidatore delle antiche favole cavalleresche, salvo il fatto che questi «aventurieri» moderni sono destinati a mostrare qualcuna delle vecchie colpe ereditate dalla tradizione. Nei canti IV e V l'arrivo di Armida al campo cristiano nelle finte vesti di innocente fanciulla perseguitata determina un contrasto di atteggiamenti fra Goffredo e il giovane fratello Eustazio, appunto uno di questi «aventurieri». Non mi interessa tanto rilevare il contrasto dei caratteri - fermo e impassibile Goffredo, fragile alle tentazioni e agli inganni femminili Eustazio - quanto mostrare le profonde implicazioni che simile contrasto ha con le strategie diversificate dell'epos e del romanzo nell'economia della *Liberata*. La diffidenza del capitano verso Armida coincide con la tutela della missione a lui affidata - e perciò della linearità epica del testo - e subordina l'avventura digressiva alla tipica struttura romanzesca del differimento²⁵. Come spiegherà dopo essersi piegato alle decisioni di un'assemblea favorevole alle richieste di Eustazio, l'opinione di Goffredo era infatti «non di negare alla donzella / ma di darle *in stagion matura* aita» (V, 3). Eustazio invece, che è capo dei «guerrieri di ventura» meno legati agli obblighi collettivi, si fa forte di poco plausibili istanze di «cortesìa», mettendo in campo «il dover, ch'a dar tenuto / è l'ordin nostro a le donzelle aiuto» (IV, 80), ovvero rivendicando una priorità alle ragioni del «romanzo»:

Ah! non sia ver, per Dio, che si ridica
in Francia, o dove in pregio è cortesìa,
che si fugga da noi rischio o fatica
per cagion così giusta e così pia.
Io per me qui depongo elmo e lorica,
qui mi scingo la spada, e più non fia
ch'adopri indegnamente arme o destriero,
o 'l nome usurpi mai di cavaliere.

[IV, 81].

²⁴ Cfr. C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in AA.VV. *Il Boiardo e la critica contemporanea*, a c. di G. ANCESCHI, Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-242.

²⁵ Vedi il primo capitolo del mio *Il Furioso fra epos e romanzo*, cit., dove riprendo alcune ipotesi sui meccanismi del «romanzesco» formulate da P. Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetic of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

che coincide con una delegittimazione morale del codice cavalleresco invocato a fini di «dissimulazione»:

[...] e 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]

Il codice di «cortesia», come organico a un preciso genere narrativo, appariva ancora portatore di valori positivi intatti nel romanzo del padre Bernardo: «Ch'ei ben sa, che difender le donzelle / da violenza d'uomo iniquo e rio, / di cui son l'arme sol lagrime belle, / officio è di guerrier cortese e pio» (*Amadigi*, LXXXIV, 39). Nel Goffredo di Torquato, interprete di una nuova etica, è avvenuta invece la divaricazione dei due valori storicamente legati di cortesia e *pietas*. Il codice cortese-cavalleresco di Eustazio, una volta subordinato ai superiori fini della missione cristiana, riappare in scena svuotato del tutto di positività in una luce decisamente deteriore. La «cortesia» che serve al giovane cavaliere per mascherare le sue brame d'amore illecite rappresenta un codice degradato disponibile solo per le affabulazioni digressive del romanzo. Un nuovo significato ha invaso lo spazio tradizionale dell'«errante», ed è «l'indizio dello squilibrio in cui il vecchio *ethos* dei cavalieri di ventura viene a trovarsi in un mondo che si riorganizza secondo un nuovo costume»²⁶, quello appunto incarnato dal Buglione. Rispetto a quell'*ethos* eroico, che coincide con le ragioni narrative dell'epica, esso si definisce come un modello arcaico di provenienza feudale, e si rappresenta come un codice regressivo, recuperabile soltanto come prodotto della colpa.

SERGIO ZATTI

²⁶ L. DERLA, *Sull'allegoria della «Gerusalemme Liberata»*, in «Italianistica», n. 3 (1978), p. 475. Questo studio si raccomanda per le interessanti considerazioni sul rapporto di esclusione/integrazione del «romanzo» nell'epica tassiana.