

STUDI TASSIANI

Anno XLV - 1997 - N. 45

SOMMARIO

SAGGI E STUDI	pag.
R. PESTARINO, <i>Interferenze lessicali: sull'intratestualità tassiana</i>	7-50
S. VOLTERRANI, <i>Tasso e il canto delle Sirene</i>	51-83
N. BIANCHI, <i>Con Tasso attraverso Dante. Cronologia, storia ed analisi delle postille edite alla «Commedia»</i>	85-129
G. TINI, <i>Un inedito: il ciclo folignate di Erminia</i>	131-150
MISCELLANEA	
E. GENNARO, <i>Il mito tassiano nel Settecento. II. La poesia</i>	151-184
L. BORSETTO, <i>Utopia, profezia, armonia. L'«Eridano» di Francesco Patrizi «In nuovo verso eroico»</i>	185-208
D. FOLTRAN, <i>Il «topos» narrativo della pianta parlante da Virgilio a Tasso</i>	209-229
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (1994) (a cura di L. CARPANÉ)	231-264
NOTIZIARIO	
<i>Assegnazione del Premio Tasso 1997</i>	265-275
SEGNALAZIONI	
	277-304
ADDENDA ET CORRIGENDA	
UNA LETTERA DI STEFANO SANTINI, p. 305 - UNA LETTERA DI CELIO MALESPINI, p. 311 - NOTIZIE DI POSTILLATI TASSIANI, p. 314 - RESTAURI (MINIMI) AL TESTO DEI <i>DIALOGHI</i> , p. 327	
CONVEGNI E INCONTRI DI STUDI	
<i>Statuto. Regolamento. Biblioteca del «Centro di Studi Tassiani»</i>	331-344
<i>Norme per i collaboratori</i>	345-353
	357-358

BERGOMUM

Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo

Anno XCII - 1997 - n. 4 (ottobre-dicembre)

Direttore: Giulio Orazio Bravi

Pubblicazione trimestrale: ISSN 0005-8955

Pubblicità inferiore al 70%

Casa Editrice e Tipolitografia Secomandi - Bergamo

Il quarto fascicolo di ogni anno esce come *STUDI TASSIANI*, a cura del Centro di Studi Tassiani di Bergamo.

Modalità di abbonamento:

Per l'abbonamento (prima associazione o rinnovo) si prega di far uso del C.C.P. 11312246 intestato a: Amministrazione *BERGOMUM* Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo.

Si può anche utilizzare un vaglia postale intestato a: Civica Biblioteca Angelo Mai - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo; la quota d'abbonamento può anche essere versata personalmente all'Ufficio segreteria della Biblioteca. Per ulteriori informazioni tel. 035-39.94.30-1; fax 035-24.06.55.

Abbonamento annuo: L. 40.000 Italia L. 80.000 estero

Un numero corrente: L. 20.000 Italia L. 30.000 estero

Un numero arretrato: L. 30.000 Italia L. 40.000 estero

L'abbonamento annuo a *BERGOMUM* dà diritto a ricevere i quattro fascicoli della rivista, compreso il quarto dedicato a *STUDI TASSIANI*.

Per chi volesse abbonarsi solo al fascicolo *STUDI TASSIANI*, l'abbonamento è di L. 20.000 per l'Italia e di L. 40.000 per l'estero; un numero corrente L. 20.000 per l'Italia e L. 30.000 per l'estero; un numero arretrato L. 30.000 per l'Italia e L. 40.000 per l'estero. Anche in questo caso si prega di far uso del C.C.P. 11312246 intestato a: Amministrazione *STUDI TASSIANI*, Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo.

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO



PREMIO TASSO 1999

Il Centro Studi Tassiani di Bergamo bandisce per l'anno 1999 un premio di lire *due milioni* da assegnarsi a uno studio critico o storico o a un contributo linguistico e filologico sulle figure e sulle opere di Bernardo e Torquato Tasso.

I contributi, che devono avere carattere di originalità e di rigore scientifico, ed essere inediti, devono avere un'estensione non inferiore alle quindici e non superiore alle trenta cartelle dattiloscritte con battitura spazio due.

I dattiloscritti dei saggi, in quattro copie, e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica) vanno inviati al

**“Centro Studi Tassiani”
presso la Civica Biblioteca di Bergamo
entro il 30 gennaio 1999**

L'esito del premio sarà comunicato ai soli vincitori e pubblicato per esteso sulla rivista “Studi Tassiani”

* * *

Indirizzo per l'invio dei dattiloscritti:
Centro di Studi Tassiani, presso Biblioteca Civica “A. Mai”
Piazza Vecchia 15, 24129 BERGAMO
Tel. 035-399.430/431

P R E M E S S A

Ancora un numero più fitto del consueto per la nostra rivista: effetto di trascinarsi del centenario, ma anche risultato di una partecipazione consistente, in questi anni, al Premio Tasso, e dell'incremento, calcolato, delle rubriche. «Studi Tassiani» intende infatti, anche per il futuro, qualificarsi in primo luogo come strumento di lavoro per gli studi sul Tasso: ed è in questa prospettiva che si sta avviando l'allestimento di un'edizione elettronica, pur parziale, sfruttando le nuove possibilità offerte da Internet. Notizie più dettagliate sono in programma per il prossimo numero: a partire dal quale una nuova, sintetica rubrica tenderà un aggiornamento sui siti (e sui CD-Rom) d'interesse per i nostri lettori.

Intanto, il panorama dei Saggi e studi e della Miscellanea conferma la ricchezza delle prospettive critiche e filologiche di questi anni. Alle rubriche il compito consueto di informazione bibliografica e di aggiornamento su problemi anche puntuali degli studi tassiani.

IL «TOPOS» NARRATIVO DELLA PIANTA PARLANTE
DA VIRGILIO A TASSO

Nell'intento di dare un'accezione più circoscritta al termine «intertestualità» Cesare Segre¹ ha introdotto la nozione di «interdiscorsività», indicando con essa tutti quei rapporti che intercorrono fra testi orali o scritti e gli enunciati linguistici o tematici di una determinata cultura, e limitando l'uso della prima categoria ai rapporti fra testi scritti. Ebbene, il motivo della pianta parlante può essere considerato un interessante esempio di incrocio e sovrapposizione fra intertestualità e interdiscorsività, dal momento che oltre ai rapporti, tangibili, fra testi letterari insigni e ben conosciuti dobbiamo prendere atto dell'indiscutibile influenza di una tradizione fabulistica e archetipica che ha le sue radici nell'inconscio e nella distorsione onirica della realtà.

In sede letteraria sembra lecito attribuire la paternità del motivo a Virgilio². Non si tratta, ad ogni modo, di un'invenzione *ex nihilo*. Sin da tempi remotissimi, infatti, la cultura umana è stata portata a vedere e «sentire» il bosco e gli alberi come entità «animate» e inquietanti. Diffusa era la credenza che negli alberi trasmigrassero gli spiriti dei morti³, e il bosco fu spesso considerato dagli antichi come dimora eletta da dèi o divinità minori⁴, mentre in epoca più recente esso fu visto come luogo di abitazione di spiriti e gnomi. Di piante che evocano parvenze antropomorfe sono piene le favole, e alberi che si trasformano in figure umane o in mostri hanno da sempre popolato fantasie e sogni. L'immaginario

¹ Cfr. C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118.

² Cfr. F. CAVIGLIA, «voce» *Polidoro* dell'*Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, IV, 1988, p. 163.

³ Per le credenze popolari che facevano degli alberi esseri animati, luogo d'incarnazione di uno spirito divino o dello spirito di un morto, e per gli alberi trattati come veri e propri oggetti di culto, si veda J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, I, Torino, Einaudi, 1950. Interessanti soprattutto i capp. IX (pp. 199-215) e X (pp. 217-238). Sul bosco inteso come ricettacolo dell'inconscio e del misterioso si veda pure C. G. JUNG, *La simbolica dello spirito. Studi sulla fenomenologia psichica*, con un contributo di R. SCHÄRF, Torino, Einaudi, 1975, in particolare le pp. 62-63.

⁴ Non a caso i due termini impiegati in latino per designare il bosco, *nemus* e *lucus*, solevano indicare anche il 'bosco sacro'.

collettivo può essere quindi a buon diritto considerato il lievito delle invenzioni poetiche, nonché la garanzia della loro «verisimiglianza»⁵.

Tutto ciò, ovviamente, rende difficile attribuire con certezza ad un autore la priorità nella codificazione scritta del motivo. Secondo alcuni bisogna supporre una matrice ellenistica che sarebbe poi stata rielaborata in maniera indipendente da Virgilio e in seguito da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*. Comunque sia, l'episodio virgiliano di Polidoro nel III dell'*Eneide* rimane l'archetipo letterario indiscutibile per una serie di invenzioni successive firmate dai più celebri autori della letteratura in volgare: Dante (*Inferno*, XIII), Boccaccio (*Filocolo*, libro V, capp. 6 ss.), Ariosto (*Orlando Furioso*, VI), Tasso (*Gerusalemme Liberata*, XIII e XVIII). Eredità virgiliana, per esempio, è il meccanismo da cui ogni singolo episodio prende le mosse, e che si presenta sostanzialmente così: una pianta, lesa da un agente esterno, sanguina e inizia a lamentarsi con voce umana, chiedendo all'ignaro offensore di desistere dall'azione intrapresa⁶.

Che il paradigma virgiliano sia stato un modello per tutti è indiscutibile, poiché lo rivelano non solo alcune analogie testuali, più o meno evidenti, ma persino indicazioni esplicite. La similarità col poema latino viene addirittura ostentata da Dante (il primo a trapiantare il motivo all'interno della nostra letteratura), che si compiace di presentare l'atto con cui strappa un «ramicel» dal pruno infernale come una duplicazione del gesto di Enea⁷. L'analogia con l'episodio di Polidoro verrà esplicitamente

⁵ «Fiaba e mito sono gli esempi più chiari dello stadio intermedio della narrazione - fra comunicazione pratica e arte. Essi vengono trasmessi oralmente, e riformulati ogni volta, ma sono predeterminati nella struttura e autonomi dal contesto vitale» (C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 265).

⁶ È il caso di introdurre due distinzioni: nella *Commedia* si fa menzione prima del grido e poi del sangue, ma i due fenomeni possono considerarsi pressoché contemporanei, tanto ch'essi s'intrecciano l'un l'altro; il particolare del sangue, invece (presente anche nel *Filocolo*), è totalmente assente nel *Furioso*.

⁷ La lezione virgiliana emerge sin dal tentativo di strappare un ramo dall'albero (*Inf.* XIII 31-32 e *Aen.* III 24-25) e prosegue poi con le prime parole emesse dal tronco: il «Perché mi schiante» (*Inf.* XIII 33) è palesemente coniato sul «Quid miserum, Aenea, laceras?» di *Aen.* III 41; ma già la presenza delle Arpie introdotta all'inizio del canto, e ricordate proprio come quelle «che cacciar delle Strofade i Troiani / con tristo annunzio di futuro danno» (*Inf.* XIII 11-12; e cfr. *Aen.* III, 216 ss.; per l'*Eneide* si cita dall'ed. a cura di E. PARATORE, con trad. a fronte di L. CANALI, 6 voll., Milano, Mondadori, 1978-1983; per il vol. III si è seguita la seconda ed., del 1988). Ad ogni modo, per un'ampia esposizione dei rapporti intercorrenti fra l'episodio virgiliano e quello dantesco cfr. F. D'OVIDIO, *Il Canto di Pier della Vigna*, in *Id.*, *Nuovi studi danteschi*, I, Napoli, Guida, 1932, pp. 119-125. Vorrei qui aggiungere soltanto alcune osservazioni che mi sono state gentilmente suggerite dal prof. G. Padoan: ulteriori legami fra il canto dantesco e l'*Eneide* possono essere ravvisati nel fatto che, in base a una tradizione, il tesoro di Troia fu dissipato a causa di Polidoro; non sarebbe quindi un caso se alla fine del canto dantesco, nello stesso girone dei suicidi, vengono puniti anche gli scialacquatori, i quali, si noti, cercano di rifugiarsi in mezzo ai cespugli e sono cespugli essi stessi.

formulata anche da Boccaccio nel suo *Filocolo*, benché nello scrivere egli si muova più sulle orme di Dante che del poeta augusteo. A tale proposito è doveroso osservare che nella trasmissione letteraria del *tópos* un'importanza decisiva ebbe, accanto a Virgilio, la mediazione dantesca: anzi, è proprio attraverso la rielaborazione della *Commedia* che il motivo verrà in gran parte recepito dagli autori posteriori.

I commentatori dell'*Inferno* non hanno mancato di rilevare le divergenze di significato che separano Dante dalla fonte latina⁸, ma a noi preme sottolineare che la lezione dantesca lascerà le proprie tracce, oltre che in termini retorico-stilistici, soprattutto in funzione della diversa concezione del rapporto fra pianta e uomo che essa sottintende: fatto certamente non trascurabile in un diverso contesto culturale e religioso. Nell'*Eneide*, infatti, «non l'uomo è divenuto pianta: la selvetta [*di mirti e cornioli*]⁹ non è che una palingenesi dei dardi, un ravvivamento miracoloso della loro parte vegetale, delle loro aste di legno»; il cadavere di Polidoro si trovava lì sotto, «e solo il sangue di lui s'era trasfuso in quelle piante novelle», e la voce di Polidoro non vien fuori «in compagnia del sangue, ma vien di sotterra, come una qualunque voce di morto»¹⁰. Al contrario Dante propone una completa identificazione dell'uomo con la pianta, che verrà appunto accolta dagli scrittori successivi, Boccaccio, Ariosto, Tasso¹¹. Una simile concezione aveva alla base forse, più che l'episodio

⁸ Cfr. per es. il classico commento di N. SAPEGNO (Firenze, La Nuova Italia, 1980), nota a *Inf.* XIII 33.

⁹ Sul significato che questo albero assumeva agli occhi degli antichi romani si veda J. BAYET, *Le rite du Fécial et le cournouiller magique* (apparso per la prima volta nel 1935, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire», pp. 29-75), ora in *Croyances et rites dans la Rome antique*, Paris, Payot, 1971, pp. 9-43.

¹⁰ F. D'OVIDIO, op. cit., p. 126.

¹¹ Su una linea completamente virgiliana, anche sotto questo aspetto, si muoverà invece Francesco Bolognetti, che nel suo *Costante* narra un'avventura occorsa al protagonista mentre sta tagliando della legna per accendere il fuoco. Egli «cosa vide incredibile in quel loco, / che d'orror tutto empillo e di spavento: / quei sterpi tronchi aver pareano vene / d'oscuro sangue orribilmente piene» (F. BOLOGNETTI, *Costante*, in «Parnaso Italiano», V, Venezia, Antonelli, 1841, XIII 70). Allora il pio Costante «[...] l'arena restar vista vermiglia / del sangue sparto da le tronche piante / indietro pien si fa di meraviglia; / ma poi che andato ancor di nuovo innante / di tagliar novi rami si consiglia, / stupido indietro ancor più si ritira, / che uscirne sangue in maggior copia mira. // E giunta insieme, e l'una e l'altra mano / gli dei selvaggi e le selvagge Dive / chiamò, se v'era alcun Fauno o Silvano, / o Driade, o Napea tra quelle rive; / e senza mai pensar che sangue umano / dentro a le piante d'ogni senso prive, / si ritrovasse, un flebil strido intanto / sentì, misto con gemiti e con pianto. // Come al soffiar d'impetuosi venti / selva, o bosco sentiam strider talora; / così spesso con gemiti e lamenti / stridean quei rami orribilmente allora; / poi voce umana con più chiari accenti / mandar s'udiro anco i medesmi fuora, / dicendo: - Sappi o gran guerrier Romano, / che il tuo signor già fui Valeriano -» (XIII 72-74). L'episodio prosegue col ritrovamento del corpo di Valeriano («[...] ascosto tra i virgulti, / donde uscian proprio i gemiti e i singulti», ott. 76) e l'allestimento di un apposito rogo funebre. Molteplici i punti di contatto con Virgilio: la triplice iterazione del gesto, l'invocazione alle divinità silvestri, e così via; il dettato, però, risente indubbiamente

dell'*Eneide*, una nutrita serie di esempi offerti dalle *Metamorfosi* ovidiane¹². Di conseguenza, precisa Leo Spitzer, l'uomo pianta di Dante «è un composto di tratti derivati tanto da Ovidio quanto da Virgilio: dal primo» dipende «il concetto di una persona che viene trasformata, pur con un procedimento diverso, in pianta (questo non è virgiliano, Polidoro non *diventa* il mirto); dal secondo [...] l'episodio in cui a una pianta si strappa un ramo, ed una voce, anche se non quella dell'albero, protesta dolente: da Virgilio Dante ha preso un dettaglio di azione epica»¹³. Ma l'originalità del poeta italiano va ben oltre la fusione dei due illustri modelli latini: per lui, difatti, non è il corpo ma l'anima che, «caduta sul terreno della selva, vi mette radice, vi germoglia, vi cresce a poco a poco, e [...] si riveste di un corpo vegetale»¹⁴. Diversa, inoltre, è nella *Commedia* l'ambientazione della scena: l'avventura di Enea e così le trasformazioni descritte da Ovidio si svolgono in uno spazio che sta sopra la terra; l'episodio dantesco ci trasporta invece sotto terra, in una realtà ordinata da Dio secondo il duro principio del contrappasso. In questa realtà, posta al di fuori della natura e della storia, la «creazione ibrida» di Dante «diventa un simbolo di peccato e di punizione, di punizione per il peccato antinaturale del suicida che ha spezzato l'unione voluta da Dio tra corpo e anima»¹⁵; e la scelta del pruno,

di un'influenza dantesca. (Devo la segnalazione del passo del *Costante* a G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 225, n. 113).

¹² Un comodo elenco delle trasformazioni di uomini in piante narrate dal poeta sulmonese è fornito da F. D'OVIDIO, op. cit., pp. 126-130. Solo tre o quattro, però, rivelano un certo grado di affinità con la rappresentazione dantesca: quella delle Eliadi (*Metam.* II 346-366), di Driope e di Loti (le cui storie si intrecciano, IX 334 ss.) e di Erisittone (VIII 757 ss.). Lo studioso rileva che «cotali metamorfosi» non solo fornivano «un tipo vero d'uomo pianta» che il «divino poeta» s'ingegnò a fondere con la concezione virgiliana di Polidoro, ma che Dante trovava questa fusione «già incoata qua e là in Ovidio», negli episodi appunto delle Eliadi, di Driope e di Loti, dove l'esempio di Virgilio affiora in precise corrispondenze testuali (op. cit., pp. 129-130).

¹³ L. SPITZER, *Il canto XIII dell'«Inferno»*, in *Id.*, *Studi italiani*, a cura di C. SCARPATI, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 147-172 e specie 148.

¹⁴ F. D'OVIDIO, op. cit., pp. 131-132. Il concetto è stato ripreso da L. SPITZER (op. cit., pp. 147-148) che ha accolto, con qualche ritocco personale, le tesi del D'Ovidio: nella *Commedia* «il corpo arboreo non ha legami col primo [*il corpo dell'uomo vivente*], ma è il prodotto di una nuova nascita che avviene soltanto dopo che la morte ha staccato il primo corpo dall'anima [...]; non vi può essere affatto quella delicata pittura di fasi immediate, transitorie, di cui si deliziava Ovidio, dove è possibile fissare quel certo momento di ambiguità quando la persona viva non è più umana ma non è ancora del tutto pianta o animale».

¹⁵ L. SPITZER, op. cit., p. 150. «Così», prosegue Spitzer, «tutto lo spirito della metamorfosi dantesca è opposto a quello di Ovidio: il poeta pagano, col suo amore panteistico per la natura (della quale l'uomo è parte), che poteva scoprire una ninfa in ogni fonte, una driade in ogni albero, poteva vedere nella metamorfosi soltanto il principio dell'eterno mutamento di forme della natura, animando quest'ultima con la finzione di passioni e dolori umani trascorsi, descrivendo il tutto 'con copia e grazia tra boccaccesca e ariostea'» (la citazione finale è tratta da F. D'OVIDIO, op. cit., p. 131).

cioè di una pianta brutta ed orrida, è, da questo punto di vista, significativa, poiché viene a sottolineare l'orribilità del peccato commesso.

Questa dimensione oltramondana e il dramma che vi si consuma informano la pagina di Dante di uno spirito completamente diverso da quello che aleggia sugli episodi del *Filocolo* e del *Furioso*, aventi per sfondo una natura ridente e serena, che non lascia presagire nulla di «mostruoso»¹⁶. Qui la trasformazione dell'uomo in pianta è frutto di un incantesimo avvenuto *prima* della morte dell'uomo (e non *dopo*, come in Virgilio e in Dante) e per motivi che sono da ricondurre alla passione amorosa¹⁷. La diversità della situazione non ha però impedito in entrambi i casi la penetrazione di stilemi danteschi, anche in via indipendente. È anzi col XIII dell'*Inferno*, piuttosto che col III dell'*Eneide*, che si possono fissare le più strette corrispondenze testuali. Esse, per la verità, sono più sensibili in Boccaccio, e riguardano principalmente il modo in cui vengono caratterizzati la pianta ferita e i suoi tentativi di esprimersi¹⁸. Meno ligio al modello dantesco, invece, l'Ariosto ha desunto dall'*Inferno* soltanto una similitudine, ch'egli ha avuto cura di rimaneggiare alquanto liberamente¹⁹.

¹⁶ Si noti che se il bosco di Dante è di fatto un «antibosco», negli episodi del *Filocolo* e del *Furioso*, invece, l'elemento vegetale si presenta in tutta la sua bellezza e «naturalità»: Boccaccio infatti ambienta la scena in un «dilettevole boschetto» (*Filocolo*, in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, I, 1967, V 6, 1, p. 555) e l'Ariosto, dal canto suo, ci dice esplicitamente che l'ippogrifo è disceso sul più bel paesaggio naturale che esista, e che ha la conformazione di un giardino (Cfr. *O.F.* VI 19-24 ss.).

¹⁷ L'osservazione risale a P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»* (1876, 1ª ed.) a cura di F. MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975, p. 170. Lo studioso, oltre all'*Eneide* e alla *Commedia*, indica appunto questo e un altro luogo del *Filocolo* (quello della fonte di Fileno, IV 2-3) come «fonti» dell'episodio ariostesco.

¹⁸ Il boccaccesco «alla quale sangue con dolorosa voce venne appresso» (*Filocolo* V 6, 3, p. 555) ricorda il dantesco «sì della scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue [...]» (*Inf.* XIII 43-44), e poco più avanti il «Soffiò per la vermiglia piaga alquanto il tronco, e poi il suo soffiare convertendo in parole, così rispose» rivela una strettissima affinità con «Allor soffiò il tronco forte, e poi / si convertì quel vento in cotal voce» di *Inf.* XIII 91-92. In ambedue i casi la fonte dantesca è segnalata da Vittore Branca, nella nota al testo, p. 915 dell'ed. cit.

¹⁹ Cfr. *O.F.* VI 27 (mi valgo dell'ed. a cura di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 1980):

Come ceppo talor, che le medolle
rare e vòtte abbia, e posto al fuoco sia,
poi che per gran calor quell'aria molle
resta consunta ch'in mezzo l'empia,
dentro risuona, e con strepito bolle
tanto che quel furor trovi la via;
così murmura e stride e si corrucchia
quel mirto offeso, e al fine apre la buccia.

Scarsamente produttivo si rivela nel contempo, su queste due opere, l'episodio di Polidoro, che nel *Filocolo* compare a titolo di memoria illustre²⁰, e nel *Furioso* ha forse suggerito il tipo di albero in cui si è trasformato Astolfo: il mirto²¹.

Quest'ultimo episodio, del resto, gode di un'organizzazione per molti versi autonoma rispetto alla tradizione precedente. Da Virgilio e da Dante, e anche da Boccaccio, Ariosto si discosta innanzitutto per l'assenza di un rapporto diretto fra la pianta e colui che la lacera. Enea e Dante spezzano la pianta con le loro mani, e Filocolo, pur senza volerlo (intendeva infatti ferire un cervo), la colpisce con un dardo; nel *Furioso* invece essa viene tormentata dagli strattoni dell'ippogrifo che Ruggiero, appena atterrato, ha legato al suo tronco, ben lungi dall'immaginare che cosa sarebbe accaduto; e il cavaliere, infatti, ode i lamenti della pianta mentre, alquanto distante da essa, si sta tranquillamente ristorando presso «una fonte / cinta di cedri e di feconde palme» (*O.F.* VI 24). Ma vi è un altro elemento che distingue Ariosto dall'intera tradizione precedente: alla ferita non segue la fuoriuscita di sangue. Il fatto è ben comprensibile in rapporto all'atmosfera di sereno e lieve incanto che avvolge l'intero episodio del volo di Ruggiero sull'ippogrifo e del suo successivo approdo all'isola di Alcina. Tutto ciò informa la pagina di una naturalezza nuova, e la mette al riparo da qualsiasi sfumatura paurosa, lasciando soltanto una vena di fanciullesco stupore. Il

L'ottava è, ad un tempo, *amplificatio* e libero riadattamento di alcuni versi danteschi (*Inf.* XIII 40-44):

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
dall'un de' capi, che dall'altro geme
e cigola per vento che va via,
sì della scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue [...].

²⁰ «In questa maniera molti giorni dimorando, uno di quelli avvenne che essendo Filocolo co' suoi compagni entrato in un dilettevole boschetto, seguito da Biancifiore e da molti altri giovani, con lento passo, davanti a loro picciolissimo spazio, senza esser cacciato, si levò un cervo: il quale come Filocolo il vide, preso delle mani d'uno dei suoi compagni un dardo, correndo cominciò a seguitare, e già parendogli essere al cervo vicino, s'aperse nelle braccia, e vibrando il dardo, col forte braccio quello lanciò, credendo al cervo dare; ma tra il cervo e Filocolo era quasi per diametro posto un altissimo pino, nella stremità del cui duro pedale il dardo percosse, e con la sua forza un pezzo della dura cortecchia scrostò dall'antico pedale, egli ed ella assai a quello vicini cadendo: alla quale sangue con dolorosa voce venne appresso, non altrimenti che quando il pio Enea del non conosciuto Polidoro, sopra l'arenoso lito, levò un ramo...» (*Filocolo* V 6, 1-3, p. 555).

²¹ Che il mirto dell'Ariosto derivi dal *myrtus* virgiliano è opinione anche di Cesare Segre (*O.F.*, ed. cit., p. 1285, nota 23). Molto vaga, invece, mi pare la somiglianza, postulata da Segre, fra il virgiliano «gemitus lacrimabilis imo / auditur tumulto et vox reddita fertur ad auris» (*Aen.* III 39-40), e i due versi che aprono l'ott. 28 dell'*O.F.*: «Onde con mesta e flebil voce uscìo / espedita e chiarissima favella».

seguito della narrazione si conforma, come già in Boccaccio, a parametri di elevata cortesia.

Nel poema ariostesco, quindi, l'elemento della pianta parlante si rivela un semplice espediente romanzesco che rimane isolato nel corso dell'opera, avente lo scopo principale di stupire il lettore, e non mi sembra un caso che ad aver subito la metamorfosi in vegetale sia stato proprio Astolfo, il personaggio forse più bizzarro dell'*Orlando Furioso*, al quale accadono le cose più inverosimili.

Diverso, invece, è l'atteggiamento del Boccaccio, che oserei definire per certi aspetti ovidiano e allegorico. A mezza via fra Medio Evo e Umanesimo, il Boccaccio sembra sentir l'esigenza di dare un senso ed una giustificazione alle sue invenzioni letterarie: non è un caso se Idalogo è stato trasformato proprio in un pino, e l'autore si preoccupa di spiegarcelo dettagliatamente: il povero Idalogo, oppresso dalle pene d'amore, stava ormai pensando di fare come «Dido» o «Biblide», quand'ecco, egli ci racconta:

Mi sentii non potermi avanti mutare, anzi soprastare a me Venere, di me pietosa, vidi, e disiderante di dare alle mie pene sosta: i piedi, già stati presti, in radici, e 'l corpo in pedale, e le braccia in rami, e i capelli in fronde di questo arbore trasmutò, con dura corteccia cignendomi tutto quanto. Né variò la condizione di esso dalla mia natura, se ben si riguarda: egli verso le stelle più che altro vicino albero la sua cime distende, sì come io già tutto all'alte cose inteso mi distendeva. Egli i suoi frutti di fuori fa durissimi, e dentro piacevoli e dolcissimi a gustare. Oimé, che in questo la mia lunga durezza a contrastare agli amorosi dardi si dimostra, la quale volessero gl'iddii ch'io ancora avessi, ma l'agute saette, passata la dura e rozza forma di me povero pastore, trovarono il core abile alle loro punte. Questo mio albero ancora in sé mostra le fronde verdi, e mostrerà mentre le tristi radici riceveranno umore dalla terra circostante, in che la mia speranza, molte volte ingannata, non ancora esser secca, né credo che mai si secchi, si può comprendere. E se voi ben riguardate, egli ancora mostra del mio dolore gran parte: che esso, lagrimando, caccia fuori quello che dentro non può capere; e come questo legno meglio arde che alcun altro, così io, prima stato ad amare duro, poi più che alcun amante arsi, e per ogni piccolo fuoco sì mi raccendo come mai acceso fossi. Né il dilettevole odore ch'io porgo poté mai fare tanti di quello disiderosi, ch'io altro che a quella, per cui questa pena porto, mi diletta di piacere (*Filocolo* V 8, 42-45, p. 566).

Inoltre, nel libro di Boccaccio, alla trasformazione di Idalogo in pino fanno da *pendant*, poco dopo, la trasformazione delle quattro donne crudeli nei confronti dell'amore, che gioiscono nel maltrattare gli amanti, e impavide e miscredenti nei confronti degli dei (*Filoc.* V 18 ss., pp. 573 ss.): una viene trasmutata in «durissimo marmo» (*Filoc.* V 24, 7, p. 583); la seconda in albero (*Filoc.* V 25, pp. 583-584), la terza in un «picciolo pruno» (*Filoc.* V 26, 2, p. 585), e la quarta in una pianta simile al pruno (*Filoc.* V 27, p. 585). Oltre a questi il *Filocolo* offre pure altri esempi di metamorfosi, come quello della fonte di Fileno (*Filoc.* IV 1-5, pp. 359-366), descritti generalmente con piglio ovidiano, vale a dire con il gusto di rappresentare

la *metamorphosis* (cambiamento di aspetto: *metà* + *morfé*) nelle sue fasi successive. L'elemento della pianta parlante, dunque, ha per lui un valore che va oltre il desiderio di stupire.

È evidente quindi che l'episodio in cui Tancredi, nel XIII della *Liberata*, si ritrae esterrefatto nel vedere del sangue colare da un albero da lui appena colpito e nell'udire una voce uscire da quello ha alle spalle una lunga e consolidata tradizione letteraria e, considerato in questa prospettiva, non rappresenta affatto una novità. Il Tasso aveva a portata di mano un campionario illustre, al quale avrebbe potuto attingere contaminando liberamente i modelli in un intento emulativo. Ma se la sua scelta affonda le radici in un retroterra culturale ben definito, essa perviene ad esiti tutt'altro che scontati; perciò una disamina che valuti, oltre ai legami con la tradizione, anche la dinamica interna dell'episodio, la sua collocazione e i suoi rapporti con altre parti del poema, sarà in grado di mettere in luce la reale portata dell'invenzione tassiana.

Iniziamo intanto col dire che l'episodio obbedisce al proposito di introdurre nell'opera quel «meraviglioso verisimile», sganciato da riferimenti mitologici, che nei suoi scritti teorici l'autore aveva saldamente propugnato come ingrediente necessario al poema epico. Esso adempie quindi una funzione criticamente consapevole e costituzionalmente molto diversa da quella svolta negli altri poemi. Come si è visto, nella «pagana» *Eneide* l'elemento della pianta parlante soccorre per intimare a Enea di abbandonare la terra dov'è appena approdato, ed è, in fondo, un segno della volontà degli dèi; nell'*Inferno* dantesco l'evento straordinario non è che uno dei tanti tipi di pena, per quanto *sui generis*, a cui sono sottoposti i dannati; nel *Filocolo* esso è un'invenzione che permette d'introdurre il racconto della vita di Idalogo; nel *Furioso* esso partecipa di un «meraviglioso» che non è sfiorato dall'orrore e dal mistero, e si dilata in una narrazione che non ha più nulla in comune con la serrata concisione di Virgilio e, soprattutto, di Dante.

Da parte sua il Tasso non ha invece nulla da spartire con Boccaccio e nemmeno con Ariosto, che pure rappresentano i referenti a lui cronologicamente più vicini (e ch'egli non poteva non aver presenti!)²²: le caratteristiche d'incanto gentile e fiabesco non si addicono al meraviglioso tassiano, carico di tensione e di drammaticità. I più concreti punti di riferimento sono per lui Dante e Virgilio: col primo, però, ha legami di tipo soprattutto contestuale, mentre indizi di natura verbale ci permettono d'identificare nel poeta latino il modello preminente. Tuttavia, se riallac-

²² Si comprende quindi perché Vincenzo Vivaldi, uno dei più scrupolosi ricercatori di fonti della scuola storica, accingendosi ad esaminare l'episodio tassiano, disse: «Come fare qui a non ricordare l'episodio di Polidoro in Virgilio, di Pier della Vigna in Dante e di Astolfo nell'Ariosto?»: *La «Gerusalemme Liberata» studiata nelle sue fonti. (Episodi)*, Trani, Vecchi, 1907, p. 170.

ciandosi a Dante e Virgilio il Tasso ha restituito alla scena una drammaticità ch'egli provvede addirittura ad intensificare, ben più alto è il grado di complessità dell'episodio tassiano, contrassegnato, fra l'altro, da riecheggiamenti interni al testo della *Liberata* che ne dimostrano il carattere nient'affatto estrinseco ed imitativo, tanto più che nella progressione narrativa del poema esso svolge una funzione di importanza essenziale, e strutturalmente molto più rilevante di quanto non avvenga nelle opere precedenti.

Come si è già detto, nel poema latino l'episodio si configura come un *omen* che ha lo scopo di allontanare Enea da una terra che non gli è stata destinata dai Fati, ed è, nell'ambito del terzo libro, il primo di una serie di moniti analoghi. L'episodio di Tancredi, invece, ha un valore in sé unico, non riducibile a quello di altre parti del poema. Esso occupa una posizione di fondamentale importanza: cade in effetti verso la metà della favola²³, e per di più in un contesto che intreccia con drammatica tensione il versante centripeto e guerresco dell'azione principale e quello digressivo e fantastico degli episodi. Per essere precisi, occorre dire che il c. XIII, posto sin dall'inizio sotto il segno della magia, e in seguito dominio indiscusso del «meraviglioso», è stato solitamente ascritto alla categoria degli episodi; non bisogna però dimenticare che, se il sortilegio di Ismeno impone alla vicenda il sigillo del diabolico, il motivo per cui il Tasso introduce la sequenza della selva è strettamente congiunto con il versante bellico, ed ha alla base un concreto spunto storico²⁴: la fornitura di legname è *condicio sine qua non* per il proseguimento dell'azione e per il felice esito dell'impresa. La suggestione magica, e quindi l'incapacità di espugnare la selva, ha qui un risvolto collettivo, e non va imputata alla responsabilità di un singolo individuo; essa coinvolge l'intero campo crociato, precludendo qualsiasi attività. E il testo presenta un continuo spostamento dal luogo del magico e dell'episodiaco (la selva) al luogo dell'azione principale (l'accampamento cristiano), mostrando l'accresciuta preoccupazione del capo (Goffredo), del tutto impotente a trovare un rimedio che segni l'uscita da quest'inerzia coatta e debilitante²⁵.

In tale contesto l'episodio di Tancredi si pone al vertice di una *climax* i cui gradi sono costituiti dai tentativi fallimentari dei «fabri» prima, dei guerrieri eletti poi, e quindi di Alcasto e degli uomini più famosi dello schieramento crociato, che si alternano nei tre giorni successivi. Essi

²³ Cfr. la lettera a Scipione Gonzaga del 27 aprile 1575, dove si dichiara che «il mezzo veramente de la favola è nel terzodecimo» (T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. GUASTI, I, Firenze, Le Monnier, 1853, lett. n. 26, p. 68).

²⁴ I cronisti della crociata riferivano infatti che i cristiani estraevano il legname per la costruzione delle macchine dalla foresta di Saron. Su questo cfr. V. VIVALDI, op. cit., pp. 166-167.

²⁵ Cfr. le ott. 17-31.

vengono scacciati da paure di volta in volta differenti, adeguate alla statura morale dei protagonisti. Nulla di simile nelle opere letterarie precedenti, dove l'incontro con la pianta parlante era governato dal caso²⁶. Nella *Liberata* esso si colloca invece all'interno di un meccanismo a progressione ascensionale, studiatamente congegnato dalla mano sapiente di un regista che ha saputo graduare con cura gli effetti sino alla *katastrofé* finale. Quando Tancredi si avvia verso la selva, il lettore sa già che qualcosa di misterioso deve accadere: qualcosa di arcano e spaventoso ad un tempo, che unirà al già noto l'incognita del nuovo, in un'atmosfera di *suspense* e di vigile tensione. Proprio per questo s'intuisce immediatamente che dietro l'apparente tranquillità del paesaggio (miracolosamente succeduta al rapido dileguarsi delle tempeste del fuoco e del vento) si cela un'insidia remota ma non per questo meno temibile (quale distanza rispetto alla natura ariostesca, che offre all'uomo la soddisfazione dei suoi bisogni, senza celare oscuri colpi di scena!).

Originale, e tipicamente tassiana, è pure la nuova configurazione dello spazio: Tancredi si muove dentro la selva, ma all'interno di essa scorge una specie di radura che accoglie nel suo mezzo un'unica pianta:

Al fine un largo spazio in forma scorge
d'anfiteatro, e non è pianta in esso,
salvo che nel suo mezzo altero sorge,
quasi eccelsa piramide, un cipresso.
Colà si drizza, e nel mirar s'accorge
ch'era di vari segni il tronco impresso,
simili a quei che in vece usò di scritto
l'antico già misterioso Egitto²⁷.

[G.L. XIII 38]

Tancredi si dirige verso questo nuovo sub-spazio a forma d'anfiteatro, avente cioè una conformazione adatta per un duello, e il cavaliere è appunto armato di una spada: quello che si svolgerà tra poco sarà infatti un duello singolare, fatto di poche battute, fra lui e una pianta, fra lui e quella pianta che spicca in questo spazio aperto recintato dal bosco.

Così la rivelazione dell'incarnazione di uno spirito umano (nella fattispecie, Clorinda) in una natura arborea non sopraggiunge improvvisa e, a differenza di quanto accade nell'*Eneide*, non è anticipata soltanto dalla fuoriuscita di sangue, bensì, come vedremo, da un più ampio sistema di segni che chiama in causa valori simbolici depositati nell'immaginario

²⁶ Fa eccezione, se si vuole, la *Divina Commedia*, ove il paesaggio fosco e terrificante, dominato da «alberi strani» (v. 15), e le parole di Virgilio lasciano in qualche modo presagire la natura del prodigio.

²⁷ Per il testo seguiamo la lezione di L. CARETTI, in T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. C., Milano, Mondadori, 1979 («I Meridiani»).

collettivo e una catena di echi infratestuali che qui riaffiorano, per il protagonista, come memoria della propria storia²⁸. Simbolico è il tipo di albero prescelto, il cipresso, che in base ad una consuetudine che si perde nella notte dei tempi è considerato l'albero della morte²⁹. Va rilevato, però, che lungo il filone letterario qui sopra esaminato la presenza del cipresso costituisce una novità: Virgilio e Ariosto parlavano di un mirto, Boccaccio di un pino, Dante di un pruno. La scelta del Tasso risulta quindi autonoma e consapevole, ed acquista un significato primario nella connotazione dell'episodio. Lo ribadisce una similitudine, di conio esclusivamente tassiano, qui preposta al nome dell'albero, allo scopo di accentuarne il valore simbolico: *quasi eccelsa piramide*; sono parole che fissano esplicitamente la relazione di contiguità del cipresso con la morte, e che risultano ancor più suggestive e cariche di allusioni interne se si pensa che *eccelsa* è epiteto già usato dal Tasso in riferimento a Clorinda³⁰: tutto ciò contribuisce a caricare il testo di sovrasensi ulteriori. Così il tronco di questa pianta, che appare impresso di «vari segni», è una sorta di lapide tombale. Ad accrescere l'alone di mistero concorre pure il sistema grafico dell'iscrizione. Gli ultimi due versi dell'ottava alludono chiaramente ai geroglifici, che all'epoca del Tasso non erano considerati un vero e proprio codice di scrittura, bensì un sistema di comunicazione superiore, formato di ideogrammi³¹, una forma, cioè, di scrittura iconica e sapienziale in grado di manifestare «immediatamente e totalmente [...] la natura sostanziale [...] della cosa»³², in un rapporto che non necessita di mediazioni interpretative.

²⁸ Ci riferiamo ad alcune singolari, e certo non casuali, coincidenze col c. XII, sulle quali ci soffermeremo più avanti.

²⁹ E il fatto non è da trascurare se l'uomo, come ha giustamente detto Cassirer, è, più che un *animal rationale*, un *animal symbolicum* (cfr. E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo; e lo strutturalismo nella linguistica moderna*, Roma, Armando Armando, 1968, pp. 88-81).

³⁰ Cfr. *G.L.* XI 27, v. 8.

³¹ Si noti che l'«in vece» del v. 7 significa appunto 'al posto di', 'in sostituzione di'.

³² M. A. RIGONI, *Un dialogo del Tasso: dalla parola al geroglifico*, in «Lettere Italiane», XXIV (1972), p. 40. Doveroso è il rinvio all'intero saggio (pp. 30-44) per ulteriori chiarificazioni in merito alla concezione, non solo tassiana, dei geroglifici, intesi come scrittura iconica, sacra e simbolica, e al rapporto fra scrittura geroglifica (o ideogrammatica), scrittura alfabetica (o fonetica) e linguaggio orale. Del medesimo studioso si veda pure la «voce» *Impresa*, in «Dizionario critico della letteratura italiana», diretto da V. BRANCA, Torino, U.T.E.T., 1986², II, pp. 340-343. Ci sembra opportuno qui riportare, benché scorciato, quanto scrive il Tasso nel suo ultimo dialogo, *Il Conte ovvero de le imprese*, facendo dire al Conte: «Senza dubbio son lettere sacre e sacre sculture de gli Egizi, che da' Greci furon dette *ieroglifica* o *ierogrammata*; perciocché, se ben mi rammento, due erano le maniere di lettere usate da gli Egizi: l'una sacra e l'altra popolare. Le lettere popolari avean somiglianza con l'ebraiche o con le caldee [...] le sacre erano figure di cose naturali o artificiali, con occulto e misterioso significato, e fra gli Egizi il loro uso era proprio de' sacerdoti» (cfr. *Il Conte ovvero de le imprese*, in T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. RAIMONDI, Firenze, Sansoni, 1958, II, II, p. 1034). Su tutta la questione, si vedano del resto le informatissime pagine di B. BASILE, più volte ristampate, e da ultimo come introduzione all'ed. commentata proprio del *Conte* (Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 15-77).

La conseguenza di questo fatto è duplice: da un lato esso contribuisce a creare un'atmosfera suggestiva, veicolando anche l'introduzione di due vocaboli (*antico* e *misterioso*) che appartengono ad un lessico vago, indefinito e suggestivo per eccellenza³³; dall'altro, designa il tipo di processo che condurrà Tancredi a cogliere il senso della visione. Egli non si avvicinerà alla tragica scoperta per via logica, lineare, ma attraverso un percorso di tipo ultra-razionale, che per mezzo di successive approssimazioni lo porterà d'un salto dall'«ignoto» al «noto». Una prima strada gli è aperta dalle sue conoscenze linguistiche, che gli permettono di scoprire fra i «segni ignoti alcune note [...] / del sermon di Soria ch'ei ben possiede» (*G.L. XIII 39*)³⁴:

«O tu che dentro i chiostri de la morte
osasti por, guerriero audace, il piede,
deh! se non sei crudel quanto sei forte,
deh! non turbar questa secreta sede.
Perdona a l'alme omai di luce prive:
non dée guerra co' morti aver chi vive»

[*G.L. XIII 39*, vv. 3-8]

Il senso di quel motto (che è un capolavoro di allusioni interne alla storia di Tancredi³⁵) è chiarissimo, e il lettore stesso lo comprende in un'intuizione folgorante. Palese è infatti l'eco delle ultime parole di

³³ Cfr. M. FUBINI, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*, in ID., *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971², pp. 216-247: si vedano in particolare le pp. 220-224.

³⁴ Come possa Tancredi avere una domestichezza tanto profonda col «sermon di Soria» non viene spiegato; del resto scarso è nel poema l'interesse per la varietà delle lingue, e il Tasso non si cura di spiegare o di dilungarsi sui modi che consentono d'intendersi fra pagani e cristiani (cfr. A. L. LEPSCHY, *I discorsi della «Gerusalemme Liberata»*, in «Lettere Italiane», XXXVII (1985), 2, pp. 208-210). Attentissimo, invece, il poeta, alla potenzialità evocativa della parola.

³⁵ V. VIVALDI, op. cit., p. 175, in nota, afferma che il v. 7 dell'ott. 39, «Perdona a l'alme omai di luce prive», sarebbe stato suggerito al Tasso dal virgiliano *iam parce sepulto* (*Aen.* III 41). Ma è una considerazione del tutto inopportuna: a parte la mancanza di una precisa corrispondenza semantica (*parce* non significa *perdona*, e così *sepulto* non equivale a *a l'alme*), e la diversa ubicazione nel contesto (la frase latina è pronunciata da Polidoro dopo la manifestazione del prodigio, quella italiana lo anticipa), mi pare che le corrispondenze interne al testo della *Liberata* siano qui decisamente soverchianti. Da parte sua F. CAVIGLIA («voce» cit., p. 164) ritiene che il virgiliano *parce* corrisponda all'«or tanto basti» detto da Clorinda (*G.L. XIII 42*, v. 2); ma anche qui il richiamo mi pare fuori luogo: il *parce* di Polidoro (ripetuto due volte, ai vv. 41 e 42) suona come una preghiera che fa appello alla nota *pietas* dell'eroe troiano (dice infatti: «parce pias scelerare manus», v. 42), le parole di Clorinda sono invece un ordine secco e perentorio.

Clorinda³⁶, e persino la voce «morte» stabilisce un rapporto con l'esperienza recentemente vissuta dal principe cristiano. In virtù di questa epigrafe cimiteriale, che costituisce una geniale trovata del Tasso, l'albero ha già rivelato la propria identità. Si può dire che l'iscrizione qui anticipi la parola, fatto completamente nuovo rispetto alle opere precedenti.

Ma la ragione non può decodificare quello strano messaggio (così come più avanti non sarà di aiuto per vincere i «falsi inganni»³⁷), e l'animo sbigottito di Tancredi, per un processo che potremmo definire di rimozione del passato, non riesce a penetrarlo; il suo atteggiamento di stupita fissità è splendidamente reso, all'inizio dell'ottava seguente, dal connubio di *enjambement* più iperbato:

Così dicea quel motto. *Egli era intento
de le brevi parole a i sensi occulti [...].*

[G.L. XIII 40]

A questa tetra suggestione si aggiunge il sottofondo musicale del vento, che, in virtù di un'immaginazione già alterata, si tramuta agli orecchi del protagonista in

[...] un suon che flebile concentero
par d'umani sospiri e di singulti,

in grado di destabilizzare la sua già precaria audacia di guerriero:

e un non so che confuso instilla al core
di pietà, di spavento e di dolore.

Fra i personaggi delle opere letterarie che abbiamo sopra esaminato, solo Dante si era trovato in uno stato di particolare agitazione emotiva prima di ledere la pianta, ma per ragioni diverse da quelle della *Liberata*, dovute essenzialmente alla stranezza terribilmente concreta del paesaggio infernale e ai lamenti misteriosi; del resto è uno stato d'animo non dissimile da quello che coglie il pellegrino in altre circostanze del suo viaggio oltremondano. Il timore di Tancredi deriva invece da una suggestione che è soprattutto interiore: egli non ode lamenti umani, ma gli pare che tali siano le note che colpiscono i suoi orecchi.

³⁶ Cfr. in particolare G.L. XII 66:

- Amico, hai vinto: io ti perdon... *perdona*
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'*alma* sì; deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave. -

³⁷ Cfr. l'ott. 44.

Tancredi deve momentaneamente riscuotersi per colpire «l'alta pianta» (in quel «pur tragge al fin la spada» [G.L. XIII 41] noi avvertiamo infatti uno sforzo supremo della volontà), ma alla fine trova il coraggio di vibrare il ferro. Ecco allora che

[...] Oh meraviglia!
 manda fuor sangue la recisa scorza,
 e fa la terra intorno a sé vermiglia.

È a partire da questi versi che il Vivaldi inizia un puntuale raffronto fra il testo della *Liberata* e gli esametri latini relativi all'episodio di Polidoro. Egli osserva incidentalmente che l'esclamazione «Oh meraviglia!» può essere stata suggerita dal virgiliano *horrendum et dictu* (*Aen.* III 26)³⁸; ma il nesso latino non può essere scisso dal resto dell'esametro poiché ha un valore predicativo rispetto al seguente *mirabile monstrum*, e serve inoltre ad introdurre in maniera esplicativa il prodigio (non si dimentichi che Enea sta facendo il resoconto delle sue vicissitudini a Didone). A prescindere dal diverso valore sintattico, l'osservazione non tiene poi conto del fatto che il Tasso s'inserisce abbastanza spesso nel dettato del poema con allocuzioni, apostrofi o esclamazioni personali. Questa interiezione si adegua quindi ad un modulo invalso e strettamente peculiare della poesia tassiana³⁹.

Secondo il Vivaldi i particolari del sangue che sgorga dal legno e della terra arrossata dalle gocce che cadono ripetono due circostanze dell'*Eneide*⁴⁰. Si può aggiungere, però, che il tassiano «manda fuor sangue la recisa scorza» non è alieno da un'intersezione col dantesco «sì della scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue [...]» (*Inf.* XIII 43-44)⁴¹. Ad ogni modo il particolare del sangue, che tanto nell'*Eneide* quanto nella *Liberata* si legge prima della formulazione verbale (e non dopo, come avviene nella *Commedia*), ricorre nel poema italiano una sola volta e non due, come nell'*Eneide*. Ciò si attua parallelamente al fatto che Tancredi replica il tentativo due volte, e non tre come Enea. A coloro che reputavano sovrabbondante il triplice gesto dell'eroe troiano è stato giustamente obiettato che esso si giustifica col valore sacrale del numero tre. Nel far ripetere a Tancredi due volte il suo gesto, Tasso si differenzia sia da Virgilio che da Dante, ma non già per porsi a mezza via tra i due, sibbene

³⁸ V. VIVALDI, op. cit., p. 174, in nota.

³⁹ Si veda per esempio, poche ottave sopra, il commento del poeta al «memorando ardire» di Tancredi (*G.L.* XIII 35, v. 8).

⁴⁰ V. VIVALDI, op. cit., p. 174, in nota; l'autore cita il latino «[...] *huic atro liquontor sanguine guttae / et terram tabo maculant* [...]».

⁴¹ È opinione anche del Momigliano; cfr. T. TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di A. MOMIGLIANO, Firenze, La Nuova Italia, 1951³, nota all'ott. 41, v. 3.

perché solo in questo modo poteva segnare in maniera efficace l'evolversi dello stato d'animo di Tancredi. Del resto, indipendentemente dal numero di volte in cui viene iterato il tentativo, la vicenda della *Liberata* si regge su una logica e su una dinamica autonoma. Si è già detto che Enea giunge nei pressi del cespuglio per caso (l'eroe stesso, nel raccontare il fatto a Didone, dà risalto alla casualità: «*Forte fuit iuxta tumulus [...]*», *Aen.* III 22)⁴², e ne spezza i ramoscelli con le mani; e anche Dante, benché stimolato a ciò da Virgilio, aveva usato le mani per cogliere una frasetta del «gran pruno». Tancredi invece si serve di un'arma, di una spada, ch'egli vibra potentemente contro il tronco del cipresso con la deliberata intenzione di abbattearlo. La sua azione non è un *lacerare*, uno *scerpere*, bensì uno *s-troncare*, è un abbattimento che simula un'uccisione. Nella sua ambigua e inquietante esperienza egli si trova inconsapevolmente a rivivere e a rinnovare un'azione già fatta⁴³.

Non ha quindi senso paragonare, come ha fatto il Vivaldi, il secondo colpo di Tancredi ai vv. 31-32 del III dell'*Eneide* («*Rursus et alterius*

⁴² E per puro caso Ruggiero lega l'ippogrifo al mirto di Astolfo, e sempre per caso Filocolo colpisce il pino di Idalogo.

⁴³ Sulle orme di Freud alcuni critici hanno visto in questo fatto un esempio di quella 'compulsione a ripetere' insita nel fatto umano, e capace di sopraffare il 'principio del piacere'. Tancredi vivrebbe, dunque, «un'esperienza passiva, in cui è incapace di esercitare la volontà e di controllare gli avvenimenti [...]; un'esperienza in cui l'influenza della compulsione lo obbliga a ripetere un'azione che lo ha sconvolto» (F. CHIAPPELLI, in T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di F. C., Milano, Rusconi, 1982, nota all'ott. 42; si veda inoltre, in quest'edizione, la lunga nota all'ott. 41, dove Chiappelli analizza i versi tassiani in rapporto all'*Eneide* e alla *Divina Commedia*). L'ipotesi freudiana (prospettata da S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips* [1920]: *Al di là del principio del piacere*, in *Opere*, IX, Torino, Boringhieri, 1977, p. 208) è accolta anche da G. SCIANATICO, in *L'arme pietose. Studio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 131. Concordo però con M. GUGLIELMINETTI (*Lettura del canto XIII della «Gerusalemme Liberata» di Torquato Tasso*, in «Studi tassiani» XL-XLI, 1992-1993, pp. 249-268; si vedano in particolare le pp. 255-256) nel credere che l'interpretazione psicanalitica vada presa con cautela. Certo, Tancredi è qui schiacciato da una forza irrazionale ch'egli non riesce a contrastare (bene commenta R. RAMAT, *La «Gerusalemme Liberata»*, in *Id.*, *Per la storia dello stile rinascimentale*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1953, p. 220, pur non rifacendosi a Freud: «La paura gli nasce dall'anima, è l'ossessione della colpa che si riflette nelle cose [...]. Tancredi ha orrore di sé, fugge perché ha paura di sé, dell'irrazionale misterioso che sta in fondo al suo essere. Fugge perché sente di non essere padrone di sé, ma in balia d'una forza, insieme interna ed esterna, cui non può resistere: quella stessa forza che l'ha indotto ad uccidere Clorinda. La foresta incantata diventa uno dei più profondi e complessi simboli poetici della fatalità che schiaccia l'uomo»); ma l'episodio ha la sua prima ragion d'essere nell'organizzazione stessa dell'opera, come attesta la sua correlazione con quello che, nel c. XVIII, descrive l'ingresso nella selva di Rinaldo. Se i fantasmi della selva consistono nella proiezione di paure, angosce e debolezze individuali, è logico che Tancredi debba scontrarsi con le remore del suo recente passato, e altrettanto dovrà fare Rinaldo, che verrà messo alla prova non da visioni mostruose bensì dal richiamo alle passioni dei sensi.

lentum convellere vimen / insequor et causas penitus temptare latentis⁴⁴»), e neppure ipotizzare che il tassesco «e pur rinforza il colpo» possa corrispondere al virgiliano *maiore...nisu* del v. 37, riferito da Virgilio al terzo tentativo⁴⁵. In comune c'è soltanto l'idea della ripetizione, che nella *Liberata* non è però introdotta da quegli aggettivi e pronomi numerali (*prima...arbos*, v. 27; *alterius*, v. 31; *tertia...hastilia*, v. 37) che nell'*Eneide* scandiscono i tre tempi dell'azione, ma da un *e pur* che riprende una formula usata poco prima⁴⁶, ed è in sé assai diverso dal latino *et causas penitus temptare latentis*, che indica invece lo scrupolo proprio «dell'eroe-sacerdote Enea» mirante a scoprire le cause più riposte del prodigio⁴⁷.

Il Vivaldi prosegue segnalando la corrispondenza fra *Aen.* III 39-40:

[...] *gemitus lacrimabilis imo*
auditur tumulo [...]

e *G.L.* XIII 41:

Allor, quasi di tomba, uscir ne sente
un indistinto gemito dolente.

Si tratta di una somiglianza solo apparente: l'*imo...tumulo* non equivale affatto all'italiano «quasi di tomba»; l'ablativo latino va interpretato come «dalla base del tumulo», laddove l'espressione tassiana vuole suggerire una voce tombale, di timbro grave e profondo. E neppure il *gemitus lacrimabilis* è paragonabile al *gemito dolente* della *Liberata*. Innanzitutto è errato estrapolare le due voci italiane dal resto dell'endecasillabo, che, dopo un forte *enjambement*, costituisce un'unità grammaticalmente inscindibile, con due aggettivi che si dispongono a cornice attorno al sostantivo *gemito*. Quell'*indistinto*, che non ritroviamo né in Virgilio né in Dante, è dunque voce introdotta dal Tasso, che equivale semanticamente al *non so che* usato poco sopra all'ott. 38; siamo ancora immersi in un'aura di sensazioni e sentimenti confusi. Solo con l'ottava seguente, allorché quel gemito si distingue in voci, che sono urla di dolore e parole di accusa, quanto finora era emerso attraverso una fitta rete di allusioni (ma che era ancora rimasto a un livello sommerso nella coscienza di Tancredi) prende

⁴⁴ Il Vivaldi legge *latebras*.

⁴⁵ Ivi, p. 175.

⁴⁶ Cfr. *G.L.* XIII 41, vv. 1-2: «Pur tragge al fin la spada, e con gran forza / percote l'alta pianta [...]», e 41, vv. 5-6: «Tutto si raccapriccia, e pur rinforza / il colpo [...]».

⁴⁷ F. CAVIGLIA, «voce» cit., p. 163. Enea, difatti, «consapevole di doversi confrontare con un *omen* infausto per la sua futura città [...] assume pienezza di funzione sacerdotale: per stornare l'augurio nefasto invoca le divinità che crede d'aver offeso» (cfr. al riguardo *Aen.* III 34-36: «*Multa movens animo nymphas venerabar agrestis / Gradivomque patrem, Geticis qui praesidet arvis, / rite secundarent visus omenque levarent*»).

finalmente forma, per così dire, chiara e distinta. Quell'albero è Clorinda, è il nuovo albergo della donna amata⁴⁸.

Conviene soffermarsi su questo punto per capire la complessità e la portata innovativa dell'invenzione tassiana. Come abbiamo visto, l'identità di uomo e pianta non discende da Virgilio ma da Dante; anche Tasso parla di uno stato *post mortem*, benché manchi in lui qualsiasi idea di contrappasso. Come già Boccaccio e Ariosto, i quali però si riferivano a due esseri che avevano mutato aspetto nel corso della loro vita terrena, egli considera la trasformazione frutto di un incanto. Senonché mentre nel *Filocolo* e nel *Furioso* si trattava di un incanto con effetti reali (per opera di magia Idalogo e Astolfo sono realmente divenuti piante - e, *mutatis mutandis*, così pure Pier della Vigna, che nell'oltretomba dantesco è realmente un «gran pruno» -), nella *Liberata*, invece, tutto - il cipresso, il sangue, i lamenti, e l'intero discorso attribuito a Clorinda - vivono in un contesto puramente allucinatorio (l'unico frammento di verità è semmai nell'accenno al «novo incanto e strano» [G.L. XIII 43], che ci riporta al sortilegio compiuto da Ismeno). Ma, senza trascurare questa differenza basilare, va osservato che la novità del Tasso non si esaurisce qui. Polidoro, Pier della Vigna, e così Idalogo e Astolfo, non avevano con i rispettivi feritori della loro pianta un legame di tipo sentimentale, anzi, neppure di conoscenza o, per lo meno, non di conoscenza profonda, tanto che ciascuno di loro si trova a dover raccontare più o meno diffusamente la propria vita. Non così nella *Liberata*, dove il personaggio di Tancredi ci appare sin dall'inizio invaghito di Clorinda, e in un destino che s'intreccia più volte con quello dell'amata, sino agli esiti patetici e altamente drammatici del c. XII.

Non serve che Clorinda si dilunghi nel raccontare gli ultimi istanti di una storia già nota, e che segmenti di testo hanno qui già provveduto a richiamare. Gli accenni alla sua morte (o meglio, alla sua uccisione) suonano come un aspro rimprovero. Il tono del suo discorso si caratterizza in modo fortemente diverso sia da quello di Polidoro (che lamenta con malinconico rammarico la sua vicenda infelice e il suo misero stato di insepolto), sia da quello di Pier della Vigna (che nel suo *speech*⁴⁹ di uomopianta chiede pietà per la sua atroce condizione), sia da quello di Idalogo e, ancor più, di Astolfo (che usa i toni cortesi di un gentiluomo). A

⁴⁸ L'evidenza, quindi, per Tancredi, prende la forma di una colpa rinnovata, e il ricordo dell'evento tragico si ricollega con un presente allucinato e allucinante, soverchiandolo. L'effetto è tanto più devastante sul fragile stato psicologico di Tancredi se si pensa che, come ha osservato Cassirer, già il ricordo, nell'uomo, non può essere definito «come il semplice riaffacciarsi alla mente di un dato avvenimento, come una pallida immagine o riproduzione di precedenti impressioni. Non è una mera ripetizione, ma piuttosto un passato rivissuto» (E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo*, cit., p. 118).

⁴⁹ Il termine è usato da Spitzer per indicare il meccanismo di produzione del linguaggio.

differenza di loro Clorinda non chiede al suo offensore perché la tormenti. Le sue domande, formulate alcuni versi dopo l'inizio del discorso («perché il misero tronco, a cui m'affisse / il mio duro destino, anco mi guasti? / Dopo la morte gli avversari tuoi, / crudel, ne' lor sepolcri offender vuoi?», G.L. XIII 42), sono un'ennesima accusa. Ella esordisce rivolgendosi al suo violatore, di cui conosce l'identità (e questo è un altro elemento di novità), in modo perentorio e tagliente. Si noti, nell'ott. 42, l'efficacia espressiva del v. 2, spezzato internamente da più pause, e il vibrante rilievo del «tu» (iterato due volte), la forza incisiva della *t* allitterante, e l'uso sapiente di pronomi e aggettivi personali di prima e seconda persona⁵⁰, che stabiliscono, nella violenta allocuzione, uno stringente cerchio di relazioni fra la vittima e il carnefice, nel quale il recentissimo passato torna a rivivere fra gli spettri del presente.

Né si può dire che trovi fondamento nelle opere precedenti il modo con cui la donna rivela la propria identità. A differenza di quanto crede Franco Caviglia⁵¹, il *Clorinda fui* posto in apertura dell'ottava seguente non è affatto equipollente al *nam Polydorus ego* dell'*Eneide* (v. 43). Tale formulazione scaturisce piuttosto dalla scansione interna al testo, in un abile incremento della tensione che accompagna l'imporsi assoluto della visione. Quel nome in apertura d'ottava non è proferito a titolo di spiegazione⁵², ma «suona altissimo, come un grido pieno di un dolore e di un rimprovero insopportabili»⁵³; per giunta è seguito da un verbo al passato: in quelle due parole (a cui si dovrebbe far seguire, nella lettura, una lunga pausa) si compendia l'intero dramma di Tancredi e il movente stesso dell'episodio, la causa, cioè, di questa visione fantasmatica. Il passato e i sensi di colpa (che nel canto precedente Tancredi aveva già previsto come sue erinni persecutorie⁵⁴) si ripropongono ora come larve e fantasmi paralizzanti. Come si deduce dalla splendida ott. 44, il cavaliere

⁵⁰ Si osservi pure come il *ti* della rima in *-asti*, specie nelle voci *discacciasti*, v. 4, e *guasti*, v. 6 (verbi di seconda persona singolare), rinnovi a livello fonico l'insistenza pronominale sul *tu*.

⁵¹ Cfr. F. CAVIGLIA, «voce» *Polidoro*, cit., p. 164.

⁵² Il valore esplicativo del testo virgiliano è confermato dalla congiunzione *nam*. A differenza di quanto accade nell'*Eneide*, nella *Commedia*, nel *Furioso* e nel *Filocolo*, la dichiarazione della propria identità si verifica in risposta ad un'esplicita domanda, accompagnata dall'augurio di una ricompensa («Ma dilli tu chi fosti, sì che 'n vece / d'alcun'ammenda tua fama rinfreschi / nel mondo su [...]», *Inf.* XIII 52-53; «Dunque, o giovane, se gl'iddii, gli uomini e le fiere ti sieno graziosi e i tuoi rami con pietosa sollecitudine conservino interi, non ti sia noia dirci chi tu se', e per che qui relegato dimori», *Filocolo*, V 6, 6, ed. cit., p. 556; «ma non restar però, che non risponda / chi tu ti sia, ch'in corpo orrido et irto, / con voce e razionale anima vivi; se da grandine il ciel sempre ti schivi. // E s'ora o mai potrò questo dispetto / con alcun beneficio compensarte / [...]», *O.F.* VI 30-31).

⁵³ F. CHIAPPELLI, nel commento cit., ott. 43.

⁵⁴ Cfr. G.L. XII 77.

intuisce l'inconsistenza della sua visione, ma ne rimane ugualmente oppresso. «Lungo il filo degli episodi 'polidoriani' [...] è questo l'unico caso di sconfitta dell'eroe indagatore dinanzi al prodigio»⁵⁵.

Il *tópos* letterario e archetipico della pianta parlante acquista, dunque, nel racconto della *Liberata*, una dimensione nuova, arricchito di sfumature psicologiche e dotato di specifiche valenze strutturali. Gli stessi riscontri che potrebbero indicare un legame con la tradizione sono a volte piuttosto labili: le eventuali analogie col testo virgiliano si rivestono di un nuovo significato, e comunque si dissolvono nella trama dei riecheggiamenti infratestuali e nella logica della progressione narrativa. Del resto, a testimoniare il carattere non occasionale dell'invenzione tassiana e la funzione specifica di questo *tópos* nel meccanismo studiatamente calibrato del poema, va rilevato che alberi animati entreranno in scena anche in una seconda circostanza, costruita in gran parte sulla traccia della prima.

Com'è noto, il guerriero eletto a liberare la selva dall'incantesimo, promuovendo così la riuscita dell'impresa, è Rinaldo. Spetta a lui, a distanza di alcuni canti, addentrarsi nella selva e cimentarsi con i suoi prodigi. A differenza dei compagni che l'hanno preceduto, egli non viene sorpreso da visioni orrorose; quel bosco, che a lui pare «lietamente ombroso» (*G.L.* XVIII 17), non ostacola la sua avanzata, anzi, al suo passaggio la natura si riveste di un aspetto ridente e primaverile, che ha per sottofondo musicale non già un vento inquietante, ma un suono dolcissimo, un «dolce concento» (XVIII 19) a cui partecipano ninfe e sirene, aure, acque e uccelli (cfr. anche la precedente ott. 18, imperniata appunto sulla descrizione acustica). Ma nonostante l'atmosfera piacevole, il paesaggio non è immune da stranezze inusitate: al coro naturale si mescolano infatti «voci umane in rime» (ott. 18), e ovunque si diffonde una «gioconda / strana armonia di canti e di querele» (ott. 24), prodotta da misteriosi e invisibili cantori. Infine anche Rinaldo giunge alla prova dell'albero. La sua attenzione è dapprima attratta da un mirto posto «in disparte» (cfr. *G.L.* XVIII 25).

È già stato ampiamente dimostrato che tutto l'episodio è concepito in maniera esattamente speculare a quello del canto XIII⁵⁶, e il Tasso stesso c'induce ad eseguire il confronto:

⁵⁵ F. CAVIGLIA, «voce» cit., p. 164.

⁵⁶ L'analogia strutturale che lega i canti XIII e XVIII, costruiti su elementi che significativamente ritornano da un canto all'altro (l'«anfiteatro» [XIII 38] e la «gran piazza» [XVIII 25], le suggestioni acustiche [XIII 40; XVIII 18-19, 24], il cipresso [XIII 38] e il mirto e la quercia [XVIII 25-26], il fantasma della donna amata, che nel XIII si riduce a una voce, e nel XVIII si visualizza), è stata messa in luce da G. GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 289-307, e in tempi più recenti da E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 186-187; a un parallelismo fra i due episodi accennava pure B. T. Sozzi, *Il magismo nel Tasso*, in Id., *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, p. 328.

L'estraneo mirto i suoi gran rami spiega,
più del cipresso e della palma altero,
e sovra tutti gli arbori frondeggia;
ed ivi par del bosco esser la reggia.

[G.L. XVIII 25]

Non direi quindi, col Vivaldi, che «il mirto, da cui apparisce l'immagine di Armida, fa ricordare il mirto del *Furioso*, da cui parla Astolfo»⁵⁷, e neppure, con Caviglia, che il mirto sia «l'unico elemento virgiliano di questo episodio». Esso risponde invece ad una simbologia ben precisa, che si contrappone a quella del cipresso, e si lega inoltre alla storia personale di Rinaldo⁵⁸. Poco dopo, infatti, la selva si trasforma dinanzi ai suoi occhi in un luogo di seduzioni sensuali:

Fermo il guerrier ne la gran piazza, affisa
a maggior novitate allor le ciglia.
Quercia gli appar che per se stessa incisa
apre feconda il cavo ventre e figlia,
e n'esce fuor vestita in strana guisa
ninfa d'età cresciuta (oh meraviglia!);
e vede insieme poi cento altre piante
cento ninfe produr dal sen pregnante.

[G.L. XVIII 26]

Ma anche queste figure sono apparizioni prive di consistenza nella realtà delle cose, e sussistono soltanto in forma immaginaria, come il Tasso si premura di sottolineare (cfr. l'ott. 27). Non è più possibile stimare per vere le «meraviglie» in cui credeva «l'antica etade» (ott. 30). Quelle che si offrono a Rinaldo sono mere parvenze, e il guerriero, che si è appena purificato dai suoi «giovenili errori» (G.L. XVIII 9) ed ha assunto una più piena consapevolezza della sua missione, non si lascia trarre in inganno⁵⁹. Ad un tratto il mirto prende le sembianze di Armida (ott. 30), che cerca di lusingarlo col ricordo del tempo passato e con nuove profferte d'amore (ott. 31 ss.). È la prova più ardua, ma il guerriero resiste, e si dimostra saldo nella

⁵⁷ V. VIVALDI, op. cit., p. 172; F. CAVIGLIA, «voce» cit. p. 164. Sono ipotesi che trascurano le relazioni di somiglianza e opposizione che legano i canti XIII e XVIII.

⁵⁸ «Estremamente simbolica, e pienamente coerente con quella celebrazione di vita che prende il posto dell'ambiente di morte del canto XIII» è ritenuta la «sostituzione del mirto al cipresso» da G. GETTO, op. cit., p. 305.

⁵⁹ Neanche Tancredi, a dire il vero, aveva pienamente creduto alla reale consistenza di quelle larve (cfr. G.L. XIII 44), ma non era stato sufficientemente forte da vincere l'illusione. Su questo punto si veda anche C. M. BOWRA, *From Virgil to Milton*, London, Macmillan, 1945, p. 166: «Tancredi's fear is quite different from Alcasto's. He knows that that is a hallucination, but none the less in his weakened state of will and his haunted conscience he is frightened. Since he is not master of himself, he cannot defy the terrors which the wood holds for him».

sua decisione di alzare il ferro. S'innescia a questo punto una serie di trasmutazioni a catena che, sulla base di un paradigma ovidiano, si concludono con l'assunzione di forme mostruose. Ma in questo canto l'eroe cristiano non arretra e affronta con fermezza gli spettri della selva (cfr. le ott. 35-37), finché

tronca la noce: è noce⁶⁰, e mirto parve.
Qui l'incanto fornì, sparì le larve.

Le lusinghe, le bellezze tentatrici, le orride mostruosità spariscono di colpo, rivelandosi per quello che erano: *vane / sembianze* (cfr. *G.L. XVIII* 38).

Le esperienze vissute da Tancredi e da Rinaldo nella selva si rispondono dunque in maniera volutamente antitetica. Esse traggono la loro ragion d'essere dalla loro mutua complementarità e dalla funzione espletata nell'ambito dell'intero poema⁶¹, e non dall'adesione a due filoni letterari differenti (quello epico di Virgilio e quello fantastico di Ovidio). Non ha dunque senso, in questi casi, parlare di imitazione, dal momento che le reminiscenze letterarie sono affabulate in un contesto completamente diverso e vivificato da una sensibilità nuova, di fine psicologismo e di straordinaria modernità. E il *tópos* dell'albero animato, per la sua impronta non solo letteraria, ma addirittura archetipica, si prestava certo meglio di altri ad essere l'elemento portante di questo episodio, garantendo al «meraviglioso» tassiano quella sfumatura di inquietante verisimiglianza che lo rende attuale al lettore d'ogni tempo.

DANIELA FOLTRAN

⁶⁰ «La fantasia popolare faceva di questa pianta [*il noce*] il punto di convegno delle potenze infernali» (A. MOMIGLIANO, nel commento cit., ott. 37).

⁶¹ E, a riprova della loro importanza strutturale, va detto che il Tasso le trasfuse con pochissime variazioni nella *Conquistata*, dislocandole nei libri XVI e XXII.