

STUDI TASSIANI

Anno LVI-LVIII - 2008-2010
ISSN 1123-4490

N. 56-58

COMITATO SCIENTIFICO: GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÉ, ANTONIO DANIELE,
ARNALDO DI BENEDETTO, CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, EMILIO RUSSO.

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al redattore di «Studi Tassiani», prof. Guido Baldassarri, Via Montebello, 13 - 35141 Padova. Al medesimo indirizzo vanno inviati i contributi proposti per la pubblicazione sulla rivista. Per i saggi in concorso per il Premio Tasso si rimanda invece a quanto previsto nel Bando. Per tutti vale l'invito ad attenersi strettamente alle norme per i collaboratori riportate in calce al volume.

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *Ricordo di Franco Gavazzeni* 7

SAGGI E STUDI

ROSANNA SIMONA MORACE, *Il «Rinaldo» tra l'«Amadigi» e il «Floridante»* 11

MASSIMO CASTELLOZZI, *Il codice A₄ delle «Rime» di Torquato Tasso* 43

LORENZO BOCCA, *«Il proporre molti ove sia alcuno eminente» (LP XXII, 4).* 97

Le «Lettere Poetiche» e l'unità una di molti in uno

MISCELLANEA

YVAN LOSKOUTOFF, *Genèse et symbolique du «Tempio» réuni par Torquato Tasso pour Flavia Peretti, duchesse de Bracciano (1591)* 123

OTTAVIO ABELE GHIDINI, *Poesia e liturgia nella «Gerusalemme liberata»* 153

LORENZO CARPANÉ, *Donne e demoni: per una lettura del concilio infernale tassiano tra la biblica Giuditta e Gregorio Magno* 181

DOMINIQUE FRATANI, *La construction d'un modèle: le premier recueil épistolaire de Bernardo Tasso* 205

AURELIO MALANDRINO, *Goffredo, vera «scala al Fattor»* 237

MATTEO ZENONI, *Un capitolo della fortuna tassiana nel Settecento. Parini lettore della «Gerusalemme liberata» e dell'«Aminta»* 257

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI 271
(2006-2007) a cura di LORENZO CARPANÉ

NOTIZIARIO 339

Assegnazione del Premio Tasso 2008-2010

SEGNALAZIONI 343

ADDENDA ET CORRIGENDA 361

TESTIMONIANZE EPISTOLARI PER QUESTIONI DI «PRIMATO»

NELLA TRADIZIONE DELL'IDILLIO FRA TASSO, MARINO E I POETI

EMILIANI (E. Selmi)

NOTA SU ERMINIA: UNA RIMA DELLE «STANZE» DI POLIZIANO

NELLA «LIBERATA» (C. Confalonieri)

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 11312246 intestato a: Amministrazione *STUDI TASSIANI. Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai* - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo
Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

S A G G I E S T U D I

IL «RINALDO» TRA L'«AMADIGI» E IL «FLORIDANTE»

Il 31 maggio 1562 il Senato veneziano concede al Tassino il privilegio per la pubblicazione della sua prima opera, il *Rinaldo*, che si apre e si chiude nel nome del padre. Le pagine iniziali della *Prefazione «Ai lettori»* infatti – come, più tardi, quelle dell'*Apologia* –, dopo un breve *incipit* volto a prevenire le obiezioni dei «riprenditori»¹, si aprono sull'esplicita richiesta della comprensione paterna² per l'essersi lasciato trasportare dal proprio «genio» e dalla propria «naturale inclinazione» «a dare effetto al mio pensiero, cercando quello di tenere ascosto a mio padre». Torquato conclude dunque (o almeno così fa credere) il *Rinaldo* senza farne parola con l'anziano genitore, nonostante i due vivessero sotto lo stesso tetto durante quel soggiorno estivo a Venezia, tra il luglio e l'ottobre del 1561, in cui cominciò la stesura dell'opera; viceversa mostrava il «parto primiero» delle sue «fatiche» ai numerosi amici del padre, che ne caldeggiarono la pubblicazione, facendo anche da mediatori tra il Tasso ed il Tassino. E così Bernardo, «ancorché molto li pesasse, pure si risolvé a la

¹ In verità tra questi «riprenditori» trapela già la figura di Bernardo, per quell'insistenza sulla disconvenevolezza del dedicarsi alla poesia mentre era studente di diritto. Cfr. T. TASSO, *Rinaldo*, Vinegia, Francesco de' Franceschi Sanese, 1562; l'edizione da noi utilizzata è quella a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1936, p. 3 e segg.: «Non m'era nuovo, benignissimi lettori, che sì come nessuna azione umana mai fu in ogni parte perfetta, così ancora a nessuna mai mancarono i suoi riprenditori. Laonde [...] chiaramente previdi che alcuno, anzi molti sarebbero stati, i quali l'una e l'altra mia deliberazione avriano biasimata; giudicando poco convenevole a persona, che per attendere agli studi de le leggi in Padova dimori, spendere il tempo in cose tali; e disconvenevolissimo ad un giovine de la mia età, la quale non ancora a XIX anni arriva, presumere tant'oltre di se stesso, ch'ardisca mandar le primizie sue al cospetto de gli uomini, ad esser giudicate da tanta varietà di pareri: nulladimeno [...] osai di pormi a quest'impresa, ancorché sapessi che ciò non sarebbe per piacere a mio padre, il quale e per la lunga età, e per li molti e vari negozi che per le mani passati gli sono, conoscendo l'instabilità de la fortuna e la varietà de' tempi presenti, avrebbe desiderato che a più saldi studi mi fossi attenuto, co' quali quello m'avessi io potuto acquistare ch'egli con la poesia, e molto più col correr de le poste in servizio de' principi, avendo già acquistato, per la malignità de la sua sorte perdé, né ancora ha potuto ricuperare: sì ch'avendo io un sì fermo appoggio com'è la scienza de le leggi, non dovessi poi incorrere in quegli incomodi, né quali egli è alcuna volta incorso».

² Si veda T. TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in *Prose*, a cura di E. MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 414 ss. Ovviamente nell'*Apologia* non vi è alcuna richiesta della comprensione paterna, ma una dichiarazione delle intenzioni poetiche di Bernardo, al fine di difenderlo dalle opposizioni della Crusca e far meglio comprendere gli scopi che si era prefisso nella composizione dell'*Amadigi*.

fine di lasciarmi correre dove il giovenil ardore mi trasportava» e diede il proprio consenso alla pubblicazione del *Rinaldo*, pur non avendone visto che una parte; ciò nonostante ammetteva al Pavesi: «il poema non è tale che non paia meraviglioso in un giovane di diciott'anni, essendo egli e per l'invenzione e per l'elocuzione degno di lode, e tutto sparso di vaghi lumi di poesia»³. Ma Torquato, ignaro di questa affermazione del padre e timoroso del suo giudizio (o forse dopo avergliene parlato, e dunque spinto dall'insperato assenso paterno e dall'amorevolezza dimostratagli? Si ricordi, tra l'altro, che contemporanee alla lettera al Pavesi sono le esortazioni di Bernardo a dedicare l'opera al cardinale Luigi d'Este ed i tentativi di farlo entrare al servizio della sua corte, Ma anche il fatto che l'anno successivo gli permetterà di passare dalla classe di legge a quella di filosofia), suggella il debito nei confronti del genitore nelle ultime due ottave del poema, con un lieve e delicato trapasso dal Padre da cui tutto discende, al padre (*Rin.* XII 93-94):

che fu dal cielo eletto
a darmi vita col suo sangue istesso:
io per lui parlo e spiro e per lui sono,
e se nulla ho di bel, tutto è suo dono.

Ei con l'acuto sguardo, onde le cose
mirando oltra la scorza al centro giunge,
vedrà i difetti tuoi, ch'a me nascose
occhio mal san che scorge poco lunge;
e con la man ch'ora veraci prose
a finte poesie di novo aggiunge,
ti purgarà quanto patir tu puoi,
aggiungendo vaghezza ai versi tuoi.

Tale debito non è solo il dono della vita (ed il mistero e la magia ad esso connessi, che saranno uno dei temi dominanti della poesia del maggior Tasso), ma anche un debito letterario, l'omaggio dell'allievo al maestro. Scrive Fiorenzo Forti⁴: «Il Tassino è come un giovane pittore, destinato ad un gran-

³ P.D. PASOLINI, *I genitori di Torquato Tasso*, Roma, Loescher, 1895 (Bernardo Tasso a Cesare Pavesi, 15 aprile 1562).

⁴ F. FORTI, *Aspetti del «Rinaldo»*, nel vol. coll. *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, (poi, col tit. *L'opera prima del Tasso*, in *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 78-132), pp. 254-255. In nota specifica: «In questa luce va posto il commosso ringraziamento al padre che chiude il poema giovanile, che è qualcosa di più di una semplice manifestazione d'affetto». Sul *Rinaldo*: G. MAZZONI, *Del Rinaldo*, in *Opere minori in versi di Torquato Tasso*, I, a cura di A. SOLERTI, Bologna, Zanichelli, 1891; E. PROTO, *Sul «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Napoli, tip. A. Tocco, 1895; Id., *G.M. Verdizotti e il «Rinaldo»*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», VI (1901); C. GUERRIERI CROCETTI, *Il Rinaldo*, Firenze, Vallecchi, 1924; A. MOMIGLIANO, *L'esordio del Tasso*, in *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938; A. CAPASSO, *Il Tassino. L'Aurora di*

de avvenire, che lavora nella bottega di un artista colto come suo padre. Con una meravigliosa facilità egli apprende il “mestiere” e in un balzo improvviso uguaglia e supera tutti i “maestri” dell’arte: nella sua attività di bottega c’è perfino la collaborazione all’opera del padre, dapprima passiva nell’edizione dell’*Amadigi* e poi, dopo la prova decisiva del *Rinaldo*, collaborazione attiva al *Floridante*, in una comunione che richiede l’industria del filologo per stabilire l’attribuzione».

Tale affermazione riguardo al *Floridante* va decisamente ridimensionata, poiché non vi sono dati per sapere se tra il 1559 e il 1569 padre e figlio collaborarono. Certamente Torquato non fu estraneo al nuovo poema paterno se a lui Bernardo inviava il «disegno dell’opera», in termini poi che presuppongono un dialogo già avviato e che lasciano trapelare un rapporto ben diverso da quello *ante-Rinaldo*. Negli anni precedenti a questo, infatti, durante il periodo urbinato (1556-’59), Torquato si era limitato ad un’attività per l’appunto «di bottega», aiutando il padre-maestro nella trascrizione dell’*Amadigi* e delle lettere per gli amici-revisori, ma studiando anche i classici ed i romanzi sotto la sua guida nell’immensa biblioteca dei Della Rovere-Montefeltro. Poi, con l’arrivo a Venezia, il Tassino comincia ad essere introdotto nella cerchia degli amici di Bernardo, e cioè nella cerchia dei più illustri letterati del tempo, che in vario modo collaboravano e gravitavano attorno all’Accademia della Fama, di cui il padre era appena divenuto Segretario; vi troviamo, non a caso, tutti i personaggi che Torquato cita nella prefazione del *Rinaldo* e che lo spinsero a coltivare il suo genio letterario: il Cataneo, il Pavesi, il Venier ed il Molino, a cui potremmo aggiungere il Grandenigo, l’Atanagi, Luca Contile, il Verdizotti,

Torquato Tasso, Roma, Albrighi Segati e C., 1939; Id., *Commento al «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Genova-Roma-Napoli-Milano, Soc. Dante Alighieri, 1940; Id., *Studi sul Tasso minore*, ivi, 1940; R. BATTAGLIA, *Dalla lingua dell’«Amadigi» a quella della «Gerusalemme Liberata»*, in «Cultura neolatina» I (1941), 2, pp. 94-115; A. DI PIETRO, *Il noviziato di Torquato Tasso*, Milano, Malfasi, 1953; C. BOZZETTI, *Testo e tradizione del «Rinaldo»*, in «Studi tassiani», XI (1961), pp. 7-44; M. FUBINI, *Il «Rinaldo» del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 208-236; G. GETTO, *Preludio poetico: il «Rinaldo»*, in *Malinconia di Torquato Tasso* [1951], Napoli, Liguori, 1979, pp. 101-129; M. SHERBERG, *Introduzione a T. TASSO, Rinaldo*, ed. critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della princeps (1562), a cura di M. S., Ravenna, Longo, 1990; L. POMA, rec. all’ed. Sherberg del *Rinaldo* del Tasso, in «Studi tassiani» XXXVIII (1990), pp. 251-254; M. ZACCARELLO, *Per un’edizione critica del «Rinaldo» del Tasso*, in «Italianistica», XXI (1992), pp. 117-124; M. SHERBERG, *Rinaldo. Character and intertext in Ariosto and Tasso*, Saratoga [and Stanford Un.], ANMA Libri, 1993; C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, nel vol. coll. *La ragione e l’arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 13-26; A. CASADEI, *Il «Rinaldo» e il genere cavalleresco alla metà del Cinquecento*, in *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 45-60; A. DANIELE, *Considerazioni sul «Rinaldo» e Ancora sul «Rinaldo»*, in *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998, pp. 56-88 e 89-126. Il nodo *Amadigi Rinaldo* è affrontato da G. BALDASSARRI, *Torquato Tasso*, in *Storia Generale della Letteratura Italiana*, Milano, Motta, V, 1999.

il Patrizi (tutti letterati che collaborarono, insieme a Torquato, alla silloge in memoria di Irene Spilimbergo⁵), Carlo Sigonio. Si consideri inoltre che «nella silloge per Irene [...] risalta la capacità della *intelligentia* lagunare di porsi come richiamo per i più prestigiosi letterati della penisola: dal già citato gruppo urbinato-pesarese, ai meridionali Bernardino Rota, Tansillo e di Costanzo, ai fiorentini Varchi, Scipione Ammirato, Laura Battiferri; da letterati di area romana quali Giovio e Contile, ai ferraresi Pigna e Giraldo Cinzio»⁶, che dunque furono conosciuti e frequentati dal Tassino. La sua formazione avviene quindi in un clima fervente, sia per la caratura dei letterati succitati, sia per il periodo storico nel quale si colloca, quando cioè, poco prima della chiusura del Concilio di Trento, rimaneva ancora un qualche spazio di speranza per una spiritualità che potesse abbracciare tutte le forme del sapere. Nella cultura accademica veneziana, infatti, l'aristotelismo dominante è fortemente mitigato dal platonismo e persino da influssi riformisti sotto il profilo religioso, se si tiene presente che l'Atanagi, Celio Magno, Francesco Patrizi e lo stesso Bernardo Tasso provenivano da famiglie sospette di eterodossia e tendenze vicine all'evangelismo ed al calvinismo⁷, che alcuni dei sonetti della silloge rinviano «in modo poetico ma indiscutibile, all'idea della predestinazione»⁸; e che molti dei sopracitati praticavano la mnemotecnica e prediligevano il platonismo ermetico, le cui discussioni in casa Venier si appuntavano intorno alle «più segrete cose che sieno nella poesia» ed ai «più occulti artifici che abbia l'arte del dire»⁹.

Tutto ciò non può non avere avuto un peso determinante nella vita di

⁵ *Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori. In morte della signora Irene delle Signore di Spilimbergo. Alle quali si sono aggiunti versi Latini di diversi egregij Poeti, in morte della medesima Signora*, in Venetia, appresso Domenico & Gio. Battista Guerra, fratelli, 1561. Si veda in proposito A. CORSANO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene Spilimbergo. Intorno alla formazione del giovane Tasso*, nel vol. coll. *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la Corte dei Della Rovere*, a cura di G. ARBIZZONI, G. CERBONI BAIARDI, T. MATTIOLI e A. OSSANI, Ancona, Cassa di Risparmio di Pesaro, 1999, pp. 145-167. Scrive l'autore (p. 151): «L'ipotesi che mi sento di proporre è che essa rappresenti – in qualche modo e tra le altre istanze – un tentativo del gruppo dirigente dell'Accademia di sopravvivere al forzato scioglimento [...]. Nel nuovo assembramento di quella comunità intellettuale entro l'antologia poetica non è difficile leggere una forma di dissimulata prosecuzione della recente esperienza accademica attraverso operazioni meno rischiose e appariscenti, 'ripiegate' sul versante ancora praticabile della poesia. Il che spiega anche l'alto grado di ambizione e autorevolezza della silloge, defilata e 'periferica' quanto al destinatario, ma impegnata ben oltre ogni congettura prevedibile quanto alle forme, ai contenuti e ai messaggi ultimi».

⁶ Ivi, p. 154. Molti di questi, inoltre, sono tra i destinatari più frequenti delle *Lettere* di Bernardo.

⁷ Si veda A. BARBIERI, *Bernardo Tasso in odore di eresia*, in «Studi tassiani» 48 (2000), pp. 67-71 e A. MAGALHÃES, *All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Bibbia in Francia e in Italia, in Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne*,

⁸ A. CORSANO, *Dionigi Atanagi ...*, cit., p. 155.

⁹ G. GRADENIGO, *Rime e lettere*, testo con introduzione e commento di M.T. Acquaro Graziosi, Roma, Bonacci, 1990, pp. 13-14.

Torquato, sia a livello umano-spirituale (per esempio, le autoaccuse al tribunale dell'Inquisizione), sia a livello poetico, in particolare per quanto riguarda, da un lato, il ridimensionamento dell'aristotelismo (e già nei primi anni di formazione, come ben dimostra la *Prefazione al Rinaldo*) e, dall'altro, la «maturazione del platonismo tassiano, generalmente ricondotta agli anni della maturità ma non ancora studiata nell'ambito della prima formazione del poeta. In questa direzione anche il rapporto con il Patrizi [...] si dovrebbe poter situare in un momento precoce della formazione di Torquato, iniziato forse proprio al tempo dell'Accademia della Fama, magari per il tramite di Bernardo, allorché il giovane poeta poteva avvicinare per la prima volta le idee del filosofo sulla poesia come percorso privilegiato in direzione della verità trascendente»¹⁰. Lo stesso Bernardo aveva ricordato nell'ultimo canto dell'*Amadigi le Rime* di Luca Contile ed il commento del Patrizi¹¹, nel quale il filosofo, in quello stesso 1560, aveva riformulato alcune componenti essenziali dell'opera del Camillo con la proposta di un nuovo ordine dei luoghi topici del discorso amoroso, implicando la possibilità di esprimere, sul piano poetico-magico del verso, la corrispondenza fra le strutture del discorso umano e quelle del cosmo, dunque tra microcosmo e macrocosmo. E la necessità di una corrispondenza tra queste due sfere nel poema eroico farà scaturire una delle più dense pagine dei *Discorsi dell'arte poetica*, quella sul poema come «picciol mondo»¹², la cui clausola finale («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») rimanda inevitabilmente alla prefazione del *Rinaldo*, dove il Tassino afferma:

È ben vero che ne l'ordir il mio poema mi sono affaticato ancora un poco in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata; e ancora ch'alcune parti di essa possano parere oziose, e non tali, che, sendo tolte via, il tutto si distruggesse, sì come, tagliando un membro al corpo umano, quel manco ed imperfetto diviene; sono però queste parti tali, che, se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto, e simile a

¹⁰ A. CORSANO, *Dionigi Atanagi...*, cit., p. 162

¹¹ L. CONTILE, *Rime di Messer Luca Contile divise in tre parti, con discorsi et argomenti di M. Francesco Patrizio, et M. Antonio Borghesi*, in Venetia, Appresso Francesco Sansovino, MDLX. Si veda poi B. TASSO, *Amadigi*, Vinetia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560 (C 39 1-4: «Luca Contil, che sì alto e profondo / è ne suoi carmi; e 'l Patrizio con esso, / che le bellezze loro ha mostro al mondo, / e lor, come doveva, in pregio messo»).

¹² Cfr. T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* (= DAP, DPE), a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 35-36 e 139-140. Si veda poi il vol. coll. *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di G. BALDASSARRI, Milano, Unicopli, 1982 e, sulla formazione delle prime idee di poetica del Tassino, G. BALDASSARRI, *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica» del Tasso*, in «Studi tassiani», XXVI (1977), pp. 5-38; ID., *Ancora sulla cronologia dei «Discorsi dell'arte poetica» (e filigrane tassesse)*, ivi, XXXII (1984), pp. 99-110.

quello che fanno i capelli, la barba, e gli altri peli in esso corpo, de' quali s'uno n'è levato via, non ne riceve apparente nocumento; ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane.

La sostanziale differenza tra questi due brani (scritti con buona probabilità a distanza di non molti anni) comporta una fondamentale conseguenza a livello poetico, ovvero la struttura ancora fortemente cavalleresca del *Rinaldo*, nonostante il proposito di fare la favola «una», rispetto alla compiutezza eroica della *Liberata* e della *Conquistata*, nelle quali, paradossalmente, «la pluralità degli eroi riesce più epicamente unitaria dell'unicità del *Rinaldo*»¹³. Mentre qui, infatti, Torquato ricerca la «molteplicità nell'unità» – con un progetto molto simile al primigenio *Amadigi* «epico» di Bernardo¹⁴, poi accantonato nel tentativo di trovare la «molteplicità nella molteplicità» con l'*Amadigi* cavalleresco del '60, per accostarsi e discostarsi insieme dall'esempio aristesco –, nelle opere più mature giungerà a quell'«unità nella molteplicità» cercata fin dal *Gierusalemme* e teorizzata nei *Discorsi dell'arte poetica*.

Ma già nel *Rinaldo* il Tasso ambiva – sulla scia delle teorizzazioni di Giraldo Cinzio, del Pigna, ma soprattutto dell'esempio del padre, e contro gli irrigidimenti precettistici dell'aristotelismo – a riformare il poema cavalleresco dall'interno per renderlo degno d'Omero e Virgilio; e questo sia attraverso un eroe onnipresente che desse unità a più azioni, sia elevando lo statuto del verso sull'esempio dei classici. Dunque torniamo, con questo, ancora una volta, al progetto epico di Bernardo ed alla sua ventennale sperimentazione¹⁵: ovvero al tentativo di realizzare una equilibrata soluzione tra classici e romanzi, nella convinzione che il poeta dovesse innanzi tutto farsi interprete del suo tempo e

¹³ F. FORTI, *Aspetti del «Rinaldo»...*, cit., p. 254.

¹⁴ Cfr. B. TASSO, *Lettere, primo volume*, a cura di D. RASI [rist. anastatica dell'edizione: Venezia, Giglio, 1559], Bologna, A. Forni, 2002 (per il quale useremo la sigla *BLett.* I), LXXXII, pp. 149 ss., a Sperone Speroni, da Sorrento, senza data, ma ascrivibile al 1543: «La proposizion di questo mio poema sarà l' Amoroze lagrime e onorate fatiche d'Amadigi, la qual dividerò in due parti: prima dirò le semplici lagrime di quella tenera età; di poi tutte le azioni gloriose che fece da che fu armato cavaliere, fin che la desiderata donna ebbe per moglie. Né mi par che questa sia altro che una perfetta azione d'un uomo, non meno che sia quella d'Omero nell'*Odissea* e di Virgilio nell'*Eneida* [...]. Io, senza interrompermi, continuo la mia proposizione e tutto ciò che è fuor di essa faccio dire a questa e a quella persona per digressione». Sul progetto epico di Bernardo cfr. V. CORSANO, *L'Amadigi «epico» di Bernardo Tasso*, in «Studi tassiani», LI (2003), pp. 43-74, mentre, prt l'edizione, vd. R. MORACE, *L'autografo liveriano dell' «Amadigi» 'epico' di Bernardo Tasso*, in «Nuova rivista di letteratura italiana» XI (2008) 1-2, pp.155-181.

¹⁵ In verità si potrebbe parlare di una trentennale sperimentazione epica, se si considera che Bernardo, contemporaneamente alla prima produzione lirica, aveva composto un poema in ottava rima, il *Guidon Selvaggio* (dunque narrando lo stesso episodio storico *Dell'Amor di Marfisa*) che sperava di pubblicare a Venezia e per il quale il governo di Firenze aveva emanato un privilegio con data 22 marzo 1530: ma l'opera probabilmente non venne conclusa e, certamente, mai data alle stampe. Per le notizie sul *Guidon selvaggio* si veda T. TASSO, *DPE*, VI, p. 255.

di «quel che richieggono i costumi d'oggi»; che il diletto fosse una componente essenziale ed imprescindibile della poesia; e che il principio dell'unità aristotelica dovesse essere mitigato con l'esempio di altre fonti, prima tra tutte l'*Ars poetica* oraziana e l'esempio delle *Metamorfosi* di Ovidio. Ed il figlio, sulle orme del maestro, afferma (sempre nella prefazione al *Rinaldo*):

Ma io desidererei, che le mie cose né da' severi filosofi seguaci d'Aristotele, che hanno innanzi gli occhi il perfetto esempio di Virgilio e d'Omero, né riguardano mai al diletto ed a quel che richieggono i costumi d'oggi, né da i troppo affezionati de l'Ariosto fossero giudicate: però che quelli conceder non mi vorranno, ch'alcun poema sia degno di loda, nel qual sia qualche parte che non faccia apparente effetto, la qual tolta via non però ruini il tutto; ancorché molti di tali membri siano nel *Furioso* e ne l'*Amadigi*, ed alcuno ne gli antichi greci e latini; quest'altri gravemente mi riprenderanno che non usi ne' principi de' canti quelle moralità, e que' proemi ch'usa sempre l'Ariosto: e tanto più che mio padre, uomo di quell'autorità e di quel valore che 'l mondo sa, anch'ei talvolta da questa usanza s'è lasciato trasportare.

Quest'ultima frase sembra in bilico tra la paura di essersi discostato dall'esempio paterno e, più verosimilmente¹⁶, quella di avere osato fare ciò che Bernardo si era lasciato persuadere a non fare, ovvero inserire dei prologhi ariosteschi invece delle originarie, e ben più poetiche, novantanove albe incipitarie dell'*Amadigi*.

Pochi anni più tardi, però, nei *Discorsi dell'arte poetica*, Torquato modificherà l'assunto secondo il quale il diletto nasce dalla molteplicità di azione, per affermare che esso ha la sua ragion d'essere nel «meraviglioso»:

Concedo io quel che vero stimo, e che molti negarebbono, cioè che 'l diletto sia il fine della poesia; concedo quel che l'esperienza dimostra, cioè che maggior diletto rechi a' nostri uomini il *Furioso* che l'*Italia liberata* o pur l'*Iliade* o l'*Odissea*. Ma nego però quel che è principale e che importa tutto nel nostro proposito, cioè che la moltitudine delle azioni sia più atta a dilettere che l'unità; perché, se bene più diletta il *Furioso* [...] non avviene per rispetto dell'unità o della moltitudine, ma per due cagioni, le quali nulla rilevano nel nostro proposito. L'una, perché nel *Furioso* si leggono amori, cavallerie,venture e incanti, e insomma invenzioni più vaghe¹⁷.

¹⁶ Continua, infatti: «Ma io che tratto d'un sol cavaliere restringendo (per quanto i presenti tempi comportano) tutti i suoi fatti in un'azione, e con perpetuo e non interrotto filo tesso il mio poema, non so per qual cagione ciò mi dovessi fare; e tanto più che vedeva la mia opinione dal Veniero, dal Molino, e dal Tasso essere approvata, l'autorità de' quali può molto appo ciascuna persona. Sapeva oltra ciò quest'essere prima stata opinione de lo Sperone, il quale tutte l'arti e le scienze interamente possede».

¹⁷ T. TASSO, *DAP*, p. 34. Cfr. inoltre D. BOCCASSINI, «*Romanzevoli muse*»: *Giraldi, Pigna e la questione del poema cavalleresco*, in «Schifanoia», 13, 1992, p. 212: «la dilatazione dello

Il modificarsi di questo stesso principio guiderà Bernardo nella composizione del *Floridante*: egli sceglie infatti di estrapolare dall'*Amadigi* il nucleo più eroico, meraviglioso ed allegorico – e non quello amoroso e ricco di digressioni patetiche di Mirinda ed Alidoro – per farne un poema con unità di eroe, non rinunciando, però, alla molteplicità ed alla componente patetico-amorosa, che demanda alla parte relativa ai cavalieri, cercando così un equilibrio quantitativo e qualitativo tra unità e molteplicità, tra eroico-meraviglioso e amoroso-patetico, ma distinguendo nettamente l'una e l'altra componente. Difficile è dire quanto l'esempio del figlio abbia influito sulla scelta del padre, e quanto le speculazioni paterne abbiano dato l'avvio alla riflessione del Tassino, al quale certamente non fu però estranea la posizione del Pigna:

Ma il narrare un fatto occorso, perché studio e pensiero con seco porta, fa che comparazioni e aggrandimenti usar si possano senza alcun vizio, il che per aver del nuovo, fa meraviglia e dietro alla meraviglia il desiderio ne segue: il quale, perché è un antecedente dell'amore, per conseguenza fa nascere il diletto. Sì che quasi sempre narreremo, accioche maggiormente dilettiamo, e acciochè più stiamo in sul meraviglioso: essendo che l'Epico ha questa ammirazione per cosa principale, onde a gli altri sovrastia¹⁸.

Troviamo infatti una chiara eco di questo passo proprio nel *Rinaldo*, allorché Clarice vede per la prima volta Rinaldo e comincia ad innamorarsene:

Clarice in questa con immote ciglia
mira 'l valor del nobil giovinetto;
al valor nasce in lei la meraviglia,

spazio della "licenza poetica", sottolineata per così dire dal suo essere incastonata nella storia, poneva il poeta al servizio della meraviglia come fine della sua attività, e permetteva di formulare una teoria del verisimile che avesse come scopo "con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate siano vere". Si ricordi poi che la dilatazione del principio della «licenza poetica» era stato cardine dello sperimentalismo lirico di Bernardo negli anni '30, insieme alla ricerca di un verso volgare che conservasse la stessa dignità eroica dell'esametro latino. Scrive, a questo proposito G. FORNI, *Le rime tassiane urbinati*, nel vol. coll. *Il merito e la cortesia...*, cit., pp. 176-177: «nelle *Rime* di Bernardo Tasso il rapporto con le forme brevi della poesia classica, che è poi la cruciale 'novità' che le contraddistingue, conduce anche sul versante del sonetto a una sperimentazione di strutture aperte e fluide [...]. Forse, la tarda difesa di un più libero schema compositivo, che Torquato affiderà al dialogo tra Orsina Cavalletta e il forestiero napoletano, non è estranea al progressivo accostamento alle ragioni del padre, di cui l'*Apologia* dell'*Amadigi* e il restauro del *Floridante* sono gli episodi più noti». Sul concetto e la funzione del meraviglioso nella poetica tassiana (fin dagli anni dei *DAP*) e nella *Liberata*, si veda soprattutto G. BALDASSARRI, *Inferno e cielo. Tipologia e funzione del meraviglioso nella «Gerusalemme Liberata»*, Roma, Bulzoni, 1977.

¹⁸ G.B. PIGNA, *I Romanzi*, ed. critica a cura di S. RITROVATO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997, pp. 16-17.

e da la maraviglia indi il diletto:
 poscia il diletto che in mirarlo piglia
 le accende il cor di dolce ardente affetto;
 e mentre ammira e loda 'l cavaliero,
 pian piano a nuovo amore apre 'l sentiero¹⁹.

Particolarmente delicata appare questa scena per quell'espressione densa di «energia»²⁰ («immote ciglia»), che ritrae la donna esteriormente immobile mentre nel suo cuore si agita un «dolce ardente affetto»: tra l'altro il v. 6 ricorda molto «quell'ardente ed amoroso affetto» di *Fl XVII* 59 3, mentre le «immote ciglia» trovano riscontro nel canto LXXVII dell'*Amadigi* (9 5), quando Lucilla, credendo morto Alidoro, sta per uccidersi «con immote ciglia»²¹; ma anche in versi quali «parlando con intente immote ciglia» (XXXVI 64 5) e «con gli occhi intenti e con ciglia immote» (LXXII 14 4), che possono aver influenzato il «con occhi chini e ciglia immote e basse» di *Rin.* III 55 1.

Ma, ancor di più di questi richiami, bisogna considerare un comune modo di ritrarre la delicatezza femminile: penso alla capacità, già del più anziano Tasso, di dare voce al timore con il quale le sue fanciulle avvertono l'accendersi dell'«amoroso foco»; al loro essere scisse tra la voglia, il bisogno di esternare i propri sentimenti, la paura reverenziale, la vergogna; al loro essere sempre guidate dal pudore delle proprie emozioni (ed a questo, probabilmente si riferiva Torquato nell'*Apologia*, trattando del «decoro» dell'*Amadigi*, e portando ad esempio nei *Discorsi del poema eroico* l'abbraccio di Mirinda ed Alidoro)²²; all'incertezza di certe schermaglie amorose. Si legga il primo incontro tra il Donzello del mare ed Oriana (*Am I LVII*):

Non ardiva a l'amata ei del suo foco
 mostrar l'ascoe e lucide faville,

¹⁹ *Rin.* I 81, per la quale si veda anche F. FORTI, *Aspetti del «Rinaldo»...*, cit., p. 246: «Chi non ricorda, subito, per contrasto, la densa progressione e l'inarcatura dei versi per Tancredi quando, presso al fonte, scorge il bel volto di Clorinda? "Egli mirolla, ed ammirò la bella / sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse"» (*G.L.* I, 47). Si noti poi come l'ottava del *Rinaldo* sia connotata da una struttura prettamente narrativa: «nasce», «indi», «poscia», «pianpiano».

²⁰ Cfr. *DAP*, p. 47: «Stando che lo stile sia un strumento co' l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia, la quale si con parole pone innanzi a gli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla». È dunque l'evidenza rappresentativa, mimetica, plastica e patetica, ed uno dei procedimenti per realizzarla consiste nel 'far fare', a chi parla, «quei gesti che sono suoi propri».

²¹ La stessa espressione è in *Rin.* VIII 72 6, ma anche in *Am.* LXV 74 e LXVI 46; trova poi un suo parallelo nelle numerosissime «intente ciglia» (*Fl II* 35 1, *Am IX* 61 1, XXII 21 4), «tranquille ciglia» (*Am VI* 48 4), «irsute ciglia» (*Am LXXVIII* 80 5), «liete ciglia» (*Am XVIII* 29 6); e con espressioni bimebrici quali (*Am LXIII* 73 4): «con pronto core e con allegro ciglio», o (*Am XV* 26 6): «col cor dolente e con turbato ciglio», che può avere avuto influssi su *Rin IX* 38 8: «così parla ad Amon, turbato il ciglio».

²² *Apologia...*, cit., pp. 421-422; e *DPE*, p. 68.

stimando fosse al costei merto poco
 quanti ebber pregi Cesare od Achille.
 Ella a la nova voglia a poco a poco
 poneva freno e le *luci tranquille*,
 per celar il desio de *l'alma trista*,
 ladre facea de l'altrui *dolce vista*²³.

O quello tra Alidoro e Mirinda, che avviene solamente nel canto XXXI, nonostante lui abbia ricevuto già nel canto I, insieme all'investitura, lo scudo con l'immagine dipinta di lei e se ne sia innamorato; e nonostante lei, nel IV, lo abbia visto in sogno, ed «Amor per non usata strada / l'entrò nel duro ed agghiacciato petto». Mirinda è infatti l'«ardita guerriera»²⁴ che, ignara, si troverà a combattere con il suo amato, altrettanto inconsapevole di chi realmente sia l'avversario. Inutile dire quanto tale situazione richiami alla mente il XII della *Liberata*, il fatale incontro-scontro fra Tancredi e Clorinda; in entrambe le opere, inoltre, il lettore è messo al corrente di chi si celi dietro l'elmo, creando così un clima di maggiore *suspence*, per un certo aspetto persino maggiore nell'*Amadigi*, perché l'incontro tra i due «rei d'amor» è atteso fin dal primo canto. Ma qui, viceversa, manca il presagio funesto che aleggia nella *Liberata* per il sogno di Clorinda ed il racconto del vecchio Arsete: quelle note oscure come la nera notte che apre il canto e non concede ristoro. Il XXXI dell'*Amadigi* si apre invece su un prologo morale sull'amore, cui seguono otto stanze che narrano di Amadigi, per arrivare poi alla coppia in procinto di battersi, illuminata da «l'aurora [*che*] col bel crine sciolto / uscì dal vago e lucido Oriente / mostrando al mondo il rugiadoso volto»²⁵. E come lì il duello durerà dalla notte all'alba successiva, qui si svolgerà dall'alba al calar della notte, senza che nessuno dei due riesca ad avere la meglio sull'altro. Decidono quindi di differire il duello al giorno successivo e di continuare senza armature, a terra e con la spada.

Fu subito a ciascun di lor levato
 l'elmo dall'*aurea testa*, onde si sciolse
 il *biondo crine lungo e inanellato*,
 che dianzi Amore in *bionda treccia* accolse.
 Restò Alidor di tal vista turbato

²³ Il corsivo, in questo come nei successivi brani, è mio. Metto in evidenza le espressioni bimembri e l'aggettivo usato in funzione attributiva e/o amplificativa: successivamente se ne comprenderà la funzione.

²⁴ «Guerriera ardita» è definita anche Clorinda in *Gerusalemme Liberata* 1 57 2 (l'edizione della *Liberata* da noi utilizzata è quella a cura di L. CARETTI, Torino, Einaudi, 1971; per la *Conquistata* [= G.C.], quella a cura di L. BONFIGLI, Bari, Laterza, 1934): «Ivi si fe' costei guerriera ardita», G.L. XII 2 5 e G.C. XV 2 5: «Pur non accheta la guerriera ardita / l'alma d'onor famelica e digiuna».

²⁵ Cfr. G.C. V 93 5-6: «come spargendo al ciel l'aurato crine / ne l'oriente appar la bella aurora», ma anche P. BEMBO, *Stanze*, I 1: «Ne l'odorato e lucido Oriente».

e gli *occhi desiosi* in lei rivolse;
 ma non sì tosto s'incontrar gli sguardi,
 che si sentir nel cor ben mille dardi.

Ciascun conosce l'*amata bellezza*,
 che porta ognor nel core *impresa e viva*;
 chinare *per doglia* i lumi e *per dolcezza*,
 che *la tema e 'l piacer* dal cor deriva:
 tolse il *bianco timor* lor la vaghezza
 che, qual sogliono i fior *dipinta riva*,
 faceva le guancie *belle e porporine*,
 e di *roseo color* pingea le brine.

Sfortunatamente anche l'episodio è differito al canto successivo, mentre la conclusione si avrà solo nel XXXVII, con l'evidente appiattimento di ogni *suspence*, perché qualsiasi progressione emotiva è interrotta e difficilmente il lettore può tornare allo stesso grado di tensione dopo aver spostato l'attenzione tante volte, e su tre nuclei paralleli. Ma, tornando al canto XXXII, Alidoro e Mirinda passano una notte tormentatissima che dura fino alle prime luci dell'alba, nella quale Amore e Onore lottano nei loro cuori²⁶; ciascuno è nella propria solitudine, ma le ottave che ce la narrano sono speculari fino al momento in cui entrambi decidono, comunemente, «alfin d'espore il petto al ferro crudo», e salvare così il proprio onore, ma anche la vita del proprio amore. Un'unica differenza è tra i due amanti: che lui «piagne dentro e sospira / [...] e bassamente cominciò a lagnarsi», mentre lei

perde l'*ardir*, *la voce*, e nulla dice;
 ma sol mirando il *cavalier gentile*,
 versa dagli occhi, con ben larga vena,
 la più d'ogn'altra sua *gravosa pena*.

Lui si chiude in sé, ma esterna con la voce; lei perde la voce, ma parla con le lacrime. A ciò si aggiunga che nella stessa tenda di Alidoro c'è Lucilla, di lui innamorata, che

già teneva nel petto il cor di ghiaccio,
bianco il viso, che dianzi era vermiglio;
già si sta quasi della morte in braccio,

²⁶ E si ricordi il dissidio di Erminia nel VI della *Liberata* (70 7-8): «e fan dubbia contesa entro al suo core / duo potenti nemici, Onore e Amore», poi in G.C.: «e fan dubbia contesa in gentil core / due possenti nemici: Onore e Amore»; ma anche quello di Torrismondo durante la tempesta (T. TASSO, *Re Torrismondo*, in *Teatro*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Milano, Garzanti, 1985, I 3, vv. 335-337): «Ahi lasso, allor per impensata colpa / ruppi la fede, e violai d'onore / e d'amicizia le severe leggi», e di Rosmonda (V, 6, vv. 56-57): «E ricusai, misera me, l'amore, / e ricusai l'onore».

e si lacera, lassa!, *il volto e 'l ciglio*²⁷.

Una reazione molto simile a quella di Alidoro e Mirinda avranno Clarice e Rinaldo tra la fine del canto I e l'inizio del II, quando lei lo invita a rimanere presso il suo castello, ed «ei, che prima ha disposto illustri imprese / condur al fin per farsi grato a quella, / ai dolci umani inviti il cor non piega, / e ciò che brama a se medesimo niega» (*Rin.* I 93). E dunque, con l'*incipit* del canto II:

Parte Rinaldo e nel partir si sente
dal *petto acceso* ancor partirsi il core²⁸,

che ricalca quasi fedelmente *Am.* III 25 1-2:

Parte il *miserò amante* e nel partire
fuggire si sente fuor dal petto il cuore,

quando il Donzello del mar, non appena armato cavaliere, si allontana per la prima volta dall'amata Oriana. La situazione è dunque analoga, ma nell'*Amadigi* «parte l'amante, ma non parte solo» (III 28 3), benché «non parte intiero» (III 24 5), perché Oriana gli ha confessato il suo amore; nel *Rinaldo*, invece, Clarice o finge di non comprendere le «tacite preghiere» di lui,

o gli dav'ella *aspre risposte altere*,
con le quai l'alma al giovin traffigea
e scemava in gran parte il suo piacere;
ché, benché eguale ardore al cor sentisse,
non volea ch'in lei quello altri scoprisse.

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

La fanciulla del Tassino non risponde più con la timidezza (come Oriana o Mirinda, abbassando gli occhi, o come la stessa Clarice poco prima, quando fremeva «con immote ciglia»), ma dissimulando, con una punta di ritrosia,

²⁷ *Am.* XXXII 14 5-8 e 25 3-6.

²⁸ *Rin.* II 1 1-2, che può aver avuto forse un qualche ascendente su *G.L.* XX 32 7-8, quando Gildippe scaglia il primo colpo sui pagani, e «Cade il trafitto, e nel cadere egli ode / dar gridando i nemici al colpo lode». Si veda, poi, F. FORTI, *Aspetti...*, cit., p. 258.

alterezza e malizia congiunte. Ella mostra dunque un'altra faccia dell'essere femminile, per celare però le stesse emozioni di timidezza, pudore, fragilità, con questo preannunciando un certo carattere di Armida. Clarice, infatti, come Mirinda e Oriana, appena Rinaldo parte (II 8-9):

d' amoroso affetto,
non meno avviene ancor ch'agghiacci e sude,
e non meno di lui si duole e lagna,
ma 'l *bel viso* di più piangendo bagna.

Bagna il viso di pianto, allarga il freno
ai sospiri, ai lamenti,

e si lascia andare ad un monologo, come, specularmente, poco prima aveva fatto Rinaldo.

Con questi esempi cerchiamo di mostrare quanto l'eco paterna pervada tutta la prima opera del Tasso, non solo in alcuni principi poetici informativi (che abbiamo tentato di rintracciare nella Prefazione *Ai lettori del Rinaldo*), ma ben di più nella tessitura musicale del verso, negli usi retorici, in alcune immagini e descrizioni, nelle molte riprese testuali: insomma nel *modus scribendi*, che Torquato sembra aver introiettato fino a farlo proprio, con una padronanza generale degna dei migliori versi di Bernardo lirico ed epico. Questo aspetto è stato evidenziato già con molta sottigliezza da Fiorenzo Forti e, più ancora, da Roberto Agnes²⁹, e sarà d'obbligo riprenderne alcuni spunti per integrarli con nuovi rilievi. Agnes, in particolare – nel riconoscere che «l'*Amadigi* ha una fisionomia propria e non può, quindi, essere frettolosamente assimilato ai contemporanei poemi pretassiani», perché il suo «interesse non è in ciò che viene conservato, ma in ciò che viene introdotto; non nell'adeguamento, ma nell'affrancamento dalla tradizione, per malsicuri e mal riusciti che ne siano i tentativi» – rintraccia in quest'opera delle «tipiche tendenze stilistiche e tematiche, che, portate a maturità e redente in poesia, ricompariranno appunto nel capolavoro»³⁰. Fiorenzo Forti si sofferma invece solamente sul *Rinaldo*,

²⁹ R. AGNES, *La «Gerusalemme Liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, in «Lettere italiane», XVI (1964), pp. 117-143.

³⁰ R. AGNES, *La «Gerusalemme Liberata»...*, cit., pp. 127 e 143. L'autore, dopo la premessa che «l'esempio paterno svolge nella formazione letteraria del giovane Tasso una preziosa funzione propedeutica, che però è sempre stata un po' troppo genericamente riconosciuta, e risolta su un piano di esterna biografia», si sofferma poi su alcuni motivi già presenti nel padre e rimodulati da Torquato, specificando che «importano non tanto per le consonanze tassiane che suscitano, ma perché mostrano come una concorde sensibilità conduca padre e figlio alle stesse scelte». Ne fornisco qui un rapido elenco: le descrizioni dell'alba e della notte e l'alternanza di luce e tenebra; l'allusione ad una «natura miticamente animata»; i giardini «del piacere»; le «lusinghe sonore e musicali»; il tema della foresta incantata e del rapporto arte/natura; la capacità di delineare «mos-

mettendo in luce come questo sia connotato da un «manierismo stilistico», ovvero una tecnica di mediazione tra aristotelismo ed ariostismo, tra classici e moderni, messa a punto dall'esercizio di tutta una scuola a cavallo della metà del secolo e dalla quale il Tassino prende le mosse, utilizzandola con perspicacia ed immediatezza³¹. Ne analizza quindi la componente lessicale ed i modi stilistici e metrici, dei quali rileva non tanto il livello qualitativo, quanto quello quantitativo: «in altri termini non la presenza, ma la frequenza di certi fatti è davvero probante e decisiva»³². Nel solo canto I dell'opera evidenzia, infatti, un vero e proprio «abuso 'di maniera'» di forme che sono una sorta di «scorticatoia al dire eroico», e ne fornisce dei puntuali elenchi con non meno di cin-

si profili d'anima». Riguardo a quest'ultimo punto rileva come «intenerimenti lacrimosi, penosi struggimenti, insanabili lacerazioni prodotti ora da quei ricongiungimenti insperati, ora da quelle morti immature» siano la «nota dominante» dell'*Amadigi*, che sviluppa tutta un'«oratoria d'amore [...] con un'eccezionale prevalenza del discorso sulla narrazione» (e si veda, a questo proposito, anche A.L. LEPSCHY, *I discorsi nella «Gerusalemme Liberata»*, in «Lettere italiane», XXXVII [1985], 2, pp. 204-219). Agnes mette dunque a confronto alcuni 'lamenti' femminili dell'*Amadigi* (Mirinda, Lucilla, Licasta, Corisanda) con quelli di Armida ed Erminia, trovando anche delle preziose corrispondenze lessicali e stilistiche, che integrano di apporti fondamentali il discorso sulla sensibilità femminile in Bernardo, che abbiamo appena condotto.

³¹ F. FORTI, *Aspetti...*, cit., pp. 227 e 233. A. CASADEI, *Il «Rinaldo» e il genere cavalleresco...*, cit., propone, giustamente, di sostituire al termine di 'manierismo' quello di «uso 'di maniera' del materiale topico», a causa dell'ormai connotata valenza acquisita dal primitivo termine negli ultimi decenni: utilizzeremo dunque anche noi questa definizione.

³² F. FORTI, *Aspetti...*, cit., p. 236. Si tenga poi presente, per tutto il discorso che ci accingiamo a compiere sull'*Amadigi* ed il *Rinaldo*, che un'analisi parallela andrebbe condotta anche sul *Gerusalemme*, poiché il *Rinaldo* è «opera improntata ad uno sperimentalismo ambizioso e diverso in rapporto al *Gerusalemme*, ma non rispetto alle esigenze della scrittura epica» (G. RESTA, *Formazione e noviziato del Tassino*, nel vol. *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, a cura di L. BORSETTO, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1997, p. 29). Sottolinea infatti E. RAIMONDI (*Un episodio del «Gerusalemme»*, in «Lettere italiane» XIV [1962], 1, pp. 64-66, poi in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994) che «nel considerare le schede lirico pittoriche, le quali si intrecciano alla materia più propriamente narrativa, il nome che non si può fare a meno di chiamare in causa per circoscrivere l'orizzonte stilistico del frammento, è quello di Bernardo Tasso con il suo *Amadigi*. Non è forse vero che «l'arena / di marine conchiglie e d'alga piena» fa coppia, persino nella rima, con «l'arena...tutta di schiume e d'alga piena» di Bernardo (LXV, 14) [...] e che «lasciando di Nettun l'onde spumose» ha la medesima struttura di «solcando di Nettuno il vasto impero» (VI 29), per non citare i vari «per giunger di Nettuno ai salsi regni», «e di Nereo lasciar le strade ondose» (XXIX 7 e 9)? Del resto, oltre ai riferimenti puntuali, che in ogni caso indicano già la presenza, se non proprio di un'imitazione consapevole, almeno di una «maniera» comune, c'è poi da segnalare che l'impianto entro cui il giovane Tasso travasa gli avvenimenti dell'*Historia* non si discosta molto da quello dei «viaggi» descritti da padre nell'*Amadigi* [...]. Chi volesse a questo punto, estendendo la proposizione a tutto il *Gerusalemme*, rintracciare anche nelle altre parti dell'abbozzo l'impronta di Bernardo e della sua maniera, non avrebbe in fondo compito difficile, sempre beninteso che si assumano le somiglianze di stile come indizio di un'esperienza più ampia, la quale tocchi in qualche modo la cosiddetta forma interna». Ricollegandomi a quest'ultima osservazione di Raimondi, vorrei portare l'attenzione sul fatto che tutti gli espedienti metrico-retorici analizzati dal Forti, e che riprendiamo qui in relazione all'*Amadigi*, connotano fortemente anche il *Gerusalemme*.

quanta esempi. L'aggettivazione, per esempio, ha quasi sempre la funzione di epiteto («vaga fama», «alto romore», «sommi pregi», «fulminea spada», «lucide arme», «alma natura», «rapidi torrenti», «alpestri sassi»³³), o di amplificazione: il termine «alto» ricorre (sempre nel solo canto I) ben 17 volte, a fronte di una sola in cui assume la sua naturale funzione (e 11 sono nel primo canto dell'*Amadigi*). Stesso discorso avviene per l'espressione bimembre, ovvero per l'endiadi: figura d'altra parte classica, frequente in Virgilio, abbastanza abusata nell'*Amadigi*, ma ancora più eccedente nel *Rinaldo*. Bernardo tende, infatti, ad utilizzarla con insistenza nei luoghi più patetici o eroici, dunque nelle scene di lotta tra guerrieri, nei lamenti d'amore, o in quelle «digressioni» che si configurano come novelle d'amore interne alla diegesi principale e raccontate da personaggi secondari, spesso non prive di un risvolto tragico. Forti ne conta nel I canto del *Rinaldo* ben 110, di cui 65 coppie di aggettivi e 84 in fine verso, dunque con la doppia funzione amplificativa e metrica. Si veda l'ott. 22:

Nel medesimo troncone un'*armatura*
vide di gemme e d'or chiara e lucente,
che par di *tempra adamantina e dura*,
ed *opra* di man *dotta e diligente*.
Cervo che fonte di *dolc'acqua e pura*
trovi allor ch'è di maggior *sete ardente*,
od *amador* cui s'offra a l'improvviso
il *caro volto* che gli ha il *cor conquiso*

*non si rallegra come il cavaliere [...]*³⁴.

Qui Rinaldo, mentre è intento a lamentarsi di non esser nato da «oscura stirpe umile» e da «padre ignoto» (e, al di là di ogni tesi critica che vorrebbe vedere nell'onnipresenza del protagonista sulla scena dell'opera un riflesso autobiografico dell'eccedenza giovanile dell'autore, va comunque pensato che la freschezza, l'immediatezza, e certe delicatezze d'espressione sono comunque frutto di stati d'animo e pensieri vissuti del Tassino)³⁵ ode «un feroce / innito di cavallo» (I 21)

e vide al tronco d'una *antica noce*
per la briglia un *destrier* legato starsi,

³³ Per la forma «fulminea spada» mi permetto di rimandare al mio «*Com'edra o vite implica*», ma tutte le espressioni qui da me citate trovano un corrispettivo nell'*Amadigi*. Per mettere in evidenza *invece* i medesimi usi metrico-stilistici abbiamo *sottolineato* determinate formule significative già negli esempi precedenti.

³⁴ Con il corsivo metto in evidenza l'aggettivo in funzione attributiva, le endiadi, le coppie sinonimiche, ma anche le iterazioni all'interno dell'ottava, nonché le espressioni che troviamo analoghe nell'*Amadigi* e/o nel *Floridante*, e che commenteremo tra breve.

³⁵ Cfr. F. FORTI, *Aspetti...*, cit., pp. 247 ss.

superbo in vista, che mordendo il freno
s'aggira, scuote il crin, pesta il terreno.

La situazione di paladini che trovano armi appese ai rami è tipicamente cavalleresca, e presente varie volte anche nell'*Amadigi* e nel *Floridante*: ma sono i modi stilistici che ci richiamano con sicurezza al poema paterno. Per esempio in *Fl.* III 55-56 (omologo ad *Am.* XV 55-56) Filidora manda al suo amato

un'*armadura* che val più d'un regno,
 fatta di temprata adamantina e dura
 da *dotto fabbro*, con gran *studio e cura*,

con una *sopravesta ricca, d'oro*
tèsta e di seta e di minuto argento,
di leggiadro e finissimo lavoro.

Anche qui abbiamo, oltre le riprese lessicali³⁶, la specificazione del lavoro «dotto» (della mano lì, del fabbro qui); mentre la similitudine del *Rinaldo* ricalca piuttosto fedelmente certe similitudini paterne, spesso dislocate nella seconda metà dell'ottava, il cui termine di paragone si trova nel verso successivo e non di rado con l'espressione «non s'allegra così [...]» (più spesso, però, tale verso si trova all'inizio della comparazione). Oltre a ciò «il cor conquiso», «il volto caro», e la stessa similitudine del cervo trovano riscontro in altri contesti del più anziano Tasso: *Fl.* X 85 5: «Già l'avea la pietate il cor conquiso» (mentre la dittologia «vinto e conquiso» ricorre innumerevoli volte); X 100: «le fe' slacciare il manto e le spruzzaro / di quell'acqua odorosa il volto caro» e *Am.* LXXIII 3 2: «che vide il bel seren del volto caro»; *Fl.* II 50 5 = *Am.* XI 69: «non corre sì veloce il cervo al fonte, / ch'abbia avuto nel bosco i cani attorno / e sia fuggito affaticato e lasso, / come il giovine ardito affretta il passo». Se, poi, torniamo alla descrizione del cavallo troviamo altri stilemi comuni: si veda *Fl.* XII 48, nel quale un cavallo «che *spargea fuor dagli occhi ardente foco, / mordeva il freno* e non trovava loco»; o la precisazione sonora, che ricorda l'«innito» del *Rinaldo*, in VI 47 8: «ch'anitrendo venia con faccia alle-

³⁶ Cfr. poi anche *Am.* VIII 29, quando Alidoro «vede quivi vicin d'un'elce antica / appesa a un ramo verde un'armadura / con l'elmo, con lo scudo, e la lorica, / fatti di temprata adamantina e dura; / ma tutta nera sì, che con fatica / si potrebbe trovar cosa sì oscura; / con una spada di bruno guernita / conforme proprio alla sua triste vita». Commenta il Forti (*Aspetti...*, cit., p. 253): «L'armatura di Rinaldo, invece, sarà, naturalmente "di gemme e d'or chiara e lucente" come la sua giovinezza luminosa». In *Fl.* V 17 2 = *Am.* XXIII 48 2, per citare un altro esempio, di un letto è detto «che per tutto splendea di gemme e d'oro», ma l'abbinamento (che è anche coloristico) di queste pietre preziose è frequentissimo in Bernardo. Si veda poi *Am.* LXXXII 50 5-6: «col cor tremante e malsicuro ciglio / si veste l'armatura adamantina»; e *Fl.* IV 1 5 = *Am.* XVII 45 5: «senza quell'armatura adamantina».

gra»; mentre l'espressione «superbo in vista» ritorna, in un differente contesto, in *Fl.* II 76 5-6, omologo ad *Am.* XIV 8 5-6: «e parte com'altiero vincitore, / superbo in vista e con la fronte alzata». Ma si ricordi, soprattutto, la descrizione del cavallo di Alidoro nel I canto dell'*Amadigi* (ott. 18):

È leggiadro il destrier, tutto morello,
stellato in fronte e di tre piè balzano;
 morde ad ogni ora il fren schiumoso e bello,
e annitendo si fa udir lontano:
 gonfia le nari, soffia; e presto e snello
 s'aggira intorno al *picciolletto nano;*
 non sa in un loco star, *ma con un piede*
la terra ad or ad or percuote e fiede;

e si confronti con quest'altra del *Rinaldo* (IV 58):

Tirano il carro quattro *alti destrieri,*
 tinti la bocca di *sanguigna spuma,*
 più de la notte istessa *oscuri e neri,*
cui da le nari il foco accolto fuma,
cui similmente i torvi occhi severi
 di furor fiamma orribilmente alluma,
 che *col rauco annitir, col fero suono*
de' piedi, imitan la saetta e 'l tuono,

nonché con la 29 dell'ultimo canto della *Liberata*, quando guerrieri e destrieri sono pronti alla battaglia finale, poco prima che Gildippe scagli il primo colpo sui nemici:

Ogni cavallo in guerra anco s'appresta;
gli odii e 'l furor del suo signor seconda,
raspa, batte, nitrisce e si raggira,
*gonfia le nari e fumo e foco spira*³⁷.

Più in generale, comunque, dobbiamo precisare che, tanto nell'*Amadigi* quanto nel *Floridante* e nel *Rinaldo*, le descrizioni dei destrieri sono molte, minuziose, differenziate, ed occupano generalmente lo spazio di una o due ottave. Poche strofe del *Rinaldo* più in là, infatti, il paladino, ormai armato di tutto punto e in sella al suo cavallo, è pronto per la sua prima ventura, che gli si presenta davanti con puntualità:

Errò tutta la notte intera; *e quando*

³⁷ Poi divenuta, nella *Conquistata* (XXIV 29): «Il feroce destrier s'aggira e pesta / il negro piano e l'arenosa sponda; / gonfia le nari, e spira il fumo, e morde, / tanto è il suo sdegno a quel furor concorde».

ne riportò l'Aurora il giorno in seno,
 uom riscontrò d'aspetto venerando,
 di cresse rughe il volto *ingombro e pieno*,
 che sovra un *bastoncel* giva appoggiando
 le membra che parean venir già meno;
 ed a tai segni, ed al *crin raro e bianco*,
 mostrava esser dagli anni *oppresso e stanco*.

Abbiamo già visto come la descrizione del vecchio sia esemplata su luoghi affini dell'*Amadigi*³⁸, e come nel *Floridante* la prima prova sia presentata al protagonista proprio da un «vecchio pellegrino / che sovra un secco tronco assiso stava, / con un *bastone* in man, la zucca al fianco, / per gli anni e la fatica *afflitto e stanco*»; ma mentre qui la prova è il desiderio che nasce in Floridante alla vista di Filidora, nel poema del figlio è domare un feroce cavallo che ha già mietuto numerose vittime e «dovunque passa l'alte piante atterra, / e *intorno tremar fa l'aria e la terra*». Il vecchio sconsiglia l'impresa, ma Rinaldo insiste risoluto e l'altro accetta (precisamente come avviene nel *Floridante*, dove abbiamo anche lo stesso sintagma «la più pericolosa alta ventura»):

E credo che conforme abbia a l'ardire
 infuso in te 'l valor *l'alma Natura*,
 e che per le tue man deggia finire
 tosto si *perigliosa alta ventura*.
 Segui pur dunque il tuo *gentil desire*³⁹,
 e di gloria e d'onor *l'accesa cura*:
 ch'a degne imprese il tuo destin ti chiama,
 e vivrai dopo morte ancor per fama.

E perché possi, quando a *cruda guerra*
 ti troverai con quel *destrier possente*,
 la furia sua, che l'altrui forze atterra,
vincere e superar più agevolmente,
 vedi di trarlo mal suo grado in terra,
ché mansueto ei diverrà repente,
 ed a te sì fedel che non fu tanto
 fedel al magno Ettore il fiero Xanto.

Di lui quel ti dirò ch'a molti è ignoto,
 che ti parrà quasi impossibil cosa:

³⁸ Cfr. il mio: «*Com'edra o vite implica*»..., cit., pp. 69-70.

³⁹ Vd. *Fl.* I 40-41: «- O Floridante! // Io non vorrei che *quel gentil desire* / c'hai, d'esser posto fra i più degni eroi, / t'adducesse a far cosa, onde a pentire / ed a forte dolerti avresti poi». È Urganda a parlare, venuta ad ammonirlo che Amadigi è suo cugino. Floridante infatti, analogamente a Rinaldo, «di nobile invidia arde ed avampa» nel sentire lo «sparso grido» delle «imprese eccelse» del cugino, ed è questo il motore primo delle sue azioni eroiche: solo in un secondo momento a questo si aggiungerà l'amore per Filidora.

Amadigi di Francia, a tutti noto,
che la bella Oriana ebbe in sua sposa,
solcando il mar fu dal *piovoso Noto*
spinto a *l'isola detta or Perigliosa*;
ch'allor con nome tal non fu chiamata,
ma tra l'altre perdute annoverata.

Quivi il destrier vins'ei, già carco d'anni,
ed in Francia suo regno il menò seco;
ma poi *ch'a volo glorioso i vanni*,
di sé lasciando il *mondo orbato e cieco*,
spiegò felice in ver' gli *empirei scanni*,
incantato il destrier entro uno speco
fu qui vicin dal saggio Alchiso il mago,
di far qualch'opra memorabil vago.

Sotto tai leggi allor quel *buon destriero*
fu dal *magò gentil* quivi incantato,
che non potesse mai da cavaliere
per ingegno o per forza esser domato,
se dal sangue colui *reale altero*
d'Amadigi non fusse al mondo nato,
e s'in valor ancor no 'l superasse,
o pari almeno in arme a lui n'andasse. (*Rin.* I 38-42)

Abbiamo qui un chiaro riferimento al poema del padre, ed implicitamente quest'ultima ottava marca il fatto che Rinaldo sia il successore di Amadigi in quanto a valore e fama. Ma è necessaria una precisazione: Amadigi non conquistò mai un cavallo alato nell'Isola Perigliosa; è invece Floridante ad imbarcarsi per raggiungere l'isola nella quale il negromante Zoroastro tiene incantato il cavallo alato «detto Aquilino». Solo con questo egli potrà sconfiggere gli incanti della selva Perigliosa ed avere in sposa Filidora; e solo spargendo una polvere magica che ne immobilizzi le ali (dunque con un combattimento a terra, come il vecchio consiglia a Rinaldo) potrà domarlo e farlo suo. Infine, Floridante arriva sull'isola trainato da mostri marini, e non dal «piovoso Noto», ma subito dopo aver domato Aquilino è spinto da venti contrari a vagare per tre giorni nel cielo, in mezzo alle costellazioni. Ecco, dunque, la descrizione di Aquilino (*Fl* VII 60-61):

Un destrier, il più bel che già mai feo
l'alma Natura e più meraviglioso,
non generato in cima al Pireneo,
né d'*asturco caval* tanto famoso;
ma disceso da quel che 'l Pegaseo
forte già fece, *chiaro e glorioso*,
c'ha due grand'ale che *dispiega e spande*

di *pelo nero e di statura grande*.

Da che nacque il caval, che son cinqu'anni,
l'ha in suo potere avuto il *mago accorto*
(non so già se per prezzo o con inganni,
ch'io non vuo' col mio dir fargli alcun torto);
ed or oprar gli fa le penne e i vanni
e gir sovente dall'Occaso all'Orto,
talor i piedi, che *leggieri e snelli*
si lascian dietro i più veloci augelli.

Ed ecco invece la descrizione del cavallo di Amadigi-Floridante, che Rinaldo riuscirà a fare suo nel canto successivo (II 30-31):

Ecco appare il cavallo e *calci tira*,
e fa, saltando in ciel, ben *mille ruote*;
da le narici il fuoco accolto spira,
move l'orecchie e l'ampie membra scuote;
a sassi, a sterpi, a piante ei non rimira,
ma fracassando il tutto *urta e percote*:
col *nitrito* i nemici a fiera guerra
sfida, e *co' piè fa rimbombar la terra*.

*Baio e castagno*⁴⁰, onde Baiardo è detto:
d'argentea stella in fronte ei va fregiato,
balzani ha i piè di dietro, e l'*ampio petto*
di *grasse polpe* largamente ornato;
ha picciol ventre, ha picciol capo e stretto,
si posa il *folto crin* sul destro lato;
sono le spalle in lui *larghe e carnose*,
dritte le gambe *asciutte e poderose*.

Baiardo è dunque una commistione tra il cavallo di Alidoro e quello di Floridante, ma la domanda a cui è difficile dare una risposta è come mai, a distanza di meno di tre anni, Torquato confonda Aquilino, che ha un ruolo fondamentale nella vicenda di Floridante, con il cavallo di Amadigi. Tanto più se egli aveva trascritto parte dell'opera paterna... L'unica risposta probabile mi sembra essere che il nome di Amadigi era immediatamente riconoscibile dal pubblico contemporaneo (e molto meno quello di Floridante!), ma non avendo questi un destriero 'degno di nota' lungo tutto il poema, il Tassino unisce le due descrizioni più visivamente memorizzabili e più poeticamente riuscite di Bernardo. Quanto questo processo fosse consapevole, e quanto e in che misura le riprese testuali fossero volute, è arduo a dirsi. Anche perché se si volesse

⁴⁰ *Am.* XCIV 29 2-3: «un gran corsiero / baio e castagno, e di due piè balzano».

estendere questo confronto tra espressioni analoghe dell'*Amadigi* e del *Rinaldo* si potrebbe andare avanti fino all'ultima ottava. E passare poi a rintracciare (seguo l'elenco del Forti, utilizzando il più possibile i versi dell'*Amadigi* già citati in questo testo) le «diluizioni tautologiche» («adamantina e dura»; «dispiega e spande»), le «aggiunte esornative della locuzione epica, come i frequenti richiami mitologici e le iperboli cavalleresche» (veramente onnipresenti nell'*Amadigi*: si pensi solo alla descrizione delle costellazioni attraverso i miti, in *Am.* XLIV 6-7 e in *Fl.* VIII 46-47, per non citare le albe mitologiche); le «moltiplicazioni dalle triplici cadenze» («una sopravesta ricca, d'oro / tèsta e di seta e di minuto argento»); il parallelismo ancora petrarchesco, «magari con chiasmo, ma senza che la giustapposizione si acuisca mai nelle tipiche antitesi della *Liberata*»⁴¹ (*Rin.* I 56 8: «si vago aspetto e forma si leggiadra»; *Am.* I 21 5: «di sì soave e sì profonda piaga»); un accentuato lirismo dell'espressione e l'«amplificazione della topica stilnovistica», per il quale si confronti l'apparire di Clarice, in *Rin.* I 57:

La vaga e cara imago in cui risplende
de la beltà del ciel *raggio amoroso*,
dolcemente per gli occhi al cor gli scende,
con *grata forza ed impeto nascoso*;
quivi il suo albergo lusingando prende.
Al fin con *modo altero imperioso*
rapisce a forza il fren del core e 'l regge,
ad ogn'altro pensier ponendo legge

con quello di Filidora, in *Fl.* II 10 (omologo ad *Am.* VIII 37):

Inalzò allora la donzella il viso
e gli occhi a lui sì dolcemente volse
(gli occhi ond'a lui s'aperse un paradiso),
che di tal vista il cavalier si dolse;
e da sì gran beltà *vinto e conquiso*,
esser *servo e prigion* mai sempre volse;
e come libertade a lui rincesca,
ei medesmo *s'avolge e corre all'esca*⁴².

⁴¹ F. FORTI, *Aspetti...*, cit., p. 245.

⁴² Riperto di seguito le varianti tra *Fl.* e *Am.* [*Fl.* 10 = *Am.* VIII 37]: «Né puotè ella fuggir, ch'era fatale, / L'aureo d'amor, e sì pungente strale». La descrizione prosegue poi in *Fl.* 12 = *Am.* VIII 39: «Piena di maestà la fronte e 'l viso / gli si fe' incontra la donna reale, / dal cui rispetto il giovine conquiso / né di parlar, né di scusarsi or vale: / ma cominciò a tremare e gli fu avviso / d'esser converso in un sozzo animale; / e fra tema e desio si immobil resta, / che non ardisce pur d'alzar la testa». Ma ancora, quando i due amanti si incontrano nuovamente al torneo di Cornovaglia, in *Fl.* 34 6 = *Am.* XXXI 69 6: «si fecero, *per gli occhi*, i cor la via».

A questi esempi del Forti possiamo aggiungere poi l'anafora e l'iterazione come tecniche di ripresa dell'ottava⁴³. Si veda *Am.* I XXVIII (cui si potrebbe aggiungere l'esempio citato di *Am.* III 24: «parte il misero amante», iterato tre volte in cinque ottave; ed il luogo analogo del *Rinaldo*, che prosegue, II 1, vv. 3-4: «null'è che allegri la dogliosa mente, / nulla cha l'alma oppressa alzi e ristore»):

Ciascun di lor ardito *or* spinge *or* gira
il cavallo e la spada, agile e destro:
et or di taglio *et or* di punta tira,
e l'un e l'altro in quel mestier maestro,
 l'aria intorno *ne fischia e ne sospira*
e ne rimbomba tutto il loco *alpestroi,*
 risuonan l'armi come fosser squille,
 spargendo *ad or ad or vive faville,*

e *Rin.* I 82 (il primo duello di Rinaldo, cui Clarice assiste con «immote ciglia»):

Erano corsi più feroci a dosso
 al gran guerriero i suoi nemici intanto,
ed altri l'elmo del cimier gli ha scosso,
altri lo scudo in varie parti infranto,
altr' il viso, altr' il braccio, altri percosso
 gli have *l'armato corpo* in ogni canto.
 Rinaldo *or* spinge inanzi, *or* si ritira,
 e coraggioso a la vittoria aspira.

A questi modi più propriamente stilistici, dobbiamo poi affiancare quelli narrativi e strutturali, quelli descrittivi, simili suggerimenti coloristici e musicali, una comune forza visiva dell'espressione. Se, infatti, andiamo a vedere come i principi poetici esplicitati nella *Prefazione* si traducano effettivamente in prassi, vediamo che il *Rinaldo* assolve solo in parte ai propositi annunciati. E così, per esempio, mentre egli elimina le «moralità» dal luogo ariostesco dell'*incipit*, queste ricompaiono poi in forma di sentenze lungo il corso dell'opera, con degli interventi autoriali in antitesi al canone aristotelico e mimetico dell'impersonalità: modulo, anche questo, riconducibile al paterno *Amadigi*, dove però è gravato dal carico degli esordi morali inseriti *a posteriori*.

La stessa discrasia tra teoria e prassi si rileva nel fatto che, mentre la favola dovrebbe essere «una», in realtà la ricerca del «diletto» e di quel che «richiegono i costumi d'oggi» conduce ad una molteplicità di episodi secondari di cui Rinaldo è sì protagonista, ma come irrelato, come se passasse

⁴³ Cfr. V. ZANETTE, *L'ottava dell'«Amadigi» di Bernardo Tasso. Schemi sintattici e tecniche di ripresa*, in «Studi Tassiani», LII (2004), pp. 23-49.

sopra gli avvenimenti senza un'interna partecipazione emotiva. «Così il *Rinaldo* viene ad obbedire ad uno schematismo evidente, applicato scarnificando le pletoriche *Storie di Rinaldo*» – che narrano congiuntamente delle storie dei tre figli d'Amone – ed ingigantendo «ad azione un confinatissimo episodio di quel romanzo: l'amore di Rinaldo per Clarice, iscrivendovi tutti i tempi della sua “storia” cavalleresca (e cioè la conquista del cavallo, della lancia, della spada, dell'elmo) e molti vari episodi in forma di accidenti, scelti tutti dalla tradizione classica e romanza»⁴⁴. E se, da un lato, l'inserzione di digressioni classiche e azioni cavalleresche nell'unità di eroe era stato il principio guida già dell'*Amadigi* «epico» – moltiplicatosi poi, con l'*Amadigi* «romanzesco», in altri due nuclei paralleli di invenzione di Bernardo (e dunque, in questa seconda fase, con procedimento opposto alla riduzione operata dal figlio sulla fonte, ma analogo nel mantenimento degli «episodi») –, dall'altro il *modus operandi* per il *Floridante* risulta il medesimo del *Rinaldo* nella scarnificazione delle altre due fila del racconto: dal quale si differenzia, però, per l'eliminazione delle digressioni, che sono reincorporate nella parte relativa ai cavalieri non più in forma di accidente, ma come diegesi vera e propria, con un più canonico tentativo eroico. E come nell'*Amadigi* «romanzesco» la ricerca della «molteplicità nella molteplicità» aveva condotto ad un'assenza di narratività e di un ritmo compositivo che desse unità alle varie vicende, producendo invece un cumulo giustapposto di venture, piacevoli in sé, ma insostenibili nel tutto, così avviene anche nel *Rinaldo*. E si arriva al paradosso, già rilevato, che la *Liberata* e la *Conquistata*, ma persino «i grandi romanzi dell'Ariosto e dello stesso Boiardo»⁴⁵, siano effettivamente più unitari di quello del Tassino. Anche qui si rileva, infatti, la medesima debolezza dell'*Amadigi* nei punti di sutura, le stesse formule stereotipate e sempre uguali per passare da un 'caso' ad un altro (e lì da un cavaliere ad un altro), la stessa assenza di centro, di ritmo, la stessa proliferazione insistita di venture giustapposte, che «non sopravvivono un attimo al loro accadere, che sono presto coperte da altre 'venture' che non vengono a compenetrarsi, ma solo si sovrappongono materialmente». Esse sono dunque «una 'maniera' (o meglio, un 'uso di maniera') che Torquato replica all'infinito senza partecipazione»⁴⁶, avendolo desunto dal suo principal modello, l'*Amadigi*.

A livello narrativo si possono infatti trovare altre corrispondenze, in particolare nei luoghi del *Rinaldo* maggiormente velati da connotati allegorici, quali il Tempio della Beltà, il giardino del palazzo di Posillipo, la Valle del Dolore, in cui già risuona la nota tetra e oscura della selva di Saron, e che però vive anche dei ricordi della Selva Perigliosa affrontata da Floridante: nei

⁴⁴ F. FORTI, *Aspetti...*, cit., p. 250.

⁴⁵ Ivi, p. 252.

⁴⁶ Ivi, p. 254.

colori, nelle descrizioni delle piante, degli uccelli mostruosi, e soprattutto nel tessuto sonoro: lamentoso e doloroso, acuto e stridente insieme. Ma l'*incipit* dell'ottava con cui inizia la descrizione della Valle del Dolore conserva la medesima costruzione di quella che dipinge Gerusalemme nella prima vera opera del Tassino, il *Gierusalemme* (ott. 36, che passerà quasi immuata nella *Liberata*): «Siede Gierusalem sovra duo monti»; che nel *Rinaldo* diverrà (XI 51 1): «Giace la valle tra duo monti ascosa». Nell'*Amadigi* abbiamo invece un luogo chiamato Tempio dell'Ingratitudine, che, al pari degli altri Templi del poema, ha una chiara valenza allegorica: è però l'unico con connotazione tetra e dolente, gli altri essendo il Tempio dell'Amore, della Cortesia, della Vittoria, della Pudicizia e della Fama (questi ultimi due hanno, però, soprattutto funzione encomiastica). Già questa specificità potrebbe avere acceso la fantasia del Tassino nella creazione della Valle del dolore, ed una spia di ciò potrebbe essere il fatto che il Tempio dell'Ingratitudine è descritto a Mirinda (da una donna che ha appena perso l'amato) in questi termini (XXXVIII 73 1-2): «Guarda il crudele in un angusto piano / tra due orridi monti un ricco tempio».

L'unico tempio del *Rinaldo*, invece, «Tempio della Beltà quel si nomava, / perché di bei ritratti era pomposo: / quivi eran pinte le più vaghe e belle / che furo o sono o fian donne e donzelle», e ricalca il giardino di Lucina ed il tempio della Pudicizia dell'*Amadigi*, dove Mirinda prima e Floridante poi vedono i ritratti di donne famose e caste del futuro, con intento encomiastico da parte di Bernardo⁴⁷: tale funzione è del tutto assente in Torquato, perché il Tempio è pienamente iscritto nella narrazione in quanto Francardo si innamorerà di Clarice vedendone qui il ritratto. A ciò si aggiunga che – oltre ad alcune riprese testuali da molteplici e sparsi luoghi dell'*Amadigi*, come le «lettere d'or» che formano le iscrizioni e gli spaventosi mostri a guardia del luogo – anche nel *Rinaldo* compare il tema dell'arte che sopravanza la natura, e che però non può esser opera mortale, ma solo di negromanti e maghi: motivo d'altra parte dominante in tutti i «giardini del piacere» e nei palazzi incantati descritti nell'*Amadigi*. Un meraviglioso giardino, per esempio, è quello di Drusilla, che accoglie «nel vago grembo» gli amori di Alidoro e Lucilla ed ha la capacità di far uscire dal pensiero umano «tutte le noie ch'eran dentro sparte» (*Am.* XXII 18-20)⁴⁸:

⁴⁷ Come pura 'analogia pittorica vorrei mettere l'accento sul fatto che nel Palazzo Ducale di Urbino, dove i due Tasso vissero tra il 1556 ed il 1560, l'unica stanza nella quale si conservino ancora gli affreschi è quella degli uomini «illustri in fatto d'arme», e cioè ritratti di grandi condottieri e principi: proprio come nel Tempio della Fama descritto da Bernardo subito dopo questo della Castità.

⁴⁸ Anche questo aspetto caratterizzerà i giardini di Nivetta e Morgana. Si veda *Am.* IX, omologo a *Fl.* II 22: «Quivi si vive ognor beata vita, / senza cosa sentir che ci moleste: / ogni noia mortal quinci è sbandita / e d'egre umane cure atre tempeste; / quivi a vari diporti ognor ci invita / il tempo e la stagione in giochi e 'n feste; / quivi si spende il dì, né mai si sente / cosa che di piacer

Ivi non dure quercie e dritti faggi;
 né poco pregiat'olmi, aceri o pini
 l'erbe coprian del sol dai caldi raggi:
 ma fichi, meli, persichi, sosini,
 cedri ed aranci, e coi torti viaggi,
 che poggiavano al ciel, i gelsomini,
 cingendo un arboscel giovane e schietto
 che porge a' riguardanti alto diletto.

Sembr'avevan questi e fiori e frutti, e foglia
 d'odor e gusto dolce, e lieti in vista:
 e s'avien che man pronta alcun ne coglia,
 tosto copia maggior l'arbor n'acquista:
 né mai men bello vien di quel, che soglia,
 che di caldo e di freddo l'aria mista
 ad un modo temprata e state e verno,
 faceva la fronda, il frutto e il fiore eterno.

Udiansi i vaghi augei di ramo in ramo
 d'amorose querele il ciel ferirei
 ogni foglia, ogni fior, ogni erba: «Io amo»
 mormorando pareva volesser dire.
 Non v'era parte, ove la rete e l'amo
 non tendesse con l'esca del desire
 i ministri di Dio, ch'a mille a mille
 avventavan d'amor dardi e faville.

Fonte di questo passo è il giardino di Alcinoò nell'*Odissea*⁴⁹, ma si tenga anche presente quanto, nella descrizione di Bernardo, agisca la memoria dei paesaggi del sud Italia, del regno di Napoli in cui era vissuto per tanti anni, per quella nota sull'aria «ad un modo temprata e state e verno», per quell'indugio sugli agrumi e sul gelsomino, che si abbarbica sull'arboscello «com'edra o vite implica»⁵⁰. Ma una lontana eco di questo passo compare nel «fiorito pia-

privi la mente».

⁴⁹ *Odissea*, VII 114-21 (trad. Rosa Calzecchi Onesti): «Alti alberi là dentro, in pieno rigoglio, / peri e granati e meli dai frutti lucenti, / e fichi dolci e floridi ulivi; / mai il loro frutto vien meno o finisce, / inverno, o estate, per tutto l'anno: ma sempre / il soffio di Zefiro altri fa nascere e altri matura. / Pera su pera appassisce, mela su mela / e presso il grappolo il grappolo, e il fico sul fico».

⁵⁰ Cfr. Fl. I 53, per il quale mi permetto di rimandare al mio «*Com'edra o vite implica*», cit., p. 84. Aggiungo che ho rintracciato altre occorrenze di tale similitudine in *Am.* XXXVII 20 6-8:

no» che circonda il palazzo di Posillipo, in *Rin.* VII 55 1-4 (e sarà un caso che tale descrizione sia ambientata proprio in questa città del Regno di Napoli?):

Quivi il nardo, l'acanto, il giglio e 'l croco
veggonsi il vago crin lieti spiegare,
ed altri fior di cui null'altro luoco
volle giamai l'alma Natura ornare.

Ma questi due giardini trovano il proprio vero compimento nel canto XVI della *Liberata*, in cui il ricordo paterno si manifesta a partire da quell'indiretta domanda iniziale se sia opera di uomo o di natura (che sostituisce, però, alle lapidarie sentenze di Bernardo – del tipo: «non fu, per quanto io penso, opra mortale» – un antitetico ed illusorio gioco tra parvenza, imitazione, artificio, diletto e scherzo), per finire nel canto degli uccelli e nel mormorare dell'aria (nell'*Amadigi* quel mormorio «parea» la voce degli «augei» che sussurrava «io amo»; ma anche l'aria della *Liberata* sembra evocare questa melodia):

Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)
sol naturali e gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par, che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti.
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,
l'aura che rende gli alberi fioriti:
co' fiori eterni eterno il frutto dura,
e mentre spunta l'un, l'altro matura.

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia
sovrà il nascente fico invecchia il fico;
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;
lussureggiante serpe alto e germoglia
la torta vite ov'è più l'orto aprico:
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have
e di piropo e già di nètтар grave.

Vezzosi augelli infra le verdi fronde
temprano a prova lascivette note;
mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde
garrir che variamente ella percote.
Quando taccion gli augelli alto risponde,
quando cantan gli augei più lieve scote;

«Fin che coi bracci il caro collo implica, / com'all'olmo talor suol far la vite / ch'alza e sostien le sue fonti gradite», e LX 14 5-8: «Baciò, come rivenne, il volto amato / d'ambo i suoi cari pegni, e si gli avvinsè / con quel di madre affetto casto, e puro, / com'olmo vite suole, edera muro».

sia caso od arte, or accompagna, ed ora
 alterna i versi lor la musica òra⁵¹.

Ma, come nella *Liberata* questo clima luminoso è offuscato e bilanciato dall'oscurità della Selva di Saron, in cui Rinaldo si troverà involto poco dopo, come già lo era stato Tancredi, così il giardino del *Rinaldo* si trova nel medesimo canto del racconto della morte di Ugone e di quella di Clizia, ovvero dei due episodi più lirici, tragici e patetici del poema giovanile, in cui comincia a vibrare quella corda di «un non so che del fiero e dell'orrendo» (*Rin.* VII 9 2) che sarà l'armonico basso della musica tassiana. Il canto VII si apre infatti su un notturno che già presagisce i fatti narrati, illuminato però da «facelle» che permettono a Rinaldo ed a Florindo (ed a noi lettori) di distinguere lentamente le figure che si muovono sulla scena. A queste sembianze, ancora poco chiare, si aggiunge, distinto, un lamento che man mano si fa sempre più forte. Il sonoro arriva dunque prima dell'immagine, con una perfetta evidenza rappresentativa e mimetica della realtà:

Veggono intanto da facelle accese
 esser divisi largamente i campi,
 e ch'a le cose lor sembianze han rese
 mal grado de la notte amici lampi;
 senton l'orecchie da un lamento offese
 qual d'uom che d'ira e di dolore avampi;
 più sempre cresce il lamentevol suono,
 e già vicini i lumi ardenti sono.

Tale «energia»⁵² della rappresentazione si prolunga poi nella descrizione dell'«uom già carco d'anni» avvolto in neri panni, testimoni del suo dolore⁵³, che «geme, sospira ed altamente piange, / batte il sen, squarcia il crine e 'l volto

⁵¹ Per queste ottave, poi espunte dalla *Conquistata*, cfr. E. DONADONI, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1936, p. 432; G. GETTO, *Dal «Gierusalemme» alla «Conquistata»*, in *Malinconia del Tasso...*, cit., p. 419; P. FLORIANI, *La vegetazione meravigliosa del regno di Armida*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», VI (2003), pp. 190-193.

⁵² Sull'«energia» Tassiana, cfr. F. FERRETTI, *Marratore notturno. Aspetti del racconto nella «Gerusalemme Liberata»* P.s.a, Pacini, 2010, cap III, 3. Un caso di ripresa molto interessante di «energia» sono le ott. 2-11 del IV canto del *Rinaldo*, quando egli vede apparire un «carro trionfale», descritto con una minuziosa e «diligente narrazione», al termine della quale Rinaldo distingue Clarice. Questo passo ha un analogo corrispettivo in *Am* XXIII 67-79, omologo a *Fl.* V 36-48: in entrambe le opere è situato in chiusura del canto, così che la visione di Filidora trova davvero la sua massima e più compiuta espressione, anche perché Floridante osserva la scena dalla cima di un colle, e dunque il lento digradare della narrazione è un tutt'uno con lo sforzo del protagonista per mettere a fuoco gli elementi del carro. Rimando allo studi o del passo, a ROSANNA MORACE, *Dall'«Amadici» al «Rinaldo»*. Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico. Alessandria, Ed. dell'orso, 2012, pp. 248-254.

⁵³ Al pari dell'armatura di Alidoro, per la quale cfr. la n. 33.

frange». Quest'ultimo verso ha un suo corrispettivo nel lamento di Lucilla, innamorata di Alidoro, che «misera, infelice / si squarcia l'aureo crin, si batte il petto» (*Am.* XXXVIII 66 1-2); mentre Mirinda, giunta al Tempio dell'Amore, ascolta la storia di un uomo che «col pianto, co' sospiri, co' lamenti / e coi prieghi» aveva cercato di addolcire la donna «cruda e spietata» di cui era innamorato. Ma anche i bagliori di luce nell'oscura notte hanno un corrispettivo nell'*Amadigi* (XXIX 51-52) e nel *Floridante* (VII 8-9): siamo al torneo di Cornovaglia, quando Floridante si batte per la seconda ed ultima volta con il gigante Orione, che ha sottratto con la forza lo scudo di Fidia a lui destinato:

E perché Notte il lor valor non copra,
l'arte, la fata, e 'l suo sapere adopra:
fe' subito apparire intorno intorno,
non sostenuti da persona alcuna,
tanti lumi nel ciel che sembra il giorno,
ancorché l'aria fosse oscura e bruna.
Cela pur a tuo grado il freddo corno,
ché non n'han più bisogno, invida Luna,
ché l'aria intorno è più chiara ed ardente
che non è il Sol, quand'esce d'Oriente.

Ovviamente queste analogie non sono altro che spunti, dai quali il Tassino può aver però tratto dei solidi fondamenti su cui poggiare la propria poesia, che si esplica poi in voli ignoti al padre, con tutt'altra forza. E così Ugone ha già in sé Svenno, con in più tutto il dolore paterno per aver perso il figlio, con quel prendere «il nudo teschio» in mano (che ricorda il gesto di Amleto sulla tomba di Yorick) e baciarlo e lavarlo con il pianto (azioni che le donne dell'*Amadigi* compiono spesso sul corpo morto, o che credono morto, del loro amante, come Lisabetta da Messina nell'omonima novella del Boccaccio).

Ed ugualmente la storia di Clizia ha già in sé i germi di quella di Tancredi e Clorinda: lui che uccide lei perché, spinta dalla gelosia, si era appostata dietro un cespuglio; e lui, sentendo «un non so che dove s'allarga l'onda» lancia un dardo, la colpisce, e la uccide. Poi, per opera di un mago, fa costruire un sepolcro di «sasso vivo e trasparente», in cui ella giace alla vista di tutti⁵⁴; e chiunque passi di là è costretto dall'uomo a bere ad una fontana che sprigiona tormento, ed a rimanere, per incanto di quell'acqua, in quel luogo a tormentarsi e lagnarsi fino a che non morirà. Sepolcri trasparenti (e palazzi cinti da mura di cristallo, attraverso cui tutto si vede) sono anche nell'*Amadigi*, al pari

⁵⁴ Cfr. F. FORTI, *Aspetti...*, cit., p. 268: «Delle figurazioni magiche usate dal Tasso, il sepolcro di vivo e trasparente sasso che custodisce la bella donna mortalmente ferita è certo la più suggestiva e felicissimamente si compie [...] con l'improvvisa apparizione dell'avello dello sposo». Anche l'episodio di Licasta ed Agelao, che tratteremo appena oltre, si conclude con l'erezione di un tempio-sepolcro in loro memoria.

di uomini innamorati che costruiscono templi per espiare o aumentare colpe e tormenti. Ma se non possiamo trovare una fonte precisa per questo episodio di Clizia nell'*Amadigi*, va però almeno ricordato quello di Licasta ed Agelao (LVII 16-36; 65-75; LVIII 1-16). Floridante – che, tra l'altro, ha l'usanza di lasciare vivo il cavaliere che sconfigge – uccide il principe di Atene, Agelao, perché sfidato ad ammettere che la sua Licasta sia la donna più bella. Il lamento di Licasta sul corpo morente di lui ha qualcosa di veramente straziante, ed è uno dei passi che più rimangono vivi ad *Amadigi* concluso:

Come 'l vide la misera disteso
e del purpureo suo sangue bagnato
giacer languendo, quasi inutil peso,
[...]
Aspettami, dicea, Non ti partire:
ascolta queste mie parole estreme,
dammi gli ultimi baci in sul morire! [...]
Apri quegli occhi, e con pietà rimira⁵⁵
qual sia la pena mia crudele e dira.

Ecco gli ultimi baci: e tu, crudele,
tu crudel non mi baci, e via ten vai.
[...]
Tu non mi miri, e non rispondi mai.
Rispondimi Agelao, mira Licasta
da queste piaghe tue trafitta e guasta.

Rendimi almen con la tua bocca l'alma
che mi furasti, e teco ten porti ora.[...]
Rispondimi Agelao, non chiuder l'alma
luce degli occhi: tu respiri ancora!

E lui, aperti gli occhi al nome di lei:

Deh, vita mia, non mi piagate il core
d'altra piaga più fiera, e più mortale:
perché 'l vostro martir rende maggiore
il colpo della Parca empio e fatale⁵⁶.

Supplica poi Floridante di prendersi cura della donna, e questi vorrebbe rispondergli, ma lei continua il suo lamento agognando la morte, promettendogli che si ucciderà col ferro, o col veleno, o con il dolore

⁵⁵ *Rin.* VII 37 5-7: «Mirami almen, mira la tua vendetta, / ch'io far voglio in me stesso e giusto e forte: / non mi negar il sol degli occhi tuoi».

⁵⁶ *Rin.* 37 1-2: «Deh! vita mia, deh! non fuggire, aspetta / ché teco correr voglio ogn'aspra sorte».

chè senza voi io non posso, né voglio
viver in così acerbo aspro cordoglio.

La bocca aperse il misero per farli
risposta degna del suo caldo affetto:
ma non consente la morte che parli
[e lei]
cadde⁵⁷, e forse mandò lo spirito errante
a seguir l'orme del caro amante.

[...]

Rivenne poscia, e su l'esangue volto [...]
sfoga coi gridi il gran dolore accolto,
d'ogni colore priva e d'ogni pace;
e sovra gli occhi, ch'eran dianzi un sole,
versa sospiri fuor, pianto e parole.

Al fin, cogliendo dalle fredde labbia
s'aura alcuna di vita anco gli resta,
fa che del suo martir cresca la rabbia
tanto che, spinta da doglia funesta,
l'anima, quasi augel ch'esce di gabbia,
se n'uscì fuor dalla terrena vesta.

Un altro bellissimo lamento su un corpo morente è quello di Lucilla che crede morto Alidoro nella «selva delle meraviglie» (LXVII 2-10): ella «si gitta da caval» (anticipando il «non scese no, precipitò di sella» di Erminia in *G.L.* XIX 104 7)⁵⁸ e gemendo dice: «Deh, vita mia, / chi t'ha condotto a sì misera sorte? / [...] / Oimè, ché gli occhi, ov'ogni piacer mio / era riposto, copre morte acerba?» (e si ricordi, poco oltre, *G.L.* XIX 106, il lamento di Erminia: «Oimè, de' lumi già sì dolci e rei / ov'è la fiamma? ov'è il bel raggio ascoso? / de le fiorite guancie il bel vermiglio / ov'è fuggito? ov'è il seren del ciglio?»)⁵⁹: così, con «immote ciglia», Lucilla alza il braccio per uccidersi con la spada, ma il

⁵⁷ *Rin.* 34 1: «Cadde ella, ahì, lassa! a la percossa atroce». Mi permetto di rimandare, per l'iterazione di questo verbo, anche al mio: «Com'edra o vite implica»..., cit., p. 69.

⁵⁸ Cfr. R. AGNES, *La «Gerusalemme Liberata»*..., cit., p. 141.

⁵⁹ Cfr. poi ancora di seguito: *G.L.* 108: «Lecito sia ch'ora ti stringa e poi / versi lo spirito mio fra i labri tuoi», e 109 3-4: «Così parla gemendo, e si disface / quasi per gli occhi, e par conversa in rio», che ricorda vagamente non solo il già citato *Am.* XXXII 14, quando Mirinda «versa dagli occhi, con ben larga vena / la più d'ogn'altra sua gravosa pena», ma soprattutto l'ottava successiva: «sì la doglia entro l'accora, / che fuor per gli occhi lagrime cocenti / versa, e la lingua spiega in mesti accenti»; ma poi anche X 31 3-4: «piange il misero in vano; in van la chiede, / riversando per gli occhi un largo rio»; o XL 23, quando Amadigi-Beltenebroso si consuma d'amore per Oriana e non accadeva mai che l'aurora o la luna «nol vedesser far di pianto un fonte / ch'ei stillava dal cor per gli occhi fuora; / che non l'udisser dire: – Ahì dura sorte, / a che per mio martir tardi la morte?».

falso Alidoro improvvisamente si trasforma in cervo.

Ma se, nel primo poema, questi episodi sono spezzettati ed involuppati in altre vicende, nel *Floridante* occuperanno invece interamente i canti dei cavalieri (*Fl.* IX-XIX), che non sono altro che storie d'amore, di gelosia, di ingratitudine, di conflitto tra amore e onore, di amanti salvati *in extremis*⁶⁰. Ed i lamenti d'amore ne sono la cifra distintiva. Va quindi almeno ricordato che l'intero canto IX è la vicenda di due amanti che, legati dalla stessa corda, sono sul punto di essere gettati in una «fornace ardente» e bruciati vivi, di cui forse una qualche memoria Torquato conserva nell'episodio di Olindo e Sofronia (i cui stessi nomi discendono dalla paterna 'novella' di Galindo e Sofronia, ovvero una storia d'amore ingrato, che si conclude nel suicidio di lui). Inoltre il canto successivo (X) è imperniato sulla figura della sacerdotessa del tempio della Castità: bellissima, ma assolutamente ritrosa all'amore per sua ferrea volontà... e che ciò nonostante si innamora. Decide quindi di sacrificare sull'altare del tempio l'amato con le sue stesse mani, per rimanere salda alla sua legge, al suo onore, contro l'amore. E nel successivo ancora abbiamo il «Tempio della Penitenza» dalle mura cristalline, eretto da un uomo che eternamente si lamenta in memoria della sua amata, uccisasi per riscattare il proprio onore: violentata, ella non si sente più degna e pulita per lui, e riscatta la violenza subita ed il loro amore oltraggiato facendo torto su se stessa. Ed infine nel XV Costante si innamora, contro il suo *ethos*, di Aspasia durante una tempesta in mare: analogamente a quanto accadrà a Torrismondo.

Dunque, forse, l'accorata difesa del padre che Torquato conduce nell'*Apologia* è qualcosa di più che un mezzo per difendere se stesso, ma rappresenta anche l'omaggio del genio al maestro; e, forse, le ultime ottave del *Rinaldo* sono, oltre che un ringraziamento per il dono della vita e per quello della poesia, anche per quello di avergli lasciato esplicitare la sua naturale inclinazione là dove gli era più consona. Allora, forse, gli ultimi versi della *Canzone al Metauro* sono anche un pianto rivolto al solo che, dal cielo, potesse in qualche modo comprendere la sua vicenda esistenziale: dai dubbi religiosi alle delusioni cortigiane, ai tormenti letterari, alla continua insoddisfazione generata dalla ricerca della verità; e che dall'alto della sua saggia anzianità, fin dai tempi del

⁶⁰ Scrive F. FORPI, *Aspetti...*, cit., p. 272: «L'amore, il sentimento che conduce il Tassino a toccare la poesia e che nel romanzo compare in una serie di variazioni letterarie veramente ricchissima, dall'amor "contrastato", all'amor "equivocato"; dall'amore "immaginato" all'amore "disperato"; dall'amore "celato all'amore "tradito", non si lega nel modo definito da una di queste forme, ad un personaggio, individuandolo fortemente, ma fa vivere un po' a ciascuno tutta la sua trascolorante vicenda, cosicché, in definitiva, è la vita dell'amore e non dei personaggi che si ascolta e si segue nel *Rinaldo*». Lo stesso potrebbe dirsi dell'*Amadigi*, dove però la moltitudine dei personaggi e delle digressioni comporta che l'amore trascolori nel succedersi dei canti, nonostante sia individuato nelle digressioni e conservi le medesime modalità nella vita di ciascun protagonista. Nei canti dei cavalieri, invece, l'amore è fortemente individuato e legato indissolubilmente alla «ventura» di ogni singolo cavaliere, ma anche qui è la vita dell'amore ad essere narrata.

Rinaldo aveva cercato di proteggere il figlio dalla «malignità della fortuna» (*Rime* 573, vv. 55-60)⁶¹:

Padre, o buon padre, che dal ciel rimiri,
egro e morto ti piansi, e ben tu il sai,
e gemendo scaldai
la tomba e il letto: or che ne gli alti giri
tu godi, a te si deve onor, non lutto:
a me versato il mio dolor sia tutto.

ROSANNA SIMONA MORACE

⁶¹ Come, specularmente, «la gran quercia» alla quale il Tassino del *Gierusalemme* chiedeva di estendere i propri rami su di sé, «ché questo schermo incontro i fati ho solo»; e dalla quale, nella *Canzone al Metauro*, spera di essere ricoperto «con l'ombra».