

STUDI TASSIANI

Anno LXVI - 2018
ISSN 1123-4490

N. 66

COMITATO SCIENTIFICO: GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÈ,
ANTONIO DANIELE, ARNALDO DI BENEDETTO, BERNHARD HÜSS,
CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, MATTEO RESIDORI, EMILIO RUSSO.

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al Centro di Studi Tassiani, c/o Biblioteca "A. Mai" - piazza Vecchia n. 15 - 24129 Bergamo (Italia). 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 alla rivista.

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

PREMESSA	7
SAGGI E STUDI	
MAURO RAMAZZOTTI, <i>Un 'nuovo' autografo di Bernardo Tasso: l'epitalamio per le nozze di Federico II Gonzaga e Margherita Paleologo - Premio Tasso</i>	9
FRANCESCO LUCIOLI, <i>Bernardo e Torquato Tasso e un inedito dialogo gesuitico De tragoedia - (Segnalato premio Tasso)</i>	29
VALENTINA LEONE, <i>La «ventura della spada». Funzioni, strategie e revisioni del «romanzo» tra l'Amadigi e la Liberata - (Segnalato premio Tasso)</i>	49
FEDERICO DI SANTO, <i>La retorica degli affetti fra poesia epica e musica: i madrigali tassiani di Wert e la poetica della Liberata</i>	71
VALENTINA GALLO, <i>Sulla «Tragedia non finita» di Tasso: da Alvida a Re Torrismondo</i>	103
SANDRA CARAPEZZA, <i>«In carta, in tela, in bronzo, in marmo e 'n legno». Immagini vere e finte nel Rinaldo</i>	121
MISCELLANEA	
STEFANO FORTIN, <i>Il Tasso 'omerico' dell'ultimo Foscolo</i>	139
GIORNATA TASSIANA 2017	
MARIA TERESA GIRARDI, <i>La Gerusalemme tassiana e le cronache della prima crociata</i>	167
MASSIMO CASTELLOZZI, <i>Mostra: Torquato ed Ercole Tasso, la famiglia e il matrimonio</i>	183
RECENSIONI E SEGNALAZIONI	195
NOTIZIARIO	
<i>Assegnazione del Premio Tasso 2018</i>	229
<i>Comunicazioni del Presidente all'Assemblea dei Soci per l'anno sociale 2017-2018</i>	231
<i>Soci e Consiglio direttivo del Centro di Studi Tassiani</i>	239
ROBERTA BASSINI, <i>Il riordino dell'archivio del Centro di Studi Tassiani</i>	241
NORME PER I COLLABORATORI	251

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 12174249 intestato a: Comune di Bergamo
Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redazione: LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI, GIOVANNI FERRONI, FRANCO TOMASI

«IN CARTA, IN TELA, IN BRONZO, IN MARMO E 'N LEGNO».
IMMAGINI VERE E FINTE NEL *RINALDO*

Il *Rinaldo* di Torquato Tasso si chiude con l'auspicio che il padre Bernardo possa aggiungere vaghezza ai versi di questa prima fatica letteraria del figlio:¹

e con la man, ch'ora veraci prose
a finte poesie di novo aggiunge,
ti purgarà quanto patir tu puoi,
aggiungendo vaghezza a i versi tuoi.²

«Versi», penultima parola dell'ottava, richiama con una marcata allitterazione l'aggettivo «veraci» nella medesima sede al v. 5 di questa stessa stanza. «Veraci» sono le prose di Bernardo a cui egli ora aggiunge «finte poesie»: il predicato aggiungere è lo stesso che ricorre per i «versi» del più giovane Tasso. Pur nella topica del reverente omaggio all'autorità paterna, l'ottava finale lascia intendere la consapevolezza metaletteraria dello scrittore, in ragione della quale le determinazioni che accompagnano i termini propri dell'azione poetica si caricano di significato. «Finte poesie» sono le opere di immaginazione, contrapposte alle «veraci prose». ³ I «versi» del *Rinaldo*, sebbene nella chiusura del poema riecheggino fonicamente le «veraci prose» paterne, si qualificano sicuramente come finzioni e lo conferma il ricorso al medesimo verbo adottato per la *factio* cavalleresca e lirica di Bernardo. La dialettica vero/finto non è posta qui in termini problematici, ma ne va comunque rilevata la presenza, a sigillo di un'opera che ambisce a definire una propria consapevole poetica, come è stato ampiamente dimostrato dalla critica recente.⁴

1 Sui rapporti padre-figlio negli anni di composizione del *Rinaldo*, cfr. ROSANNA MORACE, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo»*. *Bernardo Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

2 *Rinaldo*, XII, xciv, 5-8. Si cita da TORQUATO TASSO, *Rinaldo*, a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; il testo è comunque confrontato con la stampa Senese, 1562 (copia conservata presso la biblioteca nazionale Braidense di Milano) da cui diverge solo per l'aggiornamento della grafia e dell'interpunzione e, nelle citazioni qui riportate, per la correzione dell'evidente refuso «tue» in «sue» in IX, lxxxiv, 7.

3 Nel 1562 Giolito pubblica il *Ragionamento della poesia*, che Bernardo aveva letto all'Accademia veneziana nel gennaio del 1559, e una nuova edizione della *Prima parte delle lettere*; la travagliata elaborazione dell'*Amadigi* è dunque conclusa e le *Rime* sono già stampate, mentre la stesura del *Floridante* comincerà nel novembre del 1563, cfr. VITTORIO CORSANO, *Introduzione*, in BERNARDO E TORQUATO TASSO, *Floridante*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. v-lII.

4 Cfr. MICHELE COMELLI, *Poetica e allegoria nel «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Milano,

Se è indubbio che il primo poema tassiano non può essere ridotto a una sorta di palestra per l'opera maggiore, non sarà del tutto arbitrario proiettare sui versi giovanili l'eco dei «fregi al ver» intessuti nella *Liberata* (GL I, II, 7), secondo le affermazioni delle ottave proemiali. La vaghezza augurata per le rime del *Rinaldo* sembra assimilabile ai fregi del poema più noto, per l'affine qualità di miglìoria estetica, non certo meramente decorativa, ma funzionale alla trasmissione del vero, almeno nel caso della *Gerusalemme Liberata*. Ma la seconda espressione, «fregi al ver», ha una connotazione più concreta rispetto alla vaghezza che sigla il *Rinaldo*: suggerisce l'idea di un abbellimento percepibile con la vista e esplicita il nesso con il dominio artistico. L'immagine del fregio anzi si presta a rappresentare il modo di procedere del poeta nel *Rinaldo*. La componente descrittiva è parte essenziale del racconto: per il poeta è fondamentale costruire scene icastiche, giacché l'opera si regge appunto sulla successione di momenti di vivace resa rappresentativa. Ma oltre alla tendenza diffusa che sembra soggiacere a tutto il lavoro, si possono distinguere due percorsi che più intensamente pongono in risalto la cura per la retorica dell'*evidentia* da parte dell'autore: le esplicite menzioni del verbo fingere e le descrizioni, estesamente qualificabili come ecfrastiche.⁵

La seconda prospettiva, incentrata sulle abbondanti riproduzioni ecfrastiche nel *Rinaldo*, induce a tornare sulla questione di partenza: il rapporto tra vero e falso. Il *topos* dell'ecfrasi consiste infatti nella costruzione per mezzo delle parole di figure scolpite o dipinte. In un simile frangente, la poesia non riproduce la natura ma l'arte, ovvero la sua imitazione. Questo

Ledizioni, 2013. Lo studio, oltre a inquadrare con dovizia di argomentazioni la posizione del giovane Tasso nel dibattito poetico, offre anche un'ampia bibliografia sull'opera; rimando, per un panorama della critica, a questo volume, all'edizione curata da Matteo Navone e al saggio di RICCARDO BRUSCAGLI, *La materia del «Rinaldo» di Torquato Tasso*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del Convegno*, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 511-528. Dalla messe dei contributi sulla riflessione poetica di Tasso mi limito a citare qui MARCO CORRADINI, *Torquato Tasso e il dibattito di metà Cinquecento sul poema epico*, «Testo», XL, 2000, pp. 159-169; FRANCESCO SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001; STEFANO JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; MARIA CRISTINA CABANI, *L'ariostismo "mediato" della «Gerusalemme Liberata»*, «Stilistica e metrica italiana», III, 2003, pp. 19-90; EMILIO RUSSO, *Tasso e i «romanzi»*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 321-344.

5 Sui modi descrittivi nella *Liberata* la bibliografia critica è molto ampia; segnalo soltanto due contributi che offrono un'eloquente testimonianza della complessità della questione: per l'ambiguità fra *enárgeia* ed *enérgeia* e il giudizio di Tasso sulle soluzioni omeriche e ariostesche cfr. FRANCESCO FERRETTI, *L'elmo di Clorinda. L'«energia» tra «Discorsi dell'Arte poetica» e «Gerusalemme Liberata»*, «Studi tassiani», LIV, 2006, pp. 15-44; per il motivo ecfrastico e la sua funzione encomiastica, cfr. CARLA MOLINARI, *Sull'ecfrasi epica tassiana*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, a cura di Gianni Ventura e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, II, pp. 311-354.

gioco di moltiplicazioni delle immagini, dall'originale alla descrizione sulla pagina, passando per la copia figurativa, sembra incontrare il favore di Tasso nel *Rinaldo*.

Per intendere più a fondo le suggestioni metapoetiche implicate nei passaggi in cui alla letteratura è affidato il compito di dar conto in versi di altre forme artistiche, può giovare partire da qualche considerazione intorno al lessema «fingere». ⁶ Il predicato, in varie coniugazioni, compare tredici volte nel *Rinaldo*. Il tentativo di raggruppare per affinità i casi individuati conduce per lo più alla constatazione della disomogeneità dei contesti e delle accezioni di utilizzo del termine, salvo che per cinque occorrenze connesse con questioni amorose, a cui si può aggiungere il caso di Malagigi, quando il mago in sembianza di cavaliere sconosciuto «finge» di non udire l'invocazione d'aiuto di Rinaldo, ma soccorre ugualmente il suo protetto, mosso da paterno amore nei suoi confronti. ⁷

Oltre all'amore di Malagigi, d'altro tipo rispetto a quello più comunemente inteso, un altro amore per il protagonista è coperto da finzione: quello di Clarice. Il sentimento di Rinaldo per lei è subito ricambiato, ma la donna deve dissimularlo perché il cavaliere sia spronato a compiere le imprese che lo renderanno degno di lei. ⁸ L'amore diviene dunque lo stimolo che spinge il giovane verso l'avventura, cioè il motore narrativo della vicenda. La dissimulazione è necessaria per la progressione della storia, eppure il poeta vi insiste per due ottave (I, XC-XCI) in cui la voce narrante si affaccia nel testo per biasimare l'atteggiamento della donna, con accenti che si convengono al madrigale o alla favola boschereccia (e infatti di finzioni è tessuta l'*Aminta*) piuttosto che al poema cavalleresco. ⁹

6 Per il valore di «fingere» come latinismo nella *Liberata*, cfr. MAURIZIO VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico*, Milano, Led, 2007, I, p. 233. Sul tema della dissimulazione e sulla dialettica vero/falso, CLAUDIO SCARPATI, *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso*, in CLAUDIO SCARPATI - ERALDO BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti*, Milano, Vita e pensiero, 1990, pp. 3-34 (con attenzione alla definizione del problema soprattutto negli scritti teorici), e SERGIO ZATTI, *Il linguaggio della dissimulazione nella «Liberata»*, in ID., *L'ombra del Tasso*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 111-145.

7 *Rinaldo*, XII, XIII, 1.

8 L'asimmetria, destinata a compensarsi con l'agnizione, è procedimento essenziale nel poema, come nel dramma, ma non manca neppure nella novella. È alla base anche della vicenda di Oriana, figlia di re, e del Donzello del mare, che le viene assegnato come servitore e che si rivelerà poi essere Amadigi, eroe eponimo del poema di Bernardo Tasso. Sulla funzione dell'*Amadigi* come mediatore per il giovane Torquato rispetto alla linea ariostesca cfr. ALBERTO CASADEI, *Il «Rinaldo» e il genere cavalleresco alla metà del Cinquecento*, in ID., *La fine degli incanti*, Milano, FrancoAngeli, 1997, pp. 45-60: 50.

9 L'intervento diretto della voce narrante nel *Rinaldo* non è frequente, perché viola il principio aristotelico della mimesi, pertanto questa infrazione, protratta per due ottave, merita particolare attenzione: «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,

Sull'insincera ritrosia di Clarice pesa una amara condanna, mentre altre finzioni dettate da amore sono guardate con comprensione dal narratore. Così capita per Alcasto, che pure è l'antagonista di Rinaldo, cavaliere della scorta di Clarice, «uom d'amore acceso» (I, LXXIII, 7), indotto a una finzione umiliante per essere ammesso al vassallaggio della dama amata. La sua vicenda è materia di una breve digressione (un'ottava e mezza), che si giustifica nel disegno unitario del poema innanzi tutto per la sua estensione assai contenuta, quindi perché innesta sull'ordito principale un elemento di varietà senza il rischio di una deviazione eccessiva. La storia di Alcasto infatti incrocia quella di Clarice e converge infine verso il protagonista stesso, che dovrà affrontare il cavaliere. Alcasto è erede al trono di Tessaglia, dunque re cristiano, ma, per essere ammesso alla corte carolingia, a cui aspira per amore di Clarice, è costretto a nascondere la sua identità perché tra il padre e l'imperatore c'è fiera inimicizia. L'amore, qui tacciato d'essere «tiranno» (I, LXXV, 5), induce il cavaliere a svilirsi, dissimulando il suo nobile casato; l'umiliazione è commentata con simpatia dalla voce narrante, che ricorre al medesimo aggettivo «lasso» che usa per criticare la simulata ritrosia di Clarice, ma con accezione opposta, giacché alla riprovazione subentra qui la compassione per l'umiliante caduta sociale che tocca al nobile innamorato.

Se la vicenda di Alcasto è riassunta in pochi versi, più lunga è invece la digressione sui casi di Florindo, il giovanetto con cui Rinaldo si lega d'amicizia anche per la comune devozione ad amore. Per l'amata Olinda, Florindo macchia «grate frodi» (V, XXXVI, 6): simula di cadere per essere accolto nel grembo della donna e finanche indossa abiti femminili per strapparle un bacio, approfittando del costume locale.¹⁰ La sua storia è sottratta all'intervento del narratore perché è proposta in una narrazione di secondo grado in prima persona, ma l'assenza di biasimo per le astuzie ordite dal giovanetto per amore è dimostrata con chiarezza dalla coppia aggettivale «fido e leale» (V, LX, 2) con cui egli è definito. L'occultamento dell'identità non compromette la lealtà dell'innamorato; pur non essendo sincero con Olinda, Florindo è leale nel suo amore.

La finzione come espediente per superare l'asimmetria fra amante e amata

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. // Deh! quante donne son ch'aspro rigore / mostran nel volto ed indurato sdegno, / c'hanno poi molle e delicato il core, / de gli strali d'amor continuo segno; / incauto è quel che ciò ch'appar di fuore / tien del chiuso voler per certo pegno, / ch'un arte è questa per far scempi e prede / d'uom che drieto a chi fugga affretti il piede» (*Rinaldo*, I, XC-XCI). Per il confronto con *Aminta*, II, II, 909-916, cfr. SANDRA CARAPEZZA, *Narrare nel poema: il caso del «Rinaldo» tassiano*, in EAD., *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, Led, 2011, pp. 316-321. La produttività della coppia armi e amori nella favola del *Rinaldo* è dimostrata in COMELLI, *Poetica e allegoria*, cit., pp. 126-156.

¹⁰ Insiste sull'episodio, come chiave importante nella lettura del poema, DARIA PORCIATTI, *La «favola» del «Rinaldo»*, «Studi tassiani», LIX-LXI, 2011-2013, pp. 65-87.

è giudicata positivamente, ma né Alcasto né Florindo pervengono per questa via al loro obiettivo. Il primo naturalmente è condannato alla sconfitta in quanto rivale del protagonista, mentre il giovanetto sarà promosso al rango della nobile Olinda solo con la provvidenziale agnizione che ne svela l'ascendenza illustre. Tra Rinaldo e Clarice non si frappongono impedimenti di questa natura: l'uno è della stirpe di Montalbano, cara all'imperatore, l'altra si accompagna alla regina. Il divario da colmare è di altra natura, tutta interna all'eroe immaturo e ancora indegno del premio. Rinaldo non ha ancora acquisito la gloria e spetta a Clarice ribadire il difetto del giovane cavaliere, tanto più evidente quanto più la fama del celebre parente Orlando riecheggia tutto intorno. Rinaldo è ancora ignoto: Alcasto mente sul proprio stato, Rinaldo invece non può occultare la sua condizione di cavaliere incompiuto; potrà mutare questa condizione solo con degne imprese, a partire proprio dal primo duello con Alcasto. L'azione scoperta è un'altra via per conseguire l'amore, alternativa più fortunata rispetto alla simulazione.

Proseguendo lungo il percorso della finzione all'interno del poema, che nel primo canto pone in rilievo la dissimulazione di Clarice, si incontra nel nono canto una Clarice "finta", che appare in sogno a Rinaldo, mentre l'eroe è irretito nell'amore per Floriana. Al cavaliere addormentato si mostra la visione di una giovane afflitta vestita di bianco. Solo dopo averla ben guardata Rinaldo la riconosce:

pur dopoi rimirando in lei più fiso,
benché 'l suo lume sostenesse a pena,
esser Clarice sua certo gli parve,
vera e non finta da mentite larve.¹¹

L'apparizione onirica è quasi necessaria in un puntuale calco virgiliano quale risulta l'episodio di Rinaldo-Enea e Floriana-Didone. Il fantasma dell'amata svolge la funzione di sprone per riportare all'avventura l'eroe, impaniato nell'ozio dall'amore travicante: Clarice sognata e Clarice in carne e ossa assolvono alle medesime necessità sia sul piano narrativo – dove consentono lo sviluppo dell'azione – sia sul piano della formazione del giovane, che riceve nell'uno come nell'altro caso un indispensabile stimolo alla progressione. Assodato che anche la simulazione di Clarice è necessaria perché sulla base del fraintendimento Rinaldo si incammina in cerca di avventure per conquistare l'amata, il giudizio che colpisce le finzioni muliebri rimane negativo. Al contrario, in un gioco espressivo disorientante, che figura la labilità di confine e la pericolosa confusione fra vero e maschera, Clarice finta, ma che non pare finta, non dissimula il proprio amore e anzi rimprovera

11 *Rinaldo*, IX, LXXXIII, 5-8.

Rinaldo proprio per il suo insincero amore:

«Ahi, che sincero amor, che pura fede
di cavalier, se tal nomar si puote
chi le parole sue commette al vento,
fraude usando a chi l'ama e tradimento!»¹²

Nell'ambiguità tra falso e vero si colloca il caso particolare dell'icona che rappresenta l'amata. La prima volta che un simulacro di Clarice ricorre nel poema è un'immagine interiore, che ha vita solo nel cuore dell'innamorato, secondo la più antica tradizione poetica erotica. Rinaldo, spinto dalla finta indifferenza della dama, prende congedo da lei per poter ritornare glorioso e conquistare l'amore, ma non appena lontano è tormentato dal desiderio di rivederla. Il conflitto fra l'opposta tendenza a ritornare dall'amata e a partire verso nobilitanti avventure è drammatizzato come confronto fra due voci interne al protagonista. Le battute sono accompagnate da un'espressiva mimica, che accentua l'impressione di recitato: Rinaldo sospira, parla con voce tremula, china gli occhi e il volto; infine arriva a proclamare la sola speranza di conforto:

E benché priv'or sia del core il petto,
l'alma imago in sua vece entro rinchiude,
che potrà più che 'l core in ogni effetto
rendermi ardito, e in me destar vertude».¹³

Il lamento di Rinaldo innamorato è espresso in forme che ricalcano immediatamente la lirica amorosa: il *topos* dell'immagine della donna da conservare nel cuore è ricorrente nelle *Rime* tassiane, dove è presente con alta frequenza anche il valore proprio del termine immagine (o «imago»). Talvolta sono poesie che richiamano le altre forme artistiche, dove la parola si piega a descrivere le evoluzioni della pittura e della scultura, in modi ben noti al dominio epico e non sconosciuti al *Rinaldo*, costellato di efrasi.

Un caso significativo di poesia sull'immagine della donna si ha in un sonetto d'occasione che celebra la dedicataria in maschera per una festa. Il travestimento, da elegante divertimento mondano, come in questo componimento, a figura drammatica delle finzioni ostili della corte, come nell'*Aminta* o nella *Liberata*, percorre l'opera tassiana. Nelle *Rime* la maschera è spunto per versi di omaggio galante, come quelli per Leonora Sanvitale di Scandiano: *Loda [la signora Leonora Sanvitale, contessa di Scandiano] la quale s'era vestita in abito da maschera in compagnia d'alcune altre*

12 *Ivi*, LXXXIV, 5-8.

13 *Rinaldo*, II, VIII, 1-4.

gentildonne. È un sonetto costruito sui *topoi* del genere, dall'inadeguatezza di qualsiasi «bella imago» a ricoprire la pelle eburnea e le gote rosse della donna (come maschera sul volto), all'appello ai maghi e maestri di ogni dove e ai tessuti preziosi d'oriente e d'occidente, per concludere con l'iperbolico confronto con Pallade e Citerea.¹⁴ L'importanza del tema dell'immagine nella lirica di Tasso è attestata non solo dall'alta frequenza del termine, ma anche dalle sue elaborazioni. In un sonetto la centralità della figura, riconosciuta nei volti delle sorelle dell'amata, è condotta al limite dell'idolatria:

Lei sol vagheggio, e se pur l'altre io miro
vo cercando in altrui quel c'ha di vago,
e ne gl'idoli suoi vien ch'io l'adore;
ma cotanto somiglia al ver l'imago,
ch'erro, e dolce è l'error; pur ne sospiro
come d'ingiusta idolatria d'Amore.¹⁵

Il *topos* della confusione del vero e del falso, e quindi della dolcezza dell'errore di Pigmalione, è coniugato qui con la petrarchesca ossessione del pensiero dell'amata e con un'allusione all'antico motivo della donna schermo. Ne risulta una variante complicata dall'intreccio di verità e finzione e un tributo alla parola lirica che, lungi da sciogliere l'implicazione e stabilire ineccepibili ranghi, conduce a errare fra i percorsi di antitesi e figure etimologiche. L'immagine che «cotanto somiglia al ver» non è un'opera d'arte scolpita o dipinta, come parrebbe dalla chiusura del sonetto, ma incarnata in donne vive, che pure sono dette «idoli», finte soltanto perché non coincidono con l'unica vera, la dedicataria della poesia.

Il medesimo motivo della lirica si incontra nel poema cavalleresco: nel *Rinaldo* la prima volta si tratta di un'«alma imago» sigillata nel cuore dell'innamorato, mentre nei canti seguenti la matrice lirica è filtrata dalla retorica ecfastica, tradizionale connotato del poema. La massima insistenza sul tema dell'immagine si ha nel racconto del cavaliere della Sirena; secondo le sue

14 TORQUATO TASSO, *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994, *Rime d'occasione o d' encomio*, Libro II, Parte I, (S 552 - 53): *Loda [la signora Leonora Sanvitale, contessa di Scandiano] la quale s'era vestita in abito da maschera in compagnia d'alcune altre gentildonne*. «Bell'angioletta, or quale è bella imago / di coprir degna il dolce avorio e terso / del vostro volto, del color cosperso / che rende il cielo in sul mattin più vago? / Qual la potrà formar maestro o mago / ch'a voi convenga, o qual novo e diverso / abito ammira l'Indo o 'l Franco o 'l Perso / che d'onorarsi in voi non sembri vago? / Nullo; ma come suole in selva o 'n scena / Palla mostrarsi o Citerea succinta / e segnar l'orme co' coturni d'oro, / tal voi con fronte lucida e serena / duce vi fate d'amoroso coro, / e bella è più qual da voi meno è vinta».

15 *Ivi*, *Rime d'amore*, Libro I, *Rime per Lucrezia Bendidio* (S 126), *Loda la bellezza di tre sorelle, in ciascuna de le quali riconosce l'immagine de la più bella e vagheggiandole tutte assomiglia se stesso a l'idolatra*, vv. 9-14.

parole Francardo giunto nel Tempio della Beltà è immediatamente conquistato dal ritratto di una delle donne qui rappresentate (Clarice) e, non potendo portare via l'immagine, la fa riprodurre.¹⁶ Ma l'ossessione amorosa del cavaliere è tale da rendere insufficiente una copia: i ritratti si moltiplicano come i materiali. Ne dà conto un verso interamente costruito con l'enumerazione; la serie di cinque bisillabi ciascuno anticipato dall'anafora della preposizione scandisce l'assillo che tormenta Francardo e enfatizza la memoria delle potenzialità dell'arte. Il ritratto di Clarice si moltiplica «in carta, in tela, in bronzo, in marmo e 'n legno» (III, XLI, 4). Il verso è eloquente esempio di quel medesimo gusto di rielaborazione parossistica che informa la lirica delle tre sorelle.

L'icona di Clarice ritorna nell'ottavo canto, in forma scultorea, e anche questa volta illude l'innamorato «ché vivo crede e vero il falso e l'ombra» (VIII, LXXIV, 7). Questa volta l'innamorato è Rinaldo, che si imbatte in un popolo intento a adorare l'immagine della donna, riprodotta su un pilastro per iniziativa di Francardo. L'immagine campeggia solitaria nella via che conduce a un maestoso padiglione, non dà dunque adito a digressioni descrittive, se non contenute entro i limiti del necessario: «scolpita in treccia e 'n gonna, / si vedea vaga e giovinetta donna» (VIII, XLVIII, 7-8). Neppure quando si racconta il riconoscimento della figura da parte di Rinaldo si aggiungono maggiori dettagli descrittivi: si parla degli occhi, dei capelli, della fronte chiara e del sorriso, secondo i dettami della poesia amorosa, senza riservare note descrittive ad alcuno degli elementi fisici enunciati. Gli occhi, in continuità con le riprese dei *topoi* più noti alla poesia d'amore fin dalle origini, meritano il primo posto nella serie che definisce per sineddoche la donna amata, perché sono la porta da cui entra la freccia di amore; i capelli, con un'altra immagine topica, avvincano in stretti nodi il cuore. Non conta l'immagine di Clarice, ma la ripresa dei *topoi* tradizionali del genere amoroso e la loro chiusura entro i confini leciti nel poema cavalleresco. Il ritratto è definito «vano error» (VIII, LXXIV, 4), con sintagma che richiama sicuramente la lirica, sulla linea petrarchesca, ma che nel *Canzoniere* ricorre in contesto politico, nella celebre canzone all'Italia (RVF 128, v. 23), a condanna dei regnanti. L'espressione esemplifica la condizione del cavaliere e infatti l'immagine di Clarice si legittima proprio come ennesima occasione di viaggio e avventura per l'eroe: a causa sua Rinaldo ingaggia lo scontro con Francardo, e, sconfitto il nemico, può sostare soltanto per poco, appagandosi della contemplazione dell'immagine dell'amata, poi deve riprendere il cammino: «del ritratto un destrier prima aggravato, / segue il compagno che partir si vole» (VIII, LXXV, 5-6).

Rinaldo riparte e sarà irretito dall'amore travicante di Floriana (che meriterebbe a buon diritto la qualifica di «vano error»), fino a che l'immagine

16 Su questo passo e, più in generale, sui simulacri nel poema, cfr. l'analisi di COMELLI, *Poetica e allegoria*, cit., pp. 361-382.

di Clarice, falsa perché onirica, ma vera per la sua valenza positiva, lo induce ad abbandonare l'errore in cui indugia e a riprendere la strada verso la sola Clarice vera sotto ogni rispetto. Non appena il sogno svanisce, Rinaldo pentito si riveste delle sue armi e il caso, regista sovrano di ogni avventura del giovane paladino, gli pone innanzi agli occhi riaperti proprio il ritratto di Clarice, ignorato dalla storia, e soprattutto dal fedifrago, fino a questo punto. Se la prima volta Rinaldo aveva notato occhi, crine, fronte e bocca come il poeta della più antica lirica amorosa, ora i *topoi* evocati insieme con il ritratto non sono più quelli della rima «Amore-core». La reazione immediata di Rinaldo infatti impone di associare all'icona femminile le doti di una Medusa pietrificatrice:

Di Clarice il ritratto ecco veduto
a caso viene al paladino in questa:
egli lo sguarda, e sta pensoso e muto,
e, come sia di pietra, immobil resta.¹⁷

La cristallizzazione dell'amante è cosa diversa dalla natura petrosa dell'amata: il ritratto di Clarice funge da specchio in cui Rinaldo vede riflessa la propria colpa e il rimorso lo pietrifica. Ma la stasi è solo momentanea: «da lunga stordigion l'uomo si desta» (IX, LXXXVIII, 6).

La partenza di Rinaldo dal soggiorno colpevole presso Floriana è rappresentata con una similitudine: «Come accorto nocchiero i dolci accenti / fugge de le Sirene» (IX, XCI, 1-2). La donna altra da Clarice è come sirena allettante e doppia; l'immagine non è innovativa, ma nell'incertezza del confine tra falso e vero, che si è vista dominare in più punti dell'opera, si colora di un valore aggiuntivo. La sirena, immagine di finta bellezza, è la donna vera, Floriana, presente e concreta al fianco di Rinaldo, mentre il fantasma onirico, che non ha una storica concretezza, è il polo positivo del contrasto, promosso, quindi, a una verità intesa come valore progressivo della vicenda. Saltata la rassicurante equivalenza tra falso-sbagliato e vero-giusto, la finzione può essere oggetto di una poesia che trova compimento proprio nella creazione delle immagini: il finto è il prodotto dell'arte. In chiusura del poema infatti sulle «finte poesie» di Bernardo non incombe nessun sospetto di errore ed è significativo che appunto al congedo finale sia affidata, per il tramite di questo richiamo al genere finzionale, l'implicita rivendicazione del valore della poesia.

Il termine «finto» ricorre, associato proprio alla dimensione artistica, in corrispondenza di una tipica riproduzione ecfrastica, che riguarda l'oggetto per eccellenza dell'ecfrasi, lo scudo.¹⁸ Nel decimo canto, Rinaldo combatte

¹⁷ *Rinaldo*, IX, LXXXVIII, 1-4.

¹⁸ La bibliografia sull'ecfrasi nella tradizione letteraria scoraggia anche il tentativo di far-

per recuperare l'icona di Clarice, perduta in seguito al naufragio. Dopo aver sconfitto lo scortese cavaliere che rifiuta di rendergliela, l'eroe ritorna sui suoi passi per sottrarre al vinto lo scudo, con cui sostituire il proprio. Si tratta, naturalmente, di uno scudo di divina fattura, forgiato alla fucina etnea; porta intagliata una donzella, siffatta da sembrare godere anche della facoltà di parola e rinunciarsi per propria volontà: «Sì vivo in quello il finto al ver somiglia» (X, LXXVII, 1). La donzella finta sullo scudo diviene poi causa di disavventura per Rinaldo, perché suscita la gelosia di Clarice, come è anticipato qui dal narratore. L'ecfrasi non conduce alla rappresentazione icastica dell'oggetto, del quale sono sottolineate la genesi divina e la mirabile verosimiglianza, ma non è descritto l'effettivo aspetto. La poesia si cimenta nel *topos* scegliendo non la via della *descriptio*, bensì la strada del recupero delle formule più tipiche, che convergono, nel distico finale, nell'immagine maggiormente interessante dell'ottava: «ma se non parla ancor, se non s'è mossa, / par che non voglia, e non che far no 'l possa» (X, LXXVI, 7-8). Nel caso dello scudo effigiato le ragioni narrative prevalgono su quelle descrittive: lo scudo è parte della ventura di Rinaldo, acquisito qui per espletare la propria funzione narrativa più avanti, ma già chiaramente segnato per questo fine essenziale, come è evidente dall'intervento della voce narrante che qui appone la propria chiosa:

Allor il vago scudo il guerrier piglia,
e meglio era per lui che no 'l pigliasse,
ch'ove solo lo tolse a sua difesa,
gli fe' poi, lasso! al cor mortal offesa.¹⁹

I casi in cui il termine «finto» si associa al tema amoroso riportano, infine, all'ecfrasi, nella sua declinazione tanto canonica da apparire vistosamente come un segnale dell'intenzione di esibire il recupero classico: la rappresentazione dello scudo. I passi dedicati alla descrizione di scudi nel *Rinaldo* sono almeno quattro, simmetricamente collocati nei canti iniziali e finali dell'opera. Il trattamento riservato dal poeta a ciascuno dei quattro è differente. Dello scudo con la raffigurazione della donzella sembra conti soprattutto valorizzare l'eccellente manifattura; nulla si dice delle fattezze della fanciulla rappresentata, mentre per un'ottava e mezza si indugia sulla bellezza e soprattutto sulla verosimiglianza, a conferma del rilievo assegnato alla questione della verità.

La prima volta che compare uno scudo nel poema è già evidente la memoria del peso poetico che la rappresentazione di questo oggetto ha nella

ne cenno. Indico soltanto lo studio monografico di ANDREW SPRAGUE BECKER, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1995.

¹⁹ *Rinaldo*, X, LXXVII, 5-8.

tradizione. Rinaldo trova provvidenzialmente una armatura di palese fattura divina; il poeta con una doppia similitudine sottolinea la reazione del giovane cavaliere e poi dà conto del prelievo delle armi dall'albero a cui sono appese. Tutte, nel complesso, si distinguono per la loro eccellenza, ma solo lo scudo merita che gli sia dedicata un'intera ottava (I, xxv), certamente perché è il solo pezzo con decorazioni figurative, ma anche per ossequio al *topos* epico; è lo scudo di Bernardo, nonno di Rinaldo e di Orlando; porta impressa una spaventosa pantera. L'impressione di paura che scaturisce dall'immagine è affidata a quattro versi, spezzati da due forti *enjambements*.²⁰

che con guardo crudel, con rabbuffato
pelo, terror a i rimiranti porge:
ha la bocca e l'unghion tinto e macchiato
di sangue, e su duo piedi in aria sorge.²¹

Sono i quattro versi centrali dell'ottava; si nota la disposizione parallela delle due coppie: il terzo e il quinto endecasillabo riversano nel quarto e nel sesto la chiusura del sintagma e questi ultimi due proseguono con espressioni grammaticalmente non agganciate al primo termine del verso e terminano con la fine del periodo. Al chiasmo di «guardo crudel» e «rabbuffato / pelo» fa riscontro la struttura binaria del v. 5: due termini, «bocca» e «unghioni», e due aggettivi sinonimici. L'addensamento retorico sembra quindi tradurre l'intenzionale volontà di innalzamento stilistico, in corrispondenza con uno dei cimenti tipici del poeta eroico.

Il secondo scudo, come il penultimo (con la figura della donzella), ha una funzione narrativa e anch'esso si collega con il tema amoroso (II, XLVIII). L'amore è il motore delle azioni del giovane Rinaldo: per due volte il fortunato binomio armi e amori prende figura in un oggetto epico, qual è lo scudo. Sottratto alla funzione encomiastica e decorativa, lo scudo in questi due casi è essenziale per lo sviluppo della storia. Nel secondo canto, l'oggetto appartiene a Ransaldo, ma, vedendovi rappresentato Marte vinto da Amore, Rinaldo se ne proclama legittimo proprietario, dato che il soggetto si conviene a lui più che a ogni altro.²² I due cavalieri si sfidano e il protagonista si conquista così il premio. Dello scudo di Ransaldo conta dunque lo stemma, non tanto per la

20 Il ricorso all'*enjambement* non è infrequente nel poema: può essere inquadrato in quella che Giancarlo Bettin definisce la «liquidazione dell'Ariosto» avviata, seppure problematicamente, anche nel progressivo scardinamento dell'ottava aurea, cfr. GIANCARLO BETTIN, *La liquidazione dell'Ariosto: il «Rinaldo» di Torquato Tasso*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, a cura di Donatella Rasi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 291-306.

21 *Rinaldo*, I, xxv, 3-6.

22 Lo stesso soggetto è nello scudo di Alidoro in *Amadigi*, XCIV, XLVIII, ma l'unica corrispondenza testuale è «pargoletto» (v. 6) lì detto di Amore, qui delle membra di Amore.

sua bellezza, quanto per il soggetto; nei versi che lo descrivono infatti soltanto l'espressione «belle membra» (II, XLVIII, 3), riferita al fanciullo Amore, contiene un giudizio di ordine estetico, che comunque non riguarda direttamente la qualità del manufatto.²³

Infine, nell'ultimo canto sono espressamente citati otto scudi, nella rassegna delle forze di Mambrino. Quattordici ottave (XII, XXII-XXXV) sono riservate al catalogo dei cavalieri che il protagonista dovrà affrontare nell'ultimo scontro, con l'aiuto magico di Malagigi. A ciascuno è associata un'impresa, che in otto casi è esplicitamente rappresentata sullo scudo, mentre nei restanti si dice genericamente che il cavaliere «porta» l'immagine che lo distingue. L'elenco è numeroso: gli uomini di Mambrino sono trentacinque; soltanto di pochi di loro è riferito qualche dettaglio e non sempre in termini negativi (Orimeno è saggio, di Floridoro si dipinge la novella sposa in pianto, per esempio); in certi casi è persino omesso il nome, sostituito dalla provenienza; il solo dato che non manca per nessuno è la descrizione dello stemma. Al catalogo è premessa l'invocazione alle muse, secondo il modello omerico e soprattutto a imitazione di quanto si trova nell'*Eneide*, dove alla musa è chiesto aiuto per tramandare la memoria delle imprese.²⁴

Il catalogo delle insegne dei campioni è un *topos* che il poema cinquecentesco accoglie anche per una peculiare consonanza con il gusto del tempo, come attesta la fortuna della forma dell'impresa al di fuori del genere cavalleresco,²⁵ benché qui non si sfruttino le potenzialità verbali dell'impresa, dato che solo tre dei ventisette stemmi rappresentati sono corredati dal motto. Nella rappresentazione delle imprese prevalgono di gran lunga i soggetti

23 Nei versi che descrivono questo scudo si rilevano due accusativi alla greca: «le belle membra pargolette ignudo, / bendato gli occhi e di sembiante altero» (II, XLVIII, 3-4). Su questo costruito, e più estesamente sulle scelte sintattiche del *Rinaldo*, cfr. ANTONIO DANIELE, *Ancora del «Rinaldo»*, in ID., *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998, pp. 89-126: 121 (nello stesso volume si veda anche il capitolo *Considerazioni sul «Rinaldo»*, pp. 56-88).

24 Navone (TASSO, *Rinaldo*, cit., p. 491) ricorda i riferimenti a *Il.*, II, 484-493 e *Aen.*, VII, 641-646. Sul catalogo, cfr. GUIDO BALDASSARRI, *Tipologie cinquecentesche del «catalogo»*, in ID., *Il sonno di Zeus*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 100-107 e GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Le armi e i capitani: i cataloghi degli eserciti nella «Gerusalemme Liberata»*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, I, pp. 43-54. Una rassegna critica dei cataloghi nei poemi cinquecenteschi si legge in GIANCARLO BETTIN, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2006, I, pp. 775-794 (il passo del *Rinaldo* è a p. 792).

25 Tra i precedenti diretti Matteo Navone (TASSO, *Rinaldo*, cit., p. 491) indica Trissino, Bernardo Tasso, Alamanni, Giraldi. Sulle imprese, cfr. GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose. Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno, 2002. Un esempio, tra i molti possibili, della fortuna del tema delle imprese si ha nel *Giuoco piacevole* di Ascanio de' Mori (la prima edizione esce per Ruffinello nel 1575), che Tasso ricevette dalle mani dell'autore nel 1586. Nell'opera novellistica di De' Mori la nobile brigata si intrattiene anche inventando imprese. Del resto, Tasso stesso scrive *Il conte, ovvero de l'imprese*, per il quale si veda l'edizione curata da Bruno Basile (Roma, Salerno, 1993), con relativa introduzione (pp. 15-77).

mitologici;²⁶ non troppo frequenti sono le notazioni cromatiche, benché il colore del campo su cui è sbalzata l'impresa possa essere degno di nota e benché il primo caso, quello di Mambrino, si avvia proprio nel segno della definizione cromatica («In vermiglio color», XII, xxii, 1), che riecheggia all'inizio dell'ottava seguente, dedicata anch'essa a Mambrino, dove si paragona l'eroe a «sanguigna cometa» (XII, xxiii, 1). Oltre al rosso, spiccano il campo verde dello scudo di Altorre e dell'insegna di Floridoro e il bianco che distingue Filarco. Un solo cavaliere, Oldauro, forse per principio di variazione, ha scudo monocromo rosso bordato d'argento, senza immagini.²⁷ La scarsa attenzione per le figure, oltre che dalla limitata presenza di osservazioni sul colore, si nota anche dall'assenza dei commenti intorno alla mirabile fattura che tipicamente si accompagnano alla descrizione di manufatti decorati. Qui è evidente che l'intento descrittivo è assolto con il catalogo dei soggetti, senza che si dia importanza alla qualità artistica, giacché il *topos* si dà con il catalogo, non con l'icasticità degli elementi.

Il mancato sviluppo delle potenzialità ecfrastiche nella rassegna emerge con maggior rilievo se si confronta il passo con altre digressioni descrittive nel poema. Può valere, a titolo esemplificativo, un'altra rappresentazione del corredo del cavaliere: la sopravveste di Florindo donatagli nell'Albergo della Cortesia. Tasso si sofferma per sei ottave sulla decorazione che abbellisce l'indumento (VIII, xviii-xxiii), sottolineandone la mirabile verosimiglianza: «tal ch'opra naturale altrui pare» (xix, 4). A questo verso non segue più nessuna menzione dell'eccellenza del ricamo: la vicenda rappresentata è colta come una scena che dal vivo si dispieghi davanti agli occhi di chi legge, non più come decorazione della sopravveste. Se l'ottava seguente è introdotta da uno «scorgesi» (VIII, xx, 1) che ancora conserva il senso della visione rappresentata, i verbi successivi indicano le azioni dei soggetti dipinti, proprio come se si stessero svolgendo; sono eliminate tutte le espressioni che esplicitano la presenza di un grado intermedio fra la scena vera e propria e la descrizione del ricamo nel poema: la sua riproduzione in forma di ricamo.

La vicenda, tanto intensamente rappresentata, riguarda Niobe e le sue figlie e tale soggetto accresce di complessità la descrizione, giacché la bravura del «saggio maestro» – e soprattutto del poeta che riporta sulla pagina i ricami – sta nel presentare come naturali dei personaggi colti nell'attimo cruciale

26 Queste le imprese a soggetto mitologico: Olante: Ercole che regge il mondo; Olpestro: un dio silvestro congiunto con una ninfa; il re di Cilicia: Giacinto; il fratello del re di Lidia: la pioggia d'oro su Danae; Almeno: le tre grazie; Odrimarte: Marte sconfitto da Odrimarte stesso; Almeto e Odrismonte: Cinzia e Atteone; i cinque cavalieri (Niso, Alcasto, Orione, Breusso, Taumante): Atlante; Aldriso: Aurora; il re di Damasco: Adone ucciso dal cinghiale; Olindo e Floramano: Sileno ebbro addormentato.

27 «Rosso ha lo scudo il fier gigante Oldauro / senza pittura, e sol d'argento ha il lembo», XII, xxix, 5-6.

in cui dalla vita passano alla morte: «piangeva i figli, nel cui volto oscura / morte viva ed espressa si vedea» (VIII, XIX, 5-6). Le Niobidi sono colte in pose bloccate, fino al culmine della sesta «co 'l piede alzato e 'l corpo in aria estenso» (XXIII, 3), come se la poesia tassiana intendesse qui mostrare le proprie potenzialità, costruendo scene implicitamente competitive con la pittura, pure senza che sia in alcun modo evocata la questione dibattuta della disputa fra le arti. L'emulazione più diretta riguarda comunque i precedenti letterari, in primo luogo Ovidio, ma forte è anche la memoria dantesca.

Ad avvalorare l'impressione che tanta attenzione sulla sopravveste di Florindo possa spiegarsi solo come celebrazione delle capacità poetiche ecfrastiche concorre il brusco troncamento della descrizione. Dopo l'ultima figlia della misera Niobe si torna a Rinaldo e Florindo senza nessuna formula di passaggio. Sul piano narrativo l'episodio mitologico della superbia punita della donna non ha nessuna funzione, a differenza di quanto accade per i due scudi che si intrecciano con la vicenda amorosa di Rinaldo. Nello stesso canto le ottave precedenti contengono un'altra lunga ecfrasi, ma questa volta la ragione della pausa descrittiva è immediatamente evidente: si tratta infatti dell'encomio alla famiglia Estense, che secondo il modello dei poemi cavallereschi può essere calato entro la narrazione con l'espedito di qualche intervento magico. Euridice nell'Albergo della Cortesia mostra a Rinaldo e Florindo i ritratti e narra la gloria di nobili uomini e donne del XVI secolo, con i toni celebrativi che si addicono al contesto.

L'Albergo della Cortesia è il terzo edificio decorato con immagini, dopo il Tempio della Beltà, dove sono raccolti i ritratti delle più belle donne (III, XXXVI-XLII), e l'antro d'Amore, che porta scolpite le vittorie del dio eponimo contro gli altri dei (V, LIX). A concludere il repertorio delle descrizioni nel poema manca un ultimo passo: la rappresentazione della statua di Tristano e Lancillotto (III, LV-LXV). L'episodio racchiude molti degli aspetti che si sono già mostrati rilevanti nei passi analizzati e aggiunge altri elementi significativi.

Innanzitutto l'opera attira a sé lo sguardo di Rinaldo: appare, quasi come un'epifania secondo un modulo frequentemente applicato nel poema, in cui assai spesso l'eroe si imbatte provvidenzialmente in personaggi o oggetti che lo salvano, come capita per esempio all'inizio delle avventure quando l'armatura gli compare davanti agli occhi. Così accade per la statua bronzea, che lo induce a sollevare lo sguardo chino. È già evidente dunque che la sua presenza a questo punto dell'avventura di Rinaldo non si giustifica solo con la messa in scena di una splendida opera d'arte. La statua dovrà divenire occasione di avventure e quindi di vittorie per l'eroe, dato che la sua apparizione si impone con tanta immediatezza lungo la via del cavaliere. Per tre ottave si descrive l'opera, con insistenza su come sembrano vivi i soggetti rappresentati, persino i cavalli. Per due volte, in queste tre ottave, il poeta interviene: dapprima si rivolge al lettore, coinvolgendolo direttamente nello spettacolo per marcare

l'eccezionalità dell'artificio: «annitir sotto loro ogni cavallo / diresti» (III, LVII, 3-4). Con la seconda persona posta in rilievo in sede iniziale di verso in *enjambement*, il lettore è chiamato a partecipare alla scena.

Più avanti l'appello allo spazio-tempo della scrittura è rinnovato dal richiamo a Danese Cattaneo, familiarmente definito dal poeta con il possessivo di prima persona. Il gruppo scultoreo è tanto mirabile che neppure Fidia potrebbe eguagliarlo, e neppure l'amico scultore, che supera il maestro greco: «cui Fidia alcuna mai non fece eguale, / o il mio Danese, ch'a lui sovra or tanto / s'erger quanto egli sovra gli altri sale» (III, LVIII, 4-6). L'inserito descrittivo consente l'omaggio al letterato e scultore contemporaneo; Tasso trova modo di fare il nome di uno degli esponenti del gruppo veneziano che ha sostenuto la stesura del suo poema: la rappresentazione dell'opera d'arte offre l'agio per l'encomio dell'amico artista. L'insistenza sulla straordinaria fattura serve anche a valorizzare i meriti di Danese Cattaneo: tanto più si enfatizza quest'opera, di matrice magica, tanto più illustre risulta lo scultore che eccelle sopra tutti gli altri. Rinaldo ha sollevato gli occhi per contemplarla e rimane assorto nella visione; l'ottava che introduce l'episodio (LV) esordisce con l'immagine degli occhi bassi e delle ciglia immobili di Rinaldo e al v. 5 descrive l'azione di sollevare gli occhi. Dopo la descrizione, quando si torna a Rinaldo, nuovamente egli è presentato nell'atto di mirare (LVIII) e nella stessa ottava il v. 7 ripropone un *verbum videndi*: Rinaldo «risguarda» il marmo.

Nel marmo è incisa la spiegazione dell'incantesimo della statua: le lance impugnate da Lancillotto e Tristano potranno essere prese dagli unici due cavalieri che vincono in valore i due scolpiti. Rinaldo tenta l'impresa e Tristano gli cede la lancia, riconoscendo la superiorità del giovane cavaliere. La statua dunque non è soltanto funzionale allo sviluppo descrittivo, ma è oggetto-motore nella serie di avventure. Anche in questo caso, inoltre, la nuova impresa che dà gloria a Rinaldo si iscrive nel segno di armi e amore congiunti. Tristano e Lancillotto infatti importano nel testo la tradizione bretone, inscindibilmente legata al tema amoroso.

Le immagini rappresentate attraversano la vicenda di Rinaldo, talvolta figurandovi come *topoi* marcatamente aderenti ai modelli tradizionali, in altri casi adombrando una peculiare sensibilità per il tema del vero-falso, che pare acquistare rilievo soprattutto nei casi in cui l'oscillazione tra verità e finzione si insinua nei rapporti amorosi. Il motivo della simulazione e dissimulazione assume nel *Rinaldo* un valore prioritariamente narrativo: gli inganni innocenti di Florindo e Alcasto, la finta ritrosia di Clarice, i simulacri che in vari luoghi compaiono hanno l'effetto di generare azione, innescare nuove vicende nel sistema di lineare giustapposizione di episodi su cui si articola il poema.²⁸ Si

28 Cfr. CLAUDIO GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, pp. 60-75, che riprende sinteticamente il giudizio radicato nella critica.

è qui al di fuori di un quadro morale e ideologico che induca a connotare in senso inequivocabilmente negativo la finzione e permetta di distinguere con sicurezza gli atteggiamenti devianti da quelli formativi, e di giudicare di conseguenza l'azione dei personaggi. A fare sintesi sulla questione valga il caso della protagonista femminile: Clarice compare nella storia come donna in carne e ossa, come immagine mentale, come simulacro (e come tale esiste nell'archetipo e in molteplici copie su più supporti, dunque il simulacro è moltiplicato, e si ripropone nella vicenda più di una volta) e come visione onirica; la prima, la Clarice "vera", non sempre è l'affidabile detentrica di verità, che possa guidare il giovane eroe all'obiettivo della gloria, e quindi dell'amore che ne sarà il premio. Clarice dissimula e fraintende: dai suoi errori scaturiscono nuovi cimenti per Rinaldo e dunque nuove occasioni narrative per il poema. La dissimulazione dell'amore per il cavaliere è indispensabile perché la favola prosegua, ma è vero che il poeta avverte l'esigenza di affacciarsi nella storia per biasimarla, violando la consueta norma della mimesi e denunciando così quanto già a quest'altezza gli preme la questione della finzione nelle relazioni umane.

Nella *Gerusalemme Liberata* la dialettica vero/falso, con il dispositivo strutturale del travestimento, assurge a motivo cardine, informando gli episodi più celebri. Non si tratta più soltanto di occasioni narrative, giacché la questione è stretta nelle maglie del sistema ideologico che regge l'opera. L'argomento, evidentemente, non può essere qui neppure accennato; può giovare, però, a meglio intendere la specificità del *Rinaldo*, sfiorare soltanto la conclusione, con il caso dell'altro Rinaldo e soprattutto della protagonista femminile, Armida. Nell'ultimo canto la donna in lacrime accusa Rinaldo di fingere:

Per me stessa, crudel, spero sottrarmi
a la tua feritade in alcun modo.
E, s'a l'incatenata il tòsco e l'armi
pur mancheranno e i precipizi e 'l nodo,
veggio secure vie che tu vietarmi
il morir non potresti, e 'l Ciel ne lodo.
Cessa omai da' tuoi vezzi. Ah! par ch'ei finga:
deh, come le speranze egre lusinga!²⁹

La maga, che ha costruito un mondo di finzione in cui viveva con l'amato, ora rovescia su di lui il sospetto di simulazione. È sufficiente questo rilievo a dare l'impressione della portata del tema della finzione nel poema; il giardino incantato nel sedicesimo canto è notoriamente un raffinatissimo agone in cui natura e arte si affrontano. Armida, che lì era campionessa della finzione, ora

29 GL XX, cxxxiii.

diffida di Rinaldo, nel momento in cui lei stessa sta per attingere a quella verità che nell'ordine del poema è la sola meta a cui tendere. Il rovesciamento dall'idillio finto in cui vivevano i due amanti alla verità della nuova relazione che sta per essere inaugurata è sancito anche dallo sguardo che Rinaldo ora avoca a sé. Nel giardino, per effetto dello specchio, gli sguardi dei due non si erano incrociati:³⁰ lo strumento artificiale («estranio arnese») confondeva, mentre ora lo sguardo reciproco deve realizzarsi; Armida ha deposto la finzione, di segno contrario rispetto a quella di Clarice: Armida sottrae Rinaldo alle imprese militari, mentre la finta ritrosia di Clarice stimola Rinaldo alla ventura cavalleresca, lo fa agire e muovere, al contrario dell'immobilità e dell'inazione nel giardino incantato.

La stessa moltiplicazione dei simulacri di Clarice, dettata dall'ossessione di Francardo, è figura della molteplicità di avventure ammissibile nel poema cavalleresco. «In carta, in tela, in bronzo, in marmo e 'n legno», l'immagine finta è motore narrativo importante, anche se conduce a deviazioni: Rinaldo resta un cavaliere errante, che ancora non aspetta un Goffredo che lo riconduca sotto i santi segni, e il libro che ne racconta le vicende può seguirne le deviazioni.

SANDRA CARAPEZZA

30 GL XVI, xx-xxi: «Dal fianco de l'amante (estranio arnese) / un cristallo pendea lucido e netto. / Sorse, e quel fra le mani a lui sospese / a i misteri d'Amor ministro eletto. / Con luci ella ridenti, ei con accese, / mirano in vari oggetti un solo oggetto: / ella del vetro a sé fa specchio, ed egli / gli occhi di lei sereni a sé fa spegli. // L'uno di servitù, l'altra d'impero / si gloria, ella in se stessa ed egli in lei. / – Volgi, – dicea – deh volgi – il cavaliere / – a me quegli occhi onde beata bèi, / ché son, se tu no'l sai, ritratto vero / de le bellezze tue gli incendi miei; / la forma lor, la meraviglia a pieno / più che il cristallo tuo mostra il mio seno». Si noti che il ribaltamento nel finale si compie anche con l'inversione: a Rinaldo servo, corrisponderà Armida ancella. La moltiplicazione delle immagini, per il tramite dello specchio, importa qui un elemento di varietà negativa («vari oggetti»); rispetto al *Rinaldo*, dove pure, come si è mostrato, i simulacri si moltiplicano, l'esito di questo manieristico rispecchiamento nella *Liberata* è decisamente connotato in termini di deprecabile dissolutezza morale.