STUDI TASSIANI

Anno LXII-LXIII - 2014-2015 N. 62-63
ISSN 1123-4490

Comitato Scientifico: Guido Baldassarri, Lorenzo Carpanè, Antonio Daniele, Arnaldo Di Benedetto, Claudio Gigante, Vincenzo Guercio, 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

ELISA SQUICCIARINI, *Le postille del Tasso alla «Commedia». Il «Dante» dell'Angelica* 9

MASSIMO COLELLA, *La stasi e il moto: il cerchio imprigionante e il* nóstos *etico. Movimenti, viaggi, pellegrinaggi e anti-pellegrinaggi nel canto decimosesto della «Liberata»* 31

LORIS TROTTI, *Il tramonto della luna. Commento alla canzone tassiana «Chi di moleste ingiuriose voci»* (Chigiano L VIII 302, CXXII) 55

VALERIA DI IASIO, *«Affaticarsi alquanto per la mia gloria»: su alcune varianti tassiane* 79

MISCELLANEA

JACOPO GROSSER, *Le partizioni melodiche dell'endecasillabo della «Gerusalemme liberata»* 97

GIADA GUASSARDO, *La similitudine nella «Gerusalemme liberata»* 121

ILARIA MARINELLI, *L'«Eneide» e la «Conquistata»: la mediazione di Annibal Caro* 145

FILIPPO TANSINI, *Armida: da personaggio tassiano a motivo scenico per i teatri veneziani tra Sei e Settecento* 169

GIORNATE TASSIANE 2014-2015

2014 VINCENZO GUERCIO, *La Raccolta tassiana della biblioteca Mai:* specimina *e pezzi unici* 189

2015 MARCO CORRADINI, *Appunti di un commentatore dell'«A* 193

minta» 209

MASSIMO CASTELLOZZI, *«Si compiacque di farmene un graditissimo dono». Tassofilia e studi tassiani a Bergamo dal Settecento ad oggi* 223

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (2010-2011) a cura di LORENZO CARPANÈ 277

NOTIZIARIO 278

Assegnazione del Premio Tasso 2014-2015 283

SEGNALAZIONI

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: GUIDO BALDASSARRI, LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI

LA SIMILITUDINE NELLA «GERUSALEMME LIBERATA»

Una ricerca sulle funzioni della similitudine[1] nella *Gerusalemme Liberata*, ancora mancante nel panorama critico[2], può rivelarsi utile per illuminare diversi aspetti dello stile e dei contenuti del poema.

L'assunto alla base del lavoro è che le similitudini fossero, da parte del Tasso, oggetto di una riflessione ben precisa e di un'elaborazione autonoma. Ciò si può supporre sulla base di tre ragioni. Un primo motivo è che Tasso aveva davanti a sé il clamoroso esempio dell'*Orlando Furioso*, e soprattutto il dibattito di cui questo era oggetto negli anni della sua educazione poetica. L'ampio sfruttamento della figura retorica nel poema ariostesco, oltre ad aver riscosso un successo quasi proverbiale[3], era stato chiamato in causa da buona parte della critica fra le argomentazioni centrali che dovevano sancirne lo statuto di 'classico', in forza della sua possibilità di esibizione intertestuale (significativa a riguardo è la presenza, in molte edizioni commentate del *Furioso*, di appendici che permettevano il confronto delle similitudini con le fonti antiche)[4]. Impossibile che questo potenziale 'classicizzante' della similitudine passasse inosservato al giovane Tasso, sensibilissimo al problema

[1] Per la definizione di similitudine, intesa come paragone fra due termini uno dei quali (per cui adotto il termine convenzionale di 'figurante') illustra e spiega l'altro ('figurato') seguo A. Pagliaro, *Similitudine*, in *Enciclopedia dantesca*, ed. speciale per la Biblioteca Treccani, Milano, Mondadori, 2005, XIV, pp. 567-576. Di Pagliaro accolgo anche la proposta di una netta differenziazione fra similitudine e metafora, secondo una posizione condivisa, fra gli altri, da G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976 (ed. originale 1972) e A. Henry, *Metonimia e metafora*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975 (ed. originale 1971). Da quest'ultimo cito (p. 71): «La metafora tende a ridurre all'unità, essa crea l'illusione di ridurre all'unità. Al contrario, quando c'è paragone, c'è confronto di due nozioni, confronto che sussiste e s'impone a tutti, tale e quale. Due concetti o due serie di concetti sono avvicinati e mantenuti separati l'uno dall'altro; l'identità di ciascuno resta distinta e integra».

[2] Il testo di riferimento è *Gerusalemme Liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli, 2013. Il lavoro intende porsi in continuità con studi di pubblicazione recente, che riguardano la funzione della similitudine rispettivamente nei *Rerum vulgarium fragmenta* (C. Berra, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992) e nell'*Orlando Furioso* (V. Copello, *Valori e funzioni delle similitudini nell'«Orlando Furioso»*, Bologna, I libri di Emil, 2013).

[3] Riporto solo il parere di Giovan Battista Pigna: «È mestiero in lui solo talmente a perfettione ridotto ch'a volere una magnifica cosa comprendere in proverbio s'è tratto: le comparationi dell'Ariosto, quasi che come ciascuno de' sette miracoli del mondo nella regione in che è, è tanto nominato, che tacesi d'ogni altra machina che vi sia; che così queste in costui tutte l'altre grandezze occupando, elle sole il titolo portino d'eccellenza» (*I romanzi*, Venezia, Valgrisi, 1554, in V. Copello, op. cit., p. 272).

[4] Un resoconto esteso è in D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 1999 (ed. originale 1991), pp. 81-123. Cfr. anche V. Copello, op. cit., pp. 269-273.

della realizzazione di uno 'stile eroico' italiano, degno continuatore dei modelli dell'antichità[5]. Un confronto delle similitudini tassiane con le loro fonti (non sviluppato nel presente lavoro, ma parzialmente reso possibile dai moderni commenti alla *Liberata*) può dimostrare il passo in avanti compiuto in questo senso rispetto ad Ariosto, grazie a un recupero più fedele del modello, mirato a una sua immediata riconoscibilità, contro le tendenze ariostesche di contaminazione testuale e voluto travisamento contestuale[6].

In secondo luogo, a richiamare l'interesse del Tasso sulla similitudine doveva essere anche il suggerimento di utilizzo che gli proveniva dalla retorica antica, particolarmente dalla *Rhetorica ad Herennium*: «Ea sumitur aut ornandi causa aut probandi aut apertius dicendi aut ante oculos ponendi»[7]. Queste quattro funzioni dovevano risultare, in realtà, difficilmente dissociabili nella concreta elaborazione letteraria, ma è interessante che la quarta – *ante oculos ponendi [causa]* – incontrasse precisamente le riflessioni del poeta circa la realizzazione dell''evidenza' («energia») necessaria allo stile «magnifico» dell'epica: uno stile, appunto, che deve porre i suoi oggetti «inanzi a gli occhi». Questo problema, di matrice aristotelica, è così posto nei *Discorsi dell'arte poetica*:

> Stando che lo stile sia un instrumento co 'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia, la quale sì con parole pone inanzi a gli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla[8].

Che dunque la similitudine fosse annoverata coscientemente dal Tasso fra gli strumenti dell'«energia» è assai probabile, e gli esempi a breve forniti paleseranno l'affinità delle sue funzioni con altre forme di 'efficacia rappresentativa' utilizzate nel poema[9].

Una terza ragione che autorizza la lettura delle similitudini come oggetti di analisi autonoma è in realtà indipendente dallo specifico tassiano, e deriva dalle possibilità generali che questa figura retorica, per le sue caratteristiche,

[5] Sui fondamenti teorici attorno a cui Tasso sviluppa la sua personale proposta di 'stile epico' cfr. almeno G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982; H. Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992; E. Raimondi, *Poesia della retorica*, in *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 25-70.

[6] Alcuni esempi si trovano in M. C. Cabani, *L'ariostismo mediato' della «Gerusalemme Liberata»*, in «Stilistica e metrica italiana», III (2003), pp. 19-90.

[7] *Ad Herennium*, IV, XLV, 59.

[8] *Discorsi dell'arte poetica,* a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, *Discorso terzo*, p. 47.

[9] Il proposito tassiano di realizzazione di uno stile 'evidente', coltivato sulla scorta della lettura di Aristotele e Demetrio e di una riflessione sui contemporanei esiti dell'epica a lui coeva, è stato affrontato con notevole lucidità da F. Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella «Gerusalemme Liberata»*, Pisa, Pacini Editore, 2010, pp. 309-373.

offre. Esercitando un rilievo su alcuni punti del testo (e determinando quindi un incremento nell'attenzione del lettore), la similitudine è per sua natura un centro di attrazione, una sede assai adatta alla sottolineatura di luoghi cruciali. Potremmo esemplificare ciò con le parole, posteriori di secoli ma efficaci anche nella nostra situazione, di Hegel:

> Perciò dobbiamo indicare l'obiettivo caratteristico della similitudine nel fatto che la fantasia soggettiva del poeta, benché sia diventata consapevole, per sé, nella sua astratta universalità, del contenuto che intende esprimere e lo esprima in questa universalità, si trova sospinta allo stesso modo a cercare per esso una forma concreta, e a rendere intuibile a sé anche nell'apparire sensibile ciò che viene rappresentato in base al suo significato[10].

Si tratta di un invito a tener conto della presenza, nelle similitudini, di obiettivi ulteriori, particolari, da parte dell'autore: perché se ne colgano le valenze, esse vanno dunque considerate anche in rapporto fra loro, come 'sistema', oltre che ovviamente in rapporto al loro contesto. Questa lettura applicata alla *Liberata* intende dimostrare come i propositi della similitudine vadano oltre la strategia dell'evidenza, agendo come un 'segnale' di orientamento fra i punti nevralgici del testo.

Similitudine e narrazione

Partirò fornendo alcuni esempi di come la similitudine venga finalizzata alle tecniche narrative. Si vedano i paragoni che accompagnano la prima comparsa di Armida nel poema:

> A l'apparir de la beltà novella
> nasce un bisbiglio e 'l guardo ognun v'intende
> sì come là dove cometa o stella,
> non più vista di giorno, in ciel risplende (IV 28, 1-4).
>
> D'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
> traluce involta, or discoperta appare.
> Così, qualor si rasserena il cielo,
> or da candida nube il sol traspare,
> or da la nube uscendo i raggi intorno
> più chiari spiega e ne raddoppia il giorno (IV 29, 3-8).
>
> Le guancie asperse di que' vivi umori
> che giù cadean sin de la veste al lembo,
> parean vermigli insieme e bianchi fiori,

[10] G.W. F. Hegel, *Estetica*, trad. di F. Valagussa, Milano, Bompiani, 2012, p. 1091.

se pur gli irriga un rugiadoso nembo,
quando su l'apparir de' primi albori
spiegano a l'aure liete il chiuso grembo;
e l'alba, che li mira e se n'appaga,
d'adornarsene il crin diventa vaga (IV 75)[11].

La presenza di tre similitudini ravvicinate è legata alla necessità di accentuare un elemento determinante per lo sviluppo della trama (la bellezza della maga); necessità per cui non basta il tradizionale repertorio metaforico della lirica, pure dispiegato nelle ottave circostanti («d'auro ha la chioma», IV 29, 4; «Dolce color di rose […] tra l'avorio si sparge e si confonde», IV 30, 5-6; «ma ne la bocca […] sola rosseggia e semplice la rosa»)[12]. Ma vi è anche una motivazione stilistica, che riguarda le esigenze di 'disciplinamento' della materia lirica dichiarate nei *Discorsi dell'arte poetica* (dove è affermato che lo stile «mediocre» può intervenire a smorzare il tono generalmente «sublime» del poema, ma non sostituirlo del tutto)[13]:

l'epico vedrà che, trattando materie patetiche o morali, si deve accostare alla proprietà e semplicità tragica; ma, parlando in persona propria o trattando materie oziose, s'avvicini alla vaghezza lirica; ma né questo né quello sì ch'abbandoni a fatto la grandezza e magnificenza sua propria[14].

Nei passi citati la similitudine rende possibile, con la dissociazione 'discorsiva' dell'elemento traslato dall'elemento letterale[15], un controllo sugli eccessi del «mediocre» e una razionalizzazione del dettato poetico; allo stesso tempo, il dinamismo dei figuranti (tre fenomeni atmosferici) contrappesa l'effetto di sospensione lirica, vivacizzando la narrazione[16].

In altri casi, la similitudine è costruita in modo da indurre un rallentamento

[11] Un analogo figurante floreale si ha a XX 129, 3-6: «Qual a pioggia d'argento e matutina / si rabbellisce scolorita rosa, / tal ella rivenendo alzò la china / faccia, del non suo pianto or lagrimosa».

[12] Per l'utilizzo di *topoi* e lessico petrarcheschi in riferimento ad Armida si veda almeno G. Natali, «*Lascivie liriche». Petrarca nella «Gerusalemme liberata»*, in «La cultura», XXXIV (1996), 1, pp. 25-73, e specie 53-73, e la relativa bibliografia.

[13] La questione del rapporto fra stili e generi nel Tasso (e nel panorama teorico coevo), è affrontata da H. Grosser, op. cit. Cfr. anche E. Raimondi, *Poesia della retorica*, cit., p. 48.

[14] *Discorsi dell'arte poetica*, ed. cit., *Discorso terzo*, pp. 41-42. Cfr. H. Grosser, op. cit., pp. 189-191.

[15] Molto più sviluppati appaiono i due termini di paragone rispetto alle fonti. Cfr. *Orlando Furioso*, IV 4, 2-4: «e chi a finestre e chi fuor ne la via / tener levati al ciel gli occhi e le ciglia, / come l'eclisse o la cometa sia».

[16] Casi analoghi di strutturazione in forma di similitudine di materiali lirici sono a XII 90 (il lamento di Tancredi per la morte di Clorinda adotta un lessico petrarchesco, ma la struttura di similitudine è dalle *Georgiche*); XVII 35-36 (cfr. *infra*); XV 60 (per l'apparizione di una ninfa del giardino di Armida si impiega una similitudine virgiliana riferita a Pallante).

della velocità del racconto e una messa a fuoco di alcuni suoi dettagli, con conseguente incremento dell'enfasi 'visiva'. Questo procedimento – accostabile ai moderni effetti di *slow motion* (se mi è concesso proseguire, sulla scia di Raimondi, con le metafore cinematografiche)[17] – non si ritrova nel *Furioso*, dove le modulazioni del ritmo narrativo si realizzano con altre tecniche e comunque non generano lo stesso effetto di risalto[18]. Si veda, ad esempio, il passo del canto terzo in cui Clorinda viene ferita al collo da un soldato cristiano. L'ottava che la precede (III 29) delinea una situazione di grande movimento, facendo susseguire in rapida partita l'arretramento dello schieramento pagano, la mossa del soldato all'assalto di Clorinda e il pronto gesto difensivo di Tancredi, che non riesce però a deviare del tutto il colpo. Contigua a questa sequenza di azioni, la similitudine, soffermandosi sul rossore del sangue della guerriera, crea un effetto di sospensione e quasi di dilatamento dell'istante narrativo:

> ma Tancredi gridò, che se n'accorse,
> e con la spada a quel gran colpo occorse.
>
> Pur non gì tutto in vano, e ne' confini
> del bianco collo il bel capo ferille.
> Fu levissima piaga, e i biondi crini
> rosseggiaron così d'alquante stille,
> come rosseggia l'or che di rubini per
> man d'illustre artefice sfaville.
> Ma il prence infuriato allor si strinse
> addosso a quel villano, e 'l ferro spinse (III 29-30).

L'*enjambement* al principio di III 30 avvia una 'decelerazione' che prosegue con l'isolamento del dettaglio del «collo» e con il ritardo, tramite l'aggettivazione, nella comparsa dei sostantivi («bianco collo», «bel capo»); è nella similitudine che però si raggiunge il punto estremo, per la ripresa del verbo *rosseggiare* che articola più distesamente il rapporto figurante-figurato, con la corrispondenza esatta dei due termini di paragone. Questo effetto di indugio è subito rotto nel distico finale di III 30, sintatticamente strutturato in modo simile al finale di III 29: si recupera l'azione così come la si era lasciata. Ma allo stesso tempo la similitudine segna anche uno spostamento del punto di vista, poiché

[17] Per il paragone dei procedimenti narrativi tassiani con la tecnica cinematografica del montaggio cfr. E. Raimondi, *Vitalità di un poeta*, in *I sentieri del lettore*, Bologna, Il Mulino, 1994, I, pp. 473-493, e specie 483-484.

[18] Ariosto si affida perlopiù alla differenziazione dei tempi verbali per creare variazioni nel ritmo e nel punto di vista della narrazione: l'effetto però (al contrario dell'esito tassiano) è di oscillazione continua e instabile, di inafferrabilità degli eventi. Le strutture temporali del *Furioso* sono state analizzate da M. Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1999.

la configurazione del tempo narrativo sembra mimare lo sguardo dello stesso Tancredi (è lui a smarrirsi nella contemplazione di Clorinda, per poi riscuotersi tornando all'azione) – ottenendo così un aumento dell'«energia» del passo[19].

Un altro caso di rallentamento della narrazione si ha nel nono canto, in cui l'indugio sulla bellezza del paggio Lesbino sospende per alcuni istanti la movimentata narrazione delle azioni belliche di Argillano:

> ...indi lui preme
> co 'l piede, e ne trae l'alma e 'l ferro insieme.
>
> Un paggio del Soldan misto era in quella
> turba di sagittari e lanciatori,
> a cui non anco la stagion novella
> il bel mento spargea de' primi fiori.
> Paion perle e rugiade in su la bella
> guancia irrigando i tepidi sudori,
> giunge grazia la polve al crine incolto
> e sdegnoso rigor dolce è in quel volto.
>
> Sotto ha un destrier che di candore agguaglia
> pur or ne l'Apennin caduta neve;
> turbo o fiamma non è che roti o saglia
> rapido sì come è quel pronto e leve. […] (IX 80-82).

Anche qui la similitudine (o meglio l'accumulo di similitudini) dispone materiali lirici su un piano di più riflessa discorsività (le corrispondenze fra figuranti e figurati sono tutte esplicite e puntuali), e congiuntamente agli *enjambement* frena la velocità narrativa. In questo caso però la contemplazione lirica non rispecchia il punto di vista di Argillano: apprendiamo sì che questi ha osservato ogni movimento di Lesbino (dall'ott. 83: «Mentre il fanciullo […] di qua turba e di là tutte le schiere, / cauto osserva Argillan tra le leggiere / sue rote il tempo in che l'asta sospinga»), ma si trattava di un'osservazione unicamente tattica. Pertanto queste similitudini coincidono non con il passaggio ad uno sguardo interno, bensì con un avvicinamento emotivo dell'occhio del poeta alla scena – un intervento del narratore «passionato» - che agisce anzi come controcanto tragico all'indifferenza di Argillano; rilievo che prepara il lettore alla drammatica conclusione dell'intera vicenda del soldato (l'uccisione di Lesbino sarà causa della sua morte per mano di Solimano).

L'effetto sospensivo della similitudine è costantemente sfruttato nella descrizione della morte degli eroi. Notevole è ad esempio la sequenza interposta tra la mossa fatale di Solimano e la caduta di Latino: dapprima, alla fine di IX 38, il

[19] Si noti che la narrazione 'con gli occhi dei personaggi' era stata additata da Ferretti come uno dei principali strumenti di «energia» tassiana (op. cit., pp. 339-340).

passaggio dal tempo passato remoto al presente («singhiozza», «spira», «trabocca») che focalizza e 'dilata', sottraendola a un tempo puntuale, la reazione fisiologica (dissanguamento) e psicologica (pianto) di Latino; quindi la similitudine a IX 39:

> […] e 'l ferro nelle viscere gli immerse.
> Il misero Latin singhiozza e spira,
> e con vomito alterno or gli trabocca
> il sangue per la piaga, or per la bocca.
>
> Come ne l'Appennin robusta pianta
> che sprezzò d'Euro e d'Aquilon la guerra,
> se turbo inusitato al fin la schianta,
> gli alberi intorno ruinando atterra,
> così cade egli, e la sua furia è tanta
> che più d'un seco tragge a cui s'afferra;
> e ben d'uom sì feroce è degno fine
> che faccia ancor morendo alte ruine (IX, 38-39)[20].

Il figurante in posizione iniziale provoca il ritardo del verbo istantaneo[21]; ma la progressività dell'azione è anche veicolata dal gerundio («ruinando») e dalla determinazione temporale («al fin»), nonché dal suggerimento dell'estensione spaziale della rovina.

Una simile configurazione è adottata per la morte di Gildippe e Odoardo:

> Anzi avien che 'l Soldano a lui recida
> il braccio, appoggio a la fedel consorte,
> onde cader lasciolla, ed egli presse
> le membra a lei con le sue membra stesse.
>
> Come olmo a cui la pampinosa pianta
> cupida s'aviticchi e si marite,
> se ferro il tronca o turbine lo schianta
> trae seco a terra la compagna vite,
> ed egli stesso il verde onde s'ammanta
> le sfronda e pesta l'uve sue gradite,
> par che se 'n dolga, e più che 'l proprio fato
> di lei gl'incresca che gli more a lato;
> così cade egli, e sol di lei gli duole
> che 'l Cielo eterna sua compagna fece (XX, 98-100).

[20] Si tratta di una ripresa da Catullo, *Carmina*, LXIV, 105-109.

[21] In generale la disposizione 'figurante+figurato' è prediletta da Tasso, costituendo un ulteriore elemento di dissociazione dal *Furioso* che invece predilige la configurazione inversa (cfr. V. Copello, op. cit., pp. 22-23). Oltre a influenzare il tempo del racconto, si tratta di una strategia di esplicitazione graduale degli oggetti narrati, 'dal confuso al distinto', anch'essa indicata da Ferretti come strumento di efficacia narrativa (op. cit., pp. 340-345).

A XX 98 *presse* non va a mio avviso interpretato secondo la proposta di Tomasi, che glossando la frase con «cadde sul corpo di lei con il suo stesso corpo» suggerisce per il verbo un valore istantaneo[22]. In questo modo si perderebbe il raccordo con la similitudine di XX 99 evidentemente mirata a prolungare nel tempo, con l'anticipo del figurante, l'azione del verbo fino alla sua conclusione con l'istantaneo *cade* di XX, 100: preferibile dunque intendere 'si adagiò sulle sue membra nella caduta'. Al rallentamento si aggiunge un altro fattore di icasticità, ossia l'attribuzione al figurante vegetale di caratteristiche umane in realtà proprie del figurato («cupida», «si marite», «compagna», «par che se 'n dolga», «gl'incresca»), strategia già virgiliana[23] di avvicinamento dei termini di paragone che sortisce effetto patetico e al tempo stesso consolida la percezione 'visiva' del figurato stesso.

In altri luoghi, la similitudine è finalizzata all'opposta esigenza di stabilizzare una velocità narrativa già progressivamente accelerata, ponendosi al vertice di una *climax* e garantendo così vivacità. Nella seconda parte del tredicesimo canto, l'arrivo della pioggia provvidenziale segna una decisa discontinuità anche stilistica rispetto alla precedente descrizione della siccità (ott. 52-74), poiché si passa da un tempo lento, di descrizione analitica, ad un massimo di concentrazione narrativa: questa acquisita rapidità è mantenuta e alimentata dalle due similitudini[24]. Con la prima si ha uno spostamento della 'macchina da presa' del narratore, che si era prima attardata sulle reazioni dei singoli esseri viventi alla siccità, su una prospettiva dall'alto, che coglie in un solo sguardo l'intero esercito cristiano:

Segue la pioggia impetuosa, e cresce
il rio così che fuor del letto n'esce.

Come talor ne la stagione estiva,
se dal ciel pioggia desiata scende,
stuol d'anitre loquaci in secca riva
con rauco mormorar lieto l'attende,
e spiega l'ali al freddo umor, né schiva
alcuna di bagnarsi in lui si rende,
e là 've in maggior fondo ei si raccoglia,
si tuffa e spegne l'assetata voglia;

[22] *Gerusalemme Liberata*, cit., p. 1267.

[23] A. Perutelli, *Similitudini e stile «soggettivo» in Virgilio*, in «Maia», XXIV (1972), pp. 42-60.

[24] Dati di evidenza immediata sono la lunghezza reciproca delle due sequenze – ventidue ottave contro sei – e la differenza nella scansione delle iterazioni (il verbo *languire* ripetuto a distanza di un'ottava fra 62, 63, 64 contro l'anafora di «chi» a distanza di un verso all'ott. 77).

così gridando, la cadente piova
che la destra del Ciel pietosa versa,
lieti salutan questi; a ciascun giova
la chioma averne non che il manto aspersa;
chi bee ne' vetri e chi ne gli elmi a prova,
chi tien la man ne la fresca onda immersa,
chi se ne spruzza il volto e chi le tempie,
chi scaltro a miglior uso i vasi n'empie (XIII, 75-77).

Si noti che l'ott. 77 avvia un principio di raffigurazione dettagliata (benché serrata) degli effetti della pioggia: la seconda similitudine interviene proprio per fermare al giusto momento questa descrizione:

ed inferma somiglia a cui vitale
succo le interne parti arse rinfresca,
e disgombrando la cagion del male,
a cui le membra sue fur cibo ed esca,
la rinfranca e ristora e rende quale
fu ne la sua stagion più verde e fresca;
tal ch'obliando i suoi passati affanni
le ghirlande ripiglia e i lieti panni. (XIII 79)[25].

Evitato così il parallelo con la rappresentazione analitica della siccità, si ha un effetto di *variatio* e di alleggerimento del dettato narrativo. Complessivamente, la vicinanza di queste due similitudini, il loro impatto sul tempo del racconto e (anche qui) la relativa omogeneità fra figurante e figurato[26] mettono in evidenza la crucialità dell'evento: il totale capovolgimento delle sorti dei cristiani, da un momento di massima criticità all'inizio della riscossa[27].

Anche in corrispondenza della sedizione di Argillano la similitudine esercita un'analoga funzione, collocandosi al vertice di una *climax* di due ottave (72-73) che rappresenta il progressivo dilagare, fra i cristiani, dell'ostilità verso Goffredo[28], e immediatamente prima che di quest'ultima si palesino le ricadute violente (a VIII 75 si è già passati all'azione: «Corrono già precipitosi

[25] Il figurato è la «terra» e va recuperato a XIII 78.

[26] I due figuranti propongono una situazione strettamente affine a quella dei loro figurati: l'effetto è, anche qui, un rafforzamento dell'evidenza di questi ultimi.

[27] Sul valore narrativo dell'episodio cfr. la lettera a Scipione Gonzaga (15 aprile 1575): «Il mezzo veramente de la favola è il terzodecimo […] sino a quello le cose de' cristiani vanno peggiorando: son mal trattati ne l'assalto; […] e sono in ultimo afflitti da l'ardore de la stagione e da la penuria de l'acque, e impediti d'ogni operazione. Ma nel mezzo del terzodecimo le cose cominciano a rivoltarsi in meglio: viene, per grazia di Dio, a' prieghi di Goffredo la pioggia, e così di mano in mano tutte le cose succedono prospere» (cit. in E. Raimondi, *Il dramma nel racconto*, in *Poesia come retorica*, cit., pp. 71-202: 84).

[28] Queste due ottave seguono immediatamente l'arringa di Argillano ai soldati; si privilegia in esse una strutturazione paratattica, con la coincidenza fra frase e verso.

a l'armi / confusamente i popoli feroci», vv. 1-2). Un altro effetto di *variatio*, dunque, poiché essa si sostituisce all'esplicitazione del momento di rottura – tramite l'iniziativa armata – delle tensioni (il verbo decisivo, *s'estolle*, non ha correlativo nel figurato). Si crea dunque un'ellissi con funzione dinamica e al contempo un allontanamento dello sguardo del narratore, che passa dall'osservazione al commento, dal piano mimetico a quello gnomico:

E in superbe minaccie esce diffuso
l'odio che non può starne omai più chiuso.

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

Non bastano a frenare il vulgo folle
que' pochi a cui la mente il vero alluma;
e Tancredi e Camillo eran lontani,
Guglielmo e gli altri in podestà soprani (VIII, 73-74).

Peraltro è proprio con un'altra similitudine che Tasso si congeda dall'intero episodio. Il figurante «leone» è stavolta assai dettagliato e segue un'accurata esplicitazione del figurato (il «volgo» di VIII 82): il paragone agisce a mo' di suggello e provoca una distensione del ritmo narrativo:

Così leon, ch'anzi l'orribil coma
con muggito scotea superbo e fero,
se poi vede il maestro onde fu doma
la natia ferità del core altero,
può del giogo soffrir l'ignobil soma
e teme le minaccie e 'l duro impero,
né i gran velli, i gran denti e l'ugne c'hanno
tanta in sé forza, insuperbire il fanno. (VIII, 83)

Un'altra *variatio* del tempo della narrazione si ha nella similitudine subito precedente la morte di Clorinda, anch'essa collocata al 'confine' fra due fasi di un episodio, a segnalare una svolta. Essa sopraggiunge dopo l'intervento patetico del narratore (XII 61: «Oh fera pugna […]!») sostituendo il momento di ripresa del combattimento. La spinta accelerativa è notevole, tenendo conto che nelle ultime cinque ottave (58-62) il racconto del duello è stato interrotto e si è creato nel lettore, che acquisisce consapevolezza dell'imminenza di un finale tragico, un forte senso di attesa:

Qual l'alto Egeo, perché Aquilone o Noto
cessi, che tutto prima il volse e scosse,

non s'accheta ei però, ma 'l suono e 'l moto
ritien de l'onde anco agitate e grosse,
tal, se ben manca in lor co 'l sangue vòto
quel vigor che le braccia a i colpi mosse,
serbano ancor l'impeto primo, e vanno
da quel sospinti a giunger danno a danno (XII, 63).

Le similitudini della *Liberata* sono dunque degli impulsi alla variazione delle dinamiche del narrato (cambio di velocità, spostamento del punto di vista, focalizzazione di determinati elementi): gli 'scarti' da esse prodotti coincidono con luoghi eminenti del testo, in tal modo evidenziati al lettore.

Un'ultima tipologia è offerta dai paragoni che, comparendo nelle descrizioni solenni degli eroi, arrestano il tempo del racconto producendo un avvicinamento del codice narrativo a quello ecfrastico. Essi sono assai significativi, perché sia per la scelta dei figuranti (tutti di provenienza mitologica) sia per la collocazione (in chiusura di una descrizione già completata) generano uno sguardo contemplativo sull'oggetto descritto, quasi il poeta prendesse le distanze dalla propria creazione poetica, ponendovi un commento finale.

Ad esempio la rappresentazione di Argante come il gigantesco e poderoso Nembrot:

Parve ch'aprendo il seno indi traesse
il Furor pazzo e la Discordia fera,
e che ne gli occhi orribili gli ardesse
la gran face d'Aletto e di Megera.
Quel grande già che 'ncontra il cielo eresse
l'alta mole d'error, forse tal era;
e in cotal atto il rimirò Babelle
alzar la fronte e minacciar le stelle (II 91).

Oppure il passo sulla vestizione di Rinaldo: per questo si recupera un luogo ariostesco, privato però del suo dinamismo[29]:

e in sembiante magnanimo ed augusto come
folgore suol, nell'armi splende.
Marte, e' rassembra te qualor dal quinto
cielo di ferro scendi e d'orror cinto (V 44).

Similmente avviene nella rappresentazione di Clorinda: colta in una

[29] *Orlando Furioso*, XXVI 20, 7-8: «e talor si credea che fosse Marte / sceso dal quinto cielo in quella parte».

posizione statuaria (con l'arco teso, in attesa del nemico) è sì paragonata a Diana, ma in modo che il lettore si raffiguri piuttosto un'effigie della dea:

A costei la faretra e 'l grave incarco
de l'acute quadrella al tergo pende.
Ella già ne le mani ha preso l'arco,
e già lo stral v'ha su la corda e 'l tende;
e desiosa di ferire, al varco
la bella arciera i suoi nemici attende.
Tal già credean la vergine di Delo
tra l'alte nubi saettar dal cielo (XI 28).

Nella similitudine riferita al re d'Egitto, poi, il paragone con una divinità è esplicitamente mediato dal riferimento alle arti figurative (pittura o scultura):

Lo scettro ha ne la destra, e per canuta
barba appar venerabile e severo;
e da gli occhi, ch'etade ancor non muta,
spira l'ardire e 'l suo vigor primiero,
e ben da ciascun atto è sostenuta
la maestà de gli anni e de l'impero.
Apelle forse o Fidia in tal sembiante
Giove formò, ma Giove allor tonante (XVII 11).

Dunque si possono ascrivere anche queste similitudini alla strategia dell'evidenza: anche qui i figuranti non allontanano la fantasia del lettore verso immagini eterogenee, ma anzi sono scelti e collocati in modo da corroborare un'impressione già suscitata dalla descrizione. Addirittura, credo si possa qui parlare di una vera strategia imitativa della poesia nei confronti delle arti figurative: una realizzazione nello stile della materia «vinta [...] dal lavoro»[30].

Le similitudini e l'interpretazione del testo

Riprendiamo i propositi della similitudine enucleati nella *Rhetorica ad Herennium*: «aut ornandi causa aut probandi aut apertius dicendi aut ante oculos ponendi». L'anonimo retore mette in rilievo, oltre al potenziale 'visivo' delle similitudini, il loro contributo all'interpretazione dei contenuti del testo, derivante dalla natura manifesta ed evidente del rapporto fra i due termini: su questo assunto si può aprire una seconda direzione di ricerca che, nel caso del Tasso, sortisce esiti assai interessanti, poiché nella *Liberata* la

[30] *Gerusalemme Liberata*, XVI II, v. 6.

similitudine sembra davvero avere un ruolo importante nell'esplicitazione di un determinato sistema di significati.

Per verificare questo aspetto è spesso necessario mettere in relazione fra di loro le similitudini; molte di esse, infatti, non esauriscono in se stesse il loro ruolo, ma instaurano precisi legami a distanza con altri paragoni del poema. Non si tratta di neutrale affinità di figuranti, o di identità di riferimenti: tali rapporti sembrano anzi sottintendere una precisa continuità di significati che, congiuntamente, le similitudini cooperano a trasmettere, e che possono fornire la chiave esegetica di certi luoghi del poema. Vedremo ora qualche esempio di questi 'sistemi' di similitudini, che si possono metaforicamente paragonare a delle 'reti' calate nella narrazione ma appartenenti al livello del commento e del giudizio dell'autore.

Se per esempio consideriamo complessivamente i paragoni via via riferiti ad Armida, comprendiamo più a fondo l'intera evoluzione del personaggio nel corso della vicenda. È notevole che Tasso le faccia coincidere proprio con i punti in cui il suo ruolo subisce una trasformazione (un altro caso, dunque, di distribuzione mirata a distinguere snodi decisivi); ma soprattutto è notevole la scelta dei figuranti, che suggeriscono la vera chiave di lettura degli episodi, orientando l'interpretazione[31].

I ricorrenti paragoni bellici o venatori, innanzitutto, alludono alla precisa strategia di seduzione della donna, che prevede un'alternanza fra difesa e attacco[32]: nelle similitudini, Armida si fa ora preda, ora cacciatrice:

Così il dì tutto in vano error lo scorge
stanco, e deluso poi di speme il toglie.
Ei si riman qual cacciator ch'a sera
perda al fin l'orma di seguìta fera (IV 95).

Rivolger le sue forze ove contrasto
men duro trovi al fin si riconsiglia,
qual capitan ch'inespugnabil terra
stanco abbandoni, e porti altrove guerra (V 64).

Parte la vincitrice, e quei rivali
quasi prigioni al suo trionfo inanti
seco n'adduce (V 79).

Qual cauta cacciatrice, Armida aspetta (XIV 57, 1).

[31] Peraltro la similitudine, se la consideriamo come una 'metamorfosi' fra i due termini di paragone, è figura particolarmente adatta ad Armida, personaggio caratterizzato da una natura continuamente mutevole («Tentò ella mill'arti, e in mille forme / quasi Proteo novel gli apparse inanti» (V 63, 3-4): cfr. M. Residori, *L'idea del poema. Studi sulla «Gerusalemme conquistata» di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, pp. 385-403. Sulla pluralità di modelli che stanno dietro al personaggio di Armida si veda R. Ruggiero, «*Il ricco edificio». Arte allusiva nella «Gerusalemme Liberata»*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 77-115.

[32] Strategia che è oggetto di una descrizione assai sviluppata nelle celebri ott. IV 89-96.

Come in altri luoghi visti precedentemente, anche qui la similitudine sviluppa 'per esteso'[33] un lessico usato altrove in forma di metafora[34], riducendone così l'ambiguità e i rischi dell'eccesso lirico.

Un primo esempio di 'micro-sistema', dunque, che però stabilisce a sua volta delle interazioni con altre similitudini del poema: si individua, ad esempio, una sorta di asse oppositivo fra V 64 e l'ott. VII 90, relativa al duello fra Raimondo e Argante. Vi ritroviamo lo stesso figurante – un capitano che fallisce la sua impresa –, che però non si dà pace finché il suo scopo non è raggiunto con la forza; assai diversamente da Armida che invece, giocando d'astuzia, modifica l'obiettivo del suo attacco puntando su cavalieri più deboli e corruttibili del pio Goffredo. Il confronto fra i due luoghi aiuta perciò la consapevolezza del lettore riguardo la caratterizzazione della maga:

Qual capitan ch'oppugni eccelsa torre
infra paludi posta o in alto monte,
mille aditi ritenta, e tutte scorre
l'arti e le vie, cotal s'aggira il conte;
e poi che non può scaglia d'arme tòrre
ch'armano il petto e la superba fronte,
fère i men forti arnesi, ed a la spada
cerca tra ferro e ferro aprir la strada (VII 90).

Un'opposizione a distanza si instaura anche fra le similitudini di argomento venatorio appena elencate e due immagini che ritroviamo nel discorso diretto della maga al cospetto di Goffredo:

Così inquieta e torbida traea
la vita in un continuo martire,
qual uom ch'aspetti che su 'l collo ignudo
ad or ad or gli caggia il ferro crudo. (IV 51).

L'avermi priva, oimè!, fu picciol male
de' dolci padri in lor età fiorita,
se non mi vedi ancor, del regno priva,
qual vittima al coltello andar cattiva (IV 72).

L'enfasi sulla propria condizione di 'vittima' accresce ulteriormente

[33] Riprendendo le parole di Hegel: «[…] nella similitudine tutto ciò che l'immagine rappresenta unicamente in forma d'immagine, può ottenere per sé una dimensione espressiva autonoma, anche nella sua astrazione come significato, che perciò appare a fianco della sua immagine e viene paragonato a questa » (op. cit., p. 1089).

[34] «Esce da vaghe labra aurea catena / che l'alme a suo voler prende ed affrena» (IV 83); «pensa condurgli in più secura parte, / ove gli stringa poi d'altre catene / che non son quelle ond'or presi li tiene» (V 66). Cfr. G. Natali, art. cit., p. 58.

la menzogna della retorica di Armida, e provoca nel lettore l'agnizione, per opposizione, del suo ruolo effettivo nel rapporto preda-carnefice.

Eloquente è anche una similitudine successiva, che adotta stavolta un figurante mitologico. Osservando Rinaldo addormentato, Armida sembra per la prima volta provare un sentimento d'amore; ma la similitudine con Narciso mette in guardia sull'effettiva natura (in realtà tutta autoreferenziale) del suo sentimento[35]:

> [...] e 'n su la vaga fronte
> pende omai sì che par Narciso al fonte (XIV 66).

Anche in seguito Armida non dimentica la sua caratteristica cautela: per rimarcarla, si introduce nel paragone successivo (con un raffinato effetto di variazione) un'immagine attinta da un contesto cinquecentesco. Si tratta della pratica del 'ricercare' (l'improvvisazione vocale, preliminare al canto di un'aria e finalizzata a preparare l'ascoltatore alla tonalità), che in realtà non è priva di appigli con la mitologia, se la si intende come moderna proposizione del mito della sirena, del canto ingannevole; tra l'altro, proprio a una sirena Ubaldo aveva paragonato Armida, solo due ottave prima («Qual più forte di te, se le sirene / vedendo ed ascoltando a vincer t'usi?»: XVI 41, 5-6).

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

La similitudine esercita dunque una non indifferente funzione di controllo sul lettore, richiamato alla profonda comprensione degli eventi e riparato da ogni rischio di distrazione lirica.

Andando avanti, troviamo nel canto XVII una similitudine notevolissima, che raffronta Armida (ora a capo di una schiera pagana per

[35] Quest'immagine anticipa il celebre episodio delle intimità dei due nel canto sedicesimo, in cui, giocando sulle figure di rispecchiamento, è esplicitamente ribadito l'egocentrismo di Armida nel rapporto con Rinaldo: «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» (XVI 20); «ch'amò d'essere amata, odiò gli amanti» (XVI 38, 6). Sul tema dello specchio nella *Liberata* (con particolare riferimento al canto sedicesimo) cfr. B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991.

vendicarsi di Rinaldo)[36] alla Fenice. Quest'immagine assume a mio avviso una doppia valenza allusiva: la Fenice è sì uccello dal piumaggio variopinto e perciò simbolo della proteiformità della maga, ma soprattutto porta con sé l'attributo leggendario di poter risorgere dalle proprie ceneri. Questo rende l'immagine particolarmente adatta all'occasione contingente, ossia appunto al 'rinnovamento' di Armida, che ha ormai dismesso i panni della maga per vestire quelli della donna innamorata e oltraggiata:

Come allor che 'l rinato unico augello
i suo' Etiòpi a visitar s'invia
vario e vago la piuma, e ricco e bello
di monil, di corona aurea natia,
stupisce il mondo, e va dietro ed a i lati,
meravigliando, essercito d'alati,

così passa costei, meravigliosa
d'abito, di maniere e di sembiante (XVII 35-36)[37].

Ancora una volta risulta ermeneuticamente utile il confronto, in chiave oppositiva, con un'altra similitudine, che al canto XV descrive coi medesimi aggettivi («vario» e «vago») l'abbigliamento variopinto della Fortuna:

Così piuma talor, che di gentile
amorosa colomba il collo cinge,
mai non si scorge a se stessa simìle,
ma in diversi colori al sol si tinge.
Or d'accesi rubin sembra un monile,
or di verdi smeraldi il lume finge,
or insieme gli mesce, e varia e vaga
in cento modi i riguardanti appaga[38] (XV 5).

Di ambedue i figurati Tasso intende rilevare la mutevolezza (nel caso della Fortuna, essa è tipica della sua iconografia)[39]. Ma se nella Fortuna Tasso rappresenta la provvidenza divina («fatal donzella», XV 3, 8), il piumaggio multicolore sarà dunque simbolo della varietà bella e virtuosa dei destini segnati da Dio; laddove invece la maga impersona il mutamento vizioso, inquieta deviazione rispetto alla

[36] Si tratta di una riproposizione del motivo del passaggio della donna che abbaglia con il suo splendore, già vista in IV 28-29, ma alle armi della seduzione si aggiungono qui le vere armi da guerra. Inoltre, anche la presenza del carro trasferisce sul piano del reale un motivo metaforico, l'allusione al trionfo d'amore implicita in V 79. Altri esempi di questo procedimento si trovano in G. Natali, art. cit.

[37] Cfr. J. Sannazaro, *De partu Virginis*, II 415-421.

[38] L'immagine è ripresa da Lucrezio, *De rerum natura*, II 801-805.

[39] Cfr. XV 4: «la sua gonna or azzurra ed or vermiglia / diresti, e si colora in guisa mille, / sì ch'uom sempre diversa a sé la vede / quantunque volte a riguardarla riede».

provvidenza stessa da parte del peccatore, che giunge al punto di voler negare la propria natura e rinascere in un'altra forma (proprio come la Fenice).

La vicenda di Armida si conclude con due sue ultime trasformazioni, sempre registrate ed esibite dalle similitudini. Siamo nel canto ventesimo; di fronte alla freddezza di Rinaldo, del quale si scopre ancora innamorata, la maga vede svanire tutte le sue arti e la sua stessa facoltà metamorfica (XX 67, 1-2: «Or qual arte novella e qual m'avanza / nova forma in cui possa anco mutarmi?»). In questa situazione viene introdotto il paragone con un cigno aggredito da un'aquila: non si tratta stavolta del solito gioco di seduzione, ma di una reale condizione di sconforto e pericolo:

Soletta a sua difesa ella non basta,
e già le pare esser prigiona e serva;
né s'assecura (e presso l'arco ha l'asta)
ne l'arme di Diana o di Minerva.
Qual è il timido cigno a cui sovrasta
co 'l fero artiglio l'aquila proterva,
ch'a terra si rannicchia e china l'ali,
i suoi timidi moti eran cotali (XX 68).

A concludere la rassegna, poi, ecco il paragone fra la fuga di Armida (il suo campione Tisaferno è stato sconfitto in duello da Rinaldo) e l'abbandono della battaglia di Azio da parte di Cleopatra dopo la disfatta di Antonio, che pure la seguì nella fuga. A parte le simili connotazioni di *femme fatale*, interessa notare la 'degradazione' del figurante, che per la prima volta è un personaggio storico: ad accentuare l'avvenuto distacco fra la personalità della maga e quella della donna[40]:

Tal Cleopatra al secolo vetusto
sola fuggia da la tenzon crudele,
lasciando incontra al fortunato Augusto
ne' maritimi rischi il suo fedele,
che per amor fatto a se stesso ingiusto
tosto seguì le solitarie vele (XX 118, 1-6)

Faccio notare, per inciso, che la regina in fuga seguita da Antonio era già comparsa una volta nel poema, raffigurata nei bassorilievi scolpiti sulle porte del palazzo della maga (canto XVI)[41]: lo scambio di materiali fra ecfrasi e

[40] Sull'ultimo incontro tra Rinaldo e Armida (in un'ottica intertestuale) si veda R. Ruggiero, op. cit., pp. 108-115.

[41] *Gerusalemme Liberata*, XVI 5-6: «...Ecco (né punto ancor la pugna inchina) / ecco fuggir la barbara reina. // E fugge Antonio, e lasciar può la speme / de l'imperio del mondo ov'egli aspira. / Non fugge no, non teme il fier, non teme, / ma segue lei che fugge e seco il tira. […]».

similitudine mi sembra interessante, e indicativo di una certa convergenza fra le due strategie nel veicolare contenuti allusivi (in quest'ultimo caso si voleva, com'è noto, rispecchiare nella vicenda la condizione succube di Rinaldo)[42].

Il percorso dei figuranti di Armida ha permesso di rintracciare in essi un sistema unitario, ma ha anche offerto appigli verso altri punti nodali della rete complessiva delle similitudini. Ho lasciato appositamente fuori un caso, meritevole ora di maggiore attenzione: l'asse oppositivo (di vera polarità) che con analoghi accorgimenti Tasso istituisce fra i personaggi di Armida e Argante. Si confrontino questi due luoghi, in cui ciascuno dei due viene paragonato ad una cometa:

A l'apparir de la beltà novella
nasce un bisbiglio e 'l guardo ognun v'intende,
sì come là dove cometa o stella,
non più vista di giorno, in ciel risplende (IV,28 3-6).

Qual con le chiome sanguinose orrende
splender cometa suol per l'aria adusta,
che i regni muta e i feri morbi adduce,
a i purpurei tiranni infausta luce;
tal ne l'arme ei fiammeggia, e bieche e torte
volge le luci ebre di sangue e d'ira (VII 52- 53).

Il raffronto di Armida a una cometa si inscrive bene nel lirismo della descrizione, senonché il figurante scelto è per tradizione simbolo di un presagio infausto; come tale, oltre a essere topico nell'epica classica[43], era stato usato solo poche ottave prima per lo sguardo di Satana[44]. Se il lettore coglie anche qui il suggerimento interpretativo, leggerà dunque, al di sotto del travestimento lirico, il vero senso della similitudine, che è di rivelare la natura calamitosa di Armida. Viceversa, nel passo su Argante il valore infausto della cometa è ben ostentato, anche se non troverà effettiva corrispondenza nell'esito dell'episodio: Argante non riuscirà ad uccidere Tancredi in duello. In generale, tutto il 'sistema' di similitudini riguardanti Argante si configura in maniera opposta a quello relativo ad Armida: le figure sottolineano continuamente un unico aspetto dell'eroe, la violenza brutale e ferina, che fa di lui un personaggio monolitico, vicino (com'è noto) alla caratterizzazione del Rodomonte ariostesco e agli antipodi della proteiformità di Armida (sette similitudini, di lunga tradizione, hanno come figurante un animale, quattro alludono a personaggi empi e violenti della Bibbia e della mitologia)[45].

[42] Un'analoga convergenza, anche se riguarda testi eterogenei, è fra l'ott. XVIII 27 – cfr. *infra* – e l'ecfrasi delle imprese di Diana sulla sopravveste di Florinda in *Rinaldo*, VIII 20, 1-4 (*Gerusalemme Liberata*, cit., p. 1086 e nota). L'ecfrasi tassiana è oggetto di studio in C. Molinari, *Studi su Tasso*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2007, pp. 233-280.

[43] Per la lunga tradizione alle spalle di VII 52-53 cfr. *Gerusalemme Liberata*, cit., p. 463 e nota.

[44] *Gerusalemme Liberata*, IV 7, 4: «come infausta cometa il guardo splende».

[45] Cfr. *Gerusalemme Liberata* II 91; VI 23, 38, 45; VII 55; 88, 106; X 56; XI 66.

Figuranti ricorrenti

Talvolta il ruolo di utilità ermeneutica della similitudine va oltre la funzione di commento dell'occasione in cui è introdotta: esistono due figuranti assai ricorrenti in cui Tasso sembra depositare dei giudizi di carattere più generale, che investono l'intera vicenda.

Il primo è la dimensione del sogno, della malattia, dell'allucinazione, che compare in similitudini che evidenziano uno stato di alterazione mentale dei personaggi: i suoi esempi più notevoli si trovano nel canto XIII, in relazione ai prodigi della selva di Saron:

Qual semplice bambin mirar non osa
dove insolite larve abbia presenti,
o come pave ne la notte ombrosa,
imaginando pur mostri e portenti,
così temean, senza saper qual cosa
siasi quella però che gli sgomenti,
se non che 'l timor forse a i sensi finge
maggior prodigi di Chimera o Sfinge (XIII 18)[46].

o gli ragiona in guisa d'uom che sogna (XIII 30).

Qual l'infermo talor ch'in sogno scorge
drago o cinta di fiamme alta Chimera,
se ben sospetta o in parte anco s'accorge
che 'l simulacro sia forma non vera,
pur desia di fuggir, tanto gli porge
spavento la sembianza orrida e fera,
tal il timido amante a pien non crede
a i falsi inganni, e pur ne teme e cede (XIII 44).

Importanti letture psicanalitiche e biografiche hanno ravvisato in questo tema una spia involontaria delle personali inquietudini del poeta[47]. Pur senza voler sconfessare l'efficacia di tali letture, penso che l'incidenza ossessiva di questo figurante possa anche spiegarsi inscrivendola in una consapevole strategia di condanna, di depotenziamento della materia diabolica. L'affinità

[46] Per le riprese lucreziane dell'immagine cfr. *Gerusalemme Liberata*, cit., p. 818 e nota.

[47] S. Zatti (*L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Milano, Il Saggiatore, 1983) inscrive le similitudini XIII 18 e XIII 44 nell'ambito di un'interpretazione del poema tassiano basato sul conflitto, estendibile sul piano della psicologia dell'autore, fra 'uniformità' (il progetto di omologazione delle coscienze imposto dalla crociata) e 'multiformità' (l'insieme di forze centrifughe che si oppongono alla tendenza uniformatrice, riflesso della crisi di identità del tardo Cinquecento e del poeta stesso). Si veda anche G. Scianatico, *L'arme pietose. Studio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Venezia, Marsilio Editori, 1990, attenta alle radici storiche e sociali alla base dei turbamenti della coscienza del poeta.

fra le magie pagane e il sogno è ovviamente nell'illusorietà dei fenomeni che vi si attraversano, e che i pericoli di Saron siano in realtà suggestioni è proposta critica ormai consolidata[48]; ma veicolare questa somiglianza entro il rapporto esplicito e razionalizzato della similitudine (come *tertium comparationis*) può essere un preciso ammonimento al lettore, perché interpreti la vicenda entro le giuste categorie e non confonda fra verità e inganno dei suoi contenuti. Un controllo del «meraviglioso», dunque, dettato dal proposito morale della «riproposizione di un quadro di certezze in cui provvedere a razionalizzare l'ignoto, il negativo, l'irrazionalità del reale»[49]. A offrire questo suggerimento al lettore contribuisce anche la sovrabbondanza di un lessico della finzione: «larve», «imaginando», «simulacro», «forma non vera».

La similitudine accompagna anche il dissolversi delle magie, spiegandolo appunto come l'uscita da una condizione irrazionale:

> ma colei si trasmuta (oh novi mostri!)
> sì come avien che d'una altra figura,
> trasformando repente, il sogno mostri (XVIII 35, 2-4).

Gli stessi connotati appartengono alle magie del giardino di Armida: anch'esse sono di natura illusoria e suggestiva, e anche in questo caso tale informazione trova sede nelle similitudini riferite alla condizione di Rinaldo:

> Qual uom da cupo e grave sonno oppresso
> dopo vaneggiar lungo in sé riviene,
> tal ei tornò nel rimirar se stesso (XVI 31, 1-3).

> Come imagin talor d'immensa mole
> forman nubi ne l'aria e poco dura,
> ché 'l vento la disperde o solve il sole,
> come sogno se 'n va ch'egro figura,
> così sparver gli alberghi, e restàr sole
> l'alpe e l'orror che fece ivi natura (XVI 70, 1-6).

Il giudizio morale implicito nel figurante del sogno diventa più chiaro nel momento in cui gli viene opposta una sua declinazione 'vera', possibile unicamente se esso è inviato da Dio: si tratta dell'apparizione di Ugone a Goffredo, depositaria dei «secreti del cielo e de le stelle»:

[48] Rimando al classico studio di E. Raimondi (*La selva interiore*, in *I sentieri del lettore*, cit., I, pp. 497-531), che dopo aver sovrapposto all'episodio del canto XIII il modello virgiliano della catabasi (*En*. VI) individua le radici antropologiche e psicologiche del paradigma della selva, configurandolo come «luogo della mente» (p. 519).

[49] G. Scianatico, *L'arme pietose*, cit., p. 119.

Nulla mai vision nel sonno offerse
altrui sì vaghe imagini o sì belle
come ora questa a lui, la qual gli aperse
i secreti del cielo e de le stelle;
onde, sì come entro uno speglio, ei scerse
ciò che là suso è veramente in elle (XIV 4, 1-6).

Sia la figura occupante i vv. 1-4 (non una similitudine, ma un costrutto cosiddetto di 'uguaglianza negata')[50], sia la similitudine vera e propria («sì come entro uno speglio») dialogano a distanza con i figuranti esaminati sopra, costituendo con essi un altro asse: soprattutto segnalano preventivamente l'illusorietà delle piacevolezze del giardino di Armida che si incontreranno al canto XVI (cfr. *supra*). Esplicita a tal riguardo è la menzione dello «speglio», la cui funzione virtuosa si oppone decisamente agli 'specchi' con i quali Armida si offre alla contemplazione di Rinaldo e al proprio autocompiacimento.

Anche nei due prossimi esempi, dove la similitudine non accompagna un contenuto «meraviglioso» (l'arrivo della pioggia provvidenziale, e l'obnubilamento che investe Solimano nel duello contro Rinaldo), affiora a mo' di giudizio del poeta l'identificazione della malattia con una condizione di devianza dal vero. Nel secondo esempio quest'ultima impedisce e blocca sul nascere l'atto della parola (di Solimano), mentre nel primo (con un lieve slittamento si passa dalla famiglia semantica del 'sonno' a «inferma», affine a «egro» e «insano») essa è una condizione oltrepassata dalle nuove dinamiche della vicenda, che prevedono un ricompattamento sotto il segno di Dio del fronte cristiano dopo le trascorse peripezie:

Come vede talor torbidi sogni
ne' brevi sonni suoi l'egro o l'insano,
pargli ch'al corso avidamente agogni
stender le membra, e che s'affanni invano,
che ne' maggiori sforzi a' suoi bisogni
non corrisponde il piè stanco e la mano,
scioglier talor la lingua e parlar vòle,
ma non seguon la voce o le parole;

così allora il Soldan vorria rapire
pur se stesso a l'assalto e se ne sforza,
ma non conosce in sé le solite ire,
né sé conosce a la scemata forza (XX 105-106)[51].

ed inferma somiglia a cui vitale

[50] Per la definizione cfr. C. Schwarze, *Untersuchungen zum syntaktischen Stil der italienischen Dichtungssprache bei Dante*, Berlin-Zurich, Gehlen Verlag, 1970.

[51] L'immagine deriva da *Eneide*, XII 908-912.

succo le interne parti arse rinfresca,
e disgombrando la cagion del male,
a cui le membra sue fur cibo ed esca,
la rinfranca e ristora e rende quale
fu ne la sua stagion più verde e fresca;
tal ch'obliando i suoi passati affanni
le ghirlande ripiglia e i lieti panni (XIII 79)[52].

L'altro figurante prediletto del poema, ossia il mondo delle arti (musica, teatro, spettacolo, pittura), è simile al precedente per l'individuazione accurata e 'razionalizzante' di contenuti di finzione, costituendo dunque un caso particolare (e a mio avviso ben distinguibile) della generale tendenza alla spettacolarizzazione della scrittura tassiana[53].

Un esempio è la manifestazione del castello di Armida a Rambaldo:

Splende il castel come in teatro adorno
suol fra notturne pompe altera scena (VII 36, 5-6).

Si confrontino anche le seguenti similitudini, entrambe relative alla comparsa di ninfe (nel giardino di Armida di fronte a Carlo e Ubaldo, e al cospetto di Rinaldo nella selva di Saron): il figurante scenico, già impiegato da Ariosto per la raffigurazione iperbolica della bellezza femminile[54], assume qui un ruolo che si può dire opposto. Se la seconda è interessante per il doppio riferimento visivo, teatrale e pittorico, la prima è ancora più significativa per il sovrapporsi di una doppia prospettiva di finzione, poiché il «palco» del figurante mette in scena un soggetto a sua volta 'falso' (su questo punto il lettore è richiamato dall'ossimoro: «vera sirena»)[55]. In entrambi i casi, poi, l'esposizione del significato è favorita – come già nel canto XIII – dall'accumulazione di un lessico relativo alla falsità («benché non sia vera Sirena» e «pare», nel primo; «finte», in *enjambement* e in rima con «dipinte», nel secondo):

[52] Su questa similitudine cfr. anche *supra*.

[53] Sulla retorica della teatralità nel poema si veda almeno la lettura di Giovanna Scianatico, che ne individua le radici profonde nei mutamenti dei rapporti di società nel secondo Cinquecento, esperiti da Tasso nella sua vicenda di cortigiano (*L'arme pietose*, cit., p. 58: «Il fatto è che la teatralità del reale […] è un dato di esperienza della quotidianità nella vita della corte e della città che di essa è sede, […] una sorta di amara regola, di bussola indispensabile ad orientarsi nel "mare" della corte – e, ancora, a forme e modi di essere peculiari del secondo Cinquecento»).

[54] *Orlando Furioso*, XXXII 80: «Quale al cader de le cortine suole / parer fra mille lampade la scena, / d'archi e di più d'una superba mole, / d'oro e di statue e di pitture piena; / o come suol fuor de la nube il sole / scoprir la faccia limpida e serena: / così, l'elmo levandosi dal viso, / mostrò la donna aprisse il paradiso».

[55] Peraltro, l'immagine della sirena riprende il motivo del canto ingannevole di cui si è già visto un esempio – cfr. *supra* – in riferimento ad Armida.

Così dal palco di notturna scena
o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare.
Questa, benché non sia vera sirena
ma sia magica larva, una ben pare
di quelle che già presso a la tirrena
piaggia abitar l'insidioso mare:
né men ch'in viso bella, in suono è dolce,
e così canta, e 'l cielo e l'aure molce (XIV 61).

Quai le mostra la scena o quai dipinte
tal volta rimiriam dèe boscareccie,
nude le braccia e l'abito succinte,
con bei coturni e con disciolte treccie,
tali in sembianza si vedean le finte
figlie de le selvatiche corteccie;
se non che in vece d'arco o di faretra
chi tien leuto, e chi viola o cetra (XVIII 27).

Questo figurante fa però le sue comparse anche in contesti di guerra, al di fuori dunque del terreno del «meraviglioso»: il giudizio sulle apparenze della magia pagana sembra così estendersi al complesso della vicenda del poema. Anche qui, come nelle similitudini sul sogno e sull'infermità, si possono invocare motivazioni inconsce come anche presupporre un volontario accampamento delle inquietudini del poeta in una sede 'protetta', ma decifrabile da una lettura vigile. Si veda il passo del duello fra Tancredi e Argante:

e ritrovano ombrosa angusta valle
tra più colli giacer, non altrimenti
che se fosse un teatro o fosse ad uso
di battaglie e di caccie intorno chiuso (XIX 8)[56],

o il celebre luogo in cui Solimano, alle soglie della disfatta dei pagani, riflette sulla «tragedia de lo stato umano» (ancora una volta, si confronti l'immagine con la già citata similitudine dello stordimento a XX 105-106):

mirò, quasi in teatro od in agone (XX, 73).

Anche i cimenti guerreschi di Clorinda, fatti di rapide successioni di assalti e ritirate, sono oggetto di spettacolarizzazione, in due similitudini racchiuse nella stessa ottava: la seconda, con il gioco musulmano del carosello; la prima con uno spettacolo affine alla corrida[57], in modo ancor più interessante trattandosi della manipolazione di una similitudine originariamente venatoria, tratta dall'*Iliade*[58] (con la sostituzione del «tauro» all'originale cinghiale).

[56] Per gli antecedenti testuali di questo passo nell'epica italiana cfr. G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus*, cit., pp. 159-160.

[57] Cfr. *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1971, p. 84 nota: «la scena allude ad una sorta di corrida, importata dalla Spagna, in cui il toro era combattuto dai cani e non dagli uomini».

[58] *Iliade*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990 (prima edizione 1950), XVII, vv. 725-729, p. 637: «e si slanciarono simili ai cani, che contro un cinghiale ferito balzano avanti ai giovani cacciatori; e prima corrono avidi di sbranarlo, ma quando poi si rivolta su loro, fidando nella sua forza, fuggono indietro, e tremano, chi di qua chi di là; […]».

Tal gran tauro talor ne l'ampio agone,
se volge il corno a i cani ond'è seguito,
s'arretran essi; e s'a fuggir si pone,
ciascun ritorna a seguitarlo ardito.
Clorinda nel fuggir da tergo oppone
alto lo scudo, e 'l capo è custodito.
Così coperti van ne' giochi mori
da le palle lanciate i fuggitori (III 32).

La lettura analitica di queste similitudini ha dunque portato a una duplice conclusione. Ha permesso infatti un'immersione nel laboratorio della *Gerusalemme Liberata* e un aggiornamento degli studi sulla scrittura tassiana, relativamente all'organizzazione del materiale narrativo come pure di alcune scelte ideologiche che sorreggono il poema. Ha anche però portato all'attenzione il valore delle similitudini in generale, come strumento dello scrittore epico e in particolare come efficace mezzo di controllo della materia poetica, sia nello stile sia nei contenuti. È auspicabile che questa ricerca venga estesa anche ad altri poemi coevi: si otterrebbero risultati produttivi per la definizione delle coordinate dell'*epos* cinquecentesco, ma soprattutto porterebbe in maggiore risalto la particolarità e gli elementi di novità del capolavoro del Tasso.

Giada Guassardo