

# STUDI TASSIANI

---

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

N. 56-58

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

## AVVERTENZA

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

# STUDI TASSIANI

a cura del

**CENTRO DI STUDI TASSIANI**

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

## INDICE

VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *Ricordo di Franco Gavazzeni* 7

### SAGGI E STUDI

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

MASSIMO CASTELLOZZI, *Il codice A<sub>4</sub> delle «Rime» di Torquato Tasso* 43

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

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

### MISCELLANEA

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

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

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

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

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

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

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

NOTIZIARIO 339

*Assegnazione del Premio Tasso 2008-2010*

SEGNALAZIONI 343

ADDENDA ET CORRIGENDA 361

TESTIMONIANZE EPISTOLARI PER QUESTIONI DI «PRIMATO»

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

EMILIANI (E. Selmi)

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

NELLA «LIBERATA» (C. Confalonieri)

---

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

---

## POESIA E LITURGIA NELLA «GERUSALEMME LIBERATA»

Et intrem in cubile meum et cantem tibi amatoria gemens inenarrabiles  
gemitus in peregrinatione mea et recordans Hierusalem extento in eam  
sursum corde, Hierusalem patriam meam, Hierusalem matrem meam,  
teque super eam regnatorem, inlustratorem, patrem, tutorem, maritum.

(AGOSTINO, *Confessiones* XII, 16 23)

Volendo accostare con pertinenza esegetica il poema tassiano, è necessario essere provvisti di letture in grado di abbracciare interamente il canone maggiore sia della letteratura classica che di quella in volgare: come, dunque, il testo della *Liberata* è in continuo movimento fra Virgilio e Omero, così ci appare indispensabile sostare nello stesso tempo presso Dante, Petrarca, Ariosto. La sinossi tra queste opere e il capolavoro tardo-rinascimentale ci mostra, infatti, che l'autore desidera porsi innanzitutto all'interno di una filiera letteraria insigne, latina e volgare, per riceverne autorevolezza e, nello stesso tempo, allo scopo di instaurare un processo di *aemulatio*. La lettura dei venti canti ci sollecita tuttavia ad attendere anche a un'altra tradizione, la quale costituisce una *humus* assai feconda per la maggior parte dei testi significativi della letteratura italiana, a partire dalle origini e, nella sostanza, ancora fino a noi. Intendo riferirmi al codice biblico, comprendendovi a pieno titolo gli scritti patristici e liturgici da esso dipendenti.

Bisogna far capo a Ezio Raimondi e alle considerazioni da lui espresse ne *Il dramma nel racconto*<sup>1</sup>, uno studio decisivo quando apparve e tuttora tale, assumendo quindi che, se non è naturalmente possibile parlare della *Gerusalemme liberata* come di un'opera religiosa *tout court*, riuscirà ormai del pari inaccettabile, e ingenuo, postulare l'estraneità di Torquato Tasso e del suo poema in ordine al vitale dibattito teologico della seconda metà del XVI secolo. Crediamo poi di particolare importanza un'ulteriore messa a punto all'interno dei moderni studi tassiani: la distinzione fra prima e dopo Sant'Anna, consueta nel catalogo del nostro autore, deve riconoscere e dare per sicuro, accanto al dolore dell'anima del prigioniero e forse nato per suo sollievo spirituale, il fatto che gli anni della reclusione portino con sé un particolare approfondimento delle conoscenze teologiche del poeta. Non si può omettere, beninteso, quanto la formazione intellettuale di Tasso sia stata anche, fin dall'inizio, formazione

<sup>1</sup> E. RAIMONDI, *Il dramma nel racconto*, in ID., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 71-202. Ringrazio i lettori di questo saggio, per l'attenzione affettuosa e i suggerimenti: Carlo Annoni, Erminia Ardissino, Cristina Cappelletti, Marco Corradini e Maria Teresa Girardi.

religiosa, venendo a costituire in lui un *habitus* (in senso tomista, s'intende; ma senza escludere il fascino continuamente attivo della bellezza intrinseca dei riti e della lingua, e della suggestiva teatralità dell'insieme).

Venga concessa una breve parentesi di storiografia della ricezione, come chiarimento degli strumenti metodologici utilizzati per muoversi in questa ricerca: se nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio del Novecento tocca da una parte agli studiosi della scuola storica approfondire con notevole acribia l'analisi delle fonti, soprattutto classiche, del poema<sup>2</sup>, d'altro canto, nella ricerca della linea *lato sensu* religiosa, un aiuto considerevole viene invece piuttosto dai primissimi commenti all'opera tassiana di fine Cinquecento e di ingresso nel secolo successivo, sia, insomma, dalle annotazioni alla *Liberata* del Gentili (1586), del Guastavini (1592) e del Beni (1616), sia dalle ricche chiose di Francesco Birago (1616) alla *Conquistata*.

Dopo questo breve cappello introduttivo, propongo i due specifici *accessus* al testo del poema di cui mi occuperò nel mio lavoro: per cominciare, leggerò, con tutti i possibili sussidi esegetici, la celeberrima ott. 2 del canto di apertura, quella in cui il poeta detta la sua invocazione alla Musa, mentre, in un momento successivo, tenterò di sondare in profondità le stanze che aprono il canto XVIII, quelle nelle quali viene narrata l'ascesa di Rinaldo al Monte Oliveto, un cammino che porta l'eroe crociato alla purificazione del proprio uomo interiore, mettendolo in condizione di guidare poi tutto l'esercito crociato alla presa della città di Gerusalemme.

Avviandomi dunque a considerare la presenza nel poema di gesti, parole, immagini religiose, ho potuto subito notare come Tasso utilizzi questo peculiare linguaggio verbale e di allusioni figurative con la medesima dignità e funzione assegnate tradizionalmente ai classici della poesia antica, cioè allo scopo di innalzare il tono stilistico del dettato narrativo, per portarlo al *megalogrepés* e al *sermo tragicus*, tono prescritto al poema eroico dalla riflessione poetica tassesca.

Le ottave d'ingresso dell'opera ci fanno ascoltare subito, ad esempio, timbrature solenni, introdotte da marcati riferimenti alla liturgia e alla Sacra Scrittura. Fin dalla prima stanza, infatti, la «conversazione» con il modello per eccellenza del poema tassiano, l'*Eneide*, si arricchisce di richiami espliciti al grande codice biblico. Osservo così che l'inanità, da parte saracena, dei tentativi di contrastare quanto Dio ha già deciso in favore della parte cristiana viene significata dal poeta con la ripetizione decisa di *in vano*, un avverbio che sembra richiamare un passo veterotestamentario, profondamente legato alla città

<sup>2</sup> Cfr. S. MULTINEDDU, *Le fonti della «Gerusalemme liberata»*, Torino, Clausen, 1895; V. VIVALDI, *Prolegomeni ad uno studio completo delle fonti della «Gerusalemme liberata»*, Trani, Vecchi, 1904; ID., *La «Gerusalemme liberata» studiata nelle sue fonti*, ivi, 1901 (vol. I) e 1907 (vol. II); E. DE MALDÉ, *Le fonti della «Gerusalemme liberata»*, Parma, Tipografia Cooperativa, 1910.

di Gerusalemme, meta della spedizione dell'esercito salpato dall'Europa alla volta della Terrasanta. Il testo a cui mi sto riferendo è il salmo 126, ai versetti 1 e 2: «Nisi Dominus aedificaverit domum, *in vanum* laboraverunt qui aedificaverunt eam. Nisi Dominus custodierit civitatem, *frustra* vigilat qui custodit eam. *Vanum* est vobis ante lucem surgere». L'analogia ora proposta, siccome nella *Vulgata* questo salmo porta l'iscrizione di *canticum graduum*, conferma un'intuizione già di Claudio Sensi, il quale aveva ricondotto il passo analogo, anche se più disteso, di *Ger. lib.* III 3, di certo, per conto suo, debitore del modello virgiliano di *Aen.* III 521-524, al salmo 121 («Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi»), anch'esso appartenente alla medesima sezione sopra citata del Salterio<sup>3</sup>. La presenza legata di questi rinvii al testo sacro non è affatto generica, raccogliendo infatti l'autore, nel poema dell'*istoria vera* dell'epopea crociata, quei salmi che costituiscono una speciale celebrazione della Città Santa, per illustrare il valore assoluto che essa riveste nella fede giudaico-cristiana.

Torno a quanto promesso dall'inizio: un passo notatissimo dalla critica, ripeto, oltre che pienamente rivelatore della consapevolezza culturale del Tasso scrittore epico, è di certo la celebre strofa dell'invocazione alla Musa, una persona poetica della cui identità si è discusso a lungo, creando un caso peculiare di prosopoagnosia, ossia di difficoltà a riconoscere chi sia la donna celeste chiamata a sostegno dall'autore. Le ipotesi, infatti, sono state molteplici fin dall'avvio della storia dell'interpretazione: ancora nel Novecento, alcuni stimano che qui si tratti di una figura pneumatologica; altri scrivono di Urania; altri ancora leggono il nome metaforico dell'ispirazione poetica *tout court*; altri, da ultimo, vedono i colori di una generica Musa cristiana<sup>4</sup>:

O Musa, tu che di caduchi allori  
non circondi la fronte in Elicona,  
ma su nel cielo infra i beati cori  
hai di stelle immortali aurea corona,  
tu spira al petto mio celesti ardori,  
tu rischiara il mio canto, e tu perdona

<sup>3</sup> Lo studioso infatti ricorda: «Una serie di Salmi, dal 120 al 134, si configura come un vero e proprio *vademecum* del pellegrino che voglia salire a Sion e toccare il luogo supremo di elezione, la casa del Signore. Evocando con forza di immagini ed efficacia iterativa i significati teologici della Città Santa, essi accompagnano con toni diversi di preghiera – quasi un'*oratio continua* – l'ascesa (*'aliyah*) fisica e spirituale a Gerusalemme. Per questa ragione principalmente ognuno di essi reca l'intestazione "Cantico delle ascensioni" (*Shîr hamma'alot*, in Girolamo *canticum graduum*)» (C. SENSI, *Il «Libro delle ascensioni» di Torquato Tasso*, nel vol. coll. *Carte di viaggi e viaggi di carta. L'Africa, Gerusalemme e l'aldilà*, a cura di G. BALDISSONE e M. PICCAT, Novara, Interlinea, 2002, p. 73).

<sup>4</sup> Cfr. T. TASSO, *La Gerusalemme liberata*, a cura di G. GETTO, Brescia, La Scuola, 1960, p. 55; *Opere*, a cura di B. MAIER, Milano, Rizzoli, 1963, p. 11; *Opere*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mursia, 1966, p. 954; *Poesie*, a cura di F. FLORA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, p. 3; *Opere*, a cura di B.T. SOZZI, Torino, UTET, 1968, p. 59.

s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte  
d'altri dilette, che de' tuoi, le carte<sup>5</sup>.

Non è stato comunque il Novecento a vedere per primo il problema; infatti, fin dai primi commenti al poema tassiano, il passo in esame è sempre stato correlato di copiosi rilievi. Se il precocissimo Gentili, nelle sue *Annotazioni sopra la Gierusalemme liberata* del 1586, allude brevemente a una possibile interpretazione in chiave mariana del passo<sup>6</sup>, la lettura del Guastavini del 1592 affronta in maniera più approfondita il caso esegetico, scrivendo: «Fa la sua invocazione il poeta; e questa non ad alcuna delle ordinarie muse de' gentili profane, e favolose; ma a musa verace, celeste et immortale. E ciò per l'impresa tolta a cantare, la quale essendo stata così divota e religiosa, e per soprannome sacra, non meritava ragionevolmente altra deità soprastante».<sup>7</sup> Riguardo agli specifici versi 3 e 4 egli poi afferma:

Per queste parole hanno creduto alcuni che il Tasso abbia invocata la Vergine Maria, volendo quelle riconoscere dal Petrarca, che nella canzone alla medesima, di lei parlando disse, *Coronata di stelle*, etc. Si come le altre da Santa Chiesa, che di essa canta, *Supra choros Angelorum, et super celestia regna assumpta est Sancta Dei Genitrix*. Ma non forzando esse; anzi dicendosi da santa Chiesa (*supra*) e dal Poeta (*infra*) cioè frà, o in mezzo, è da dire altrimenti. Intendasi dunque esser invocata dal poeta in questo luogo una musa non delle ordinarie di Parnaso, né profana, né gentile-sca, ma sì ben celeste, sacra et immortale; né se le dia nome particolare alcuno; ma se pur ciò s'ha a fare, et a sminuzzare la cosa più sottilmente, dicasi che non è altro quella finalmente, che il vero Dio, o virtù da quello derivante<sup>8</sup>.

Scansando così, pur avendola ricordata, l'interpretazione mariologica, il Guastavini considera sì la Musa di Tasso come diversa da quelle pagane, ma non vuole identificarla con nessuna figura particolare. Il commento del Beni, nel 1616, approfondisce questa lettura, dialettizzandola ulteriormente: e se da una parte accoglie la possibile origine petrarchesca («E certo que' versi "Ma sù nel Cielo infra i beati Chori hai di stelle immortali aurea corona" danno occasione di ciò [*che la Musa sia la Madonna*] stimare: che perciò il Petrarca e ancora cantò della Vergine "Vergine bella che di Sol vestita coronata di stelle"»),

<sup>5</sup> *Ger. lib. I 2*. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione della *Gerusalemme liberata*, Milano, Mondadori, 1979 (a cura di L. CARETTI).

<sup>6</sup> *Annotazioni di* SCIPIO GENTILI *sopra La Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, in Leida [i.e. Londra], Johannes Wolf, 1586, p. 58. Cfr. A. DE BENEDICTIS, s.v., *Gentili, Scipione*, in *DBI*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 1999, vol. LIII, pp. 268-272.

<sup>7</sup> *Discorsi et annotazioni di* GIULIO GUASTAVINI *sopra la Gierusalemme Liberata di Torquato Tasso*, in Pavia, appresso gli eredi di Gierolamo Bartoli, 1592. Su Guastavini: R. PESTARINO, *Guastavini Giulio. Scheda bibliografica*, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 2000), Pavia, Cardano, 2002, pp. 154-156.

<sup>8</sup> *Discorsi e annotazioni di* GIULIO GUASTAVINI, cit., p. 9.

dall'altra ne mostra il carattere parziale e contraddittorio, sia perché, precisa il Beni – un po' capziosamente, ci sembra – lo spirare è «proprio di Dio», sia perché, secondo la tradizione, le stelle che circondano la Vergine «non si chiamano immortali ma semplicemente stelle»<sup>9</sup>.

Riusciamo ad abbattere la prima difficoltà del Beni nel ricondurre la triplice invocazione («Tu spira [...], tu rischiara [...], tu perdona») ad un contesto mariano, ricordando che molti passi dell'Antico Testamento, i quali hanno per oggetto la sapienza, e soprattutto alcune prosopopee di essa<sup>10</sup>, sono stati frequentemente riletti in chiave figurale mariana, entro pagine devozionali e liturgiche<sup>11</sup>. Quando poi il commentatore secentesco tenta di avallare la sua lettura aperta a più possibilità, affermando che le stelle di cui è incoronata la Madonna non sono immortali, è evidente che la spiegazione ci suoni abbastanza pretestuosa. Il Tasso vuole qui intenzionalmente, pare, contrapporre le stelle immortali agli allori caduchi e, in seconda istanza, l'aggettivo accetterebbe di venir spiegato tramite una sua accentuazione simbolica, per la quale le stelle immortali che circondano la Vergine sarebbero, alla maniera dell'Empireo dantesco, i santi e i beati. Tale ipotesi è tra l'altro ben attinente al poema, come si può notare nel canto VIII, dove ricompaiono nuovamente allori e corone immortali, a riguardo di Svenno e di coloro che, come lui, hanno perso la vita per la fede: «Felice è cotal morte e scempio / via più ch'acquisto di provincie e d'oro, / né dar l'antico Campidoglio essemplio / d'alcun può mai sí glorioso alloro. / Essi del ciel nel luminoso tempio / han corona immortal del vincer loro» (VIII, 44).

La *querelle* attorno a questi versi continua anche nel seguito del gran secolo barocco: nel 1642 esce, infatti, un minuto commento alla *Liberata* di Matteo Ferchie da Veglia, teologo dell'Università di Padova, il quale sostiene senza incertezze che la Musa cui il Tasso si rivolge è la Vergine Maria<sup>12</sup>. A lui risponde Carlo Pona, dell'Accademia veneziana degli Incogniti, secondo

<sup>9</sup> *Il Goffredo, ovvero La Gierusalemme liberata, del Tasso, col commento del BENI*, in Padova, per Francesco Bolzetta, 1616, pp. 34-5. Sul Beni si veda G. MAZZACURATI, s.v., *Beni, Paolo*, in *DBI*, cit., VIII, 1966, pp. 496-501, e P. DIFFLEY, *Paolo Beni. A Biographical and Critical Study*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

<sup>10</sup> Come, ad esempio, nel ventiquattresimo capitolo del *Siracide* o nei capitoli 1-9 del libro dei *Proverbi*.

<sup>11</sup> Per dimostrarlo, basterebbe notare che ai passi citati nella nota precedente si attinge, nella liturgia romana prima e dopo la riforma tridentina, per quasi tutte le feste e solennità mariane, come, ad esempio, quelle *In conceptione*, *In vigilia assumptionis*, *In assumptione*, *In nativitate Beatae Mariae Virginis*.

<sup>12</sup> *Osservazioni sopra Il Goffredo del signor Torquato Tasso composte da MATTHEO FERCHIE da Veglia M.C. Theologo publico dell'Univers. di Padova*, in Padova, per Gio. Batt. Pasquati, 1642. Su questo filosofo scotista di origine croata, si veda A. POPPI, *Il «De caelesti substantia» di Matteo Ferchio fra tradizione e innovazione*, nel vol. coll. *Galileo e la cultura padovana*, a cura di G. SANTINELLO, Padova, Cedam, 1992, pp. 13-56.

il quale invece la donna, chiamata a sostegno dal poeta, sarebbe Urania<sup>13</sup>. Presto, però, sorge chi prende le difese del Ferchie: ed è di nuovo un teologo, Marc'Antonio Nali, il quale, con considerazioni insieme acute ed erudite, prova come il Tasso desideri scostarsi nettamente dai poeti che si rivolgevano a divinità pagane, invocando, quindi, un'entità celeste, la Madonna o lo Spirito Santo<sup>14</sup>.

Convieni generalizzare, ricordando quanto fossero diffuse, nel sincretismo di quella civiltà, non solo la ripresa dell'antico, con complessi innesti iconografici, ma anche la reinterpretazione direttamente cristiana delle figurazioni mitologiche. Perciò, a proposito della Musa tassiana, non possiamo non ricordare Dante, che nel XXIX di *Purgatorio* si rivolge proprio a Urania, accingendosi a narrare la visione delle sublimi realtà celesti: «Or convien che Elicona per me versi, / e Uranie m'aiuti col suo coro / forti cose a pensar mettere in versi» (Pg XXIX, 40-42); cui crediamo utile allegare il commento di Cristoforo Landino, in una chiosa che forse potrebbe rafforzare un'ipotesi esegetica per i versi della *Liberata* di cui andiamo discorrendo: «Volendo tractare delle cose celesti conveniente [*Dante*] invoca quella musa, che è nominata dal cielo»<sup>15</sup>.

Proseguendo lungo la momentanea deviazione e arretramento cronologici, è allora opportuno soffermarsi all'interno della raffaellesca Stanza della Segnatura nei Palazzi Vaticani, dove, a metà tra il *Parnaso* e la *Scuola di Atene*, viene campita sulla volta l'*Astronomia* (e cioè, con esattezza, Urania). Va pure notato però, a immediata correzione – e del resto gli artisti sono sempre più originali e sorprendenti dei loro interpreti –, che la Musa vaticana non è raffigurata coronata di stelle, mentre, in aggiunta, nella stessa Stanza incontriamo l'esplicita rappresentazione della *Poesia*, con apposta l'iscrizione significativa di «Numine afflatur»<sup>16</sup>.

Torniamo all'età di Tasso; e ai sommi esempi precedenti aggiungiamo un capitolo erudito, contemporaneo di questa prospettiva di lettura, tra cristiana e

<sup>13</sup> *Studiosa riflessione di CARLO PONA dottor filosofo, Medico acad. Incognito veneto. Intorno la prima osservatione sopra il Goffredo del Tasso del M.R.P. Maestro Mattheo da Veglia publico professore di Sac. Theol. nello studio di Padova. All'illustrissimo Signore il Sig. Zaccaria Vallaresso*, in Verona, per Francesco Rossi, 1642. Cfr. G. MILAN, s.v., *Pona, Carlo*, in *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico*, Torino, Einaudi, 1991, II, p. 1432.

<sup>14</sup> *Confronto critico di MARC'ANTONIO NALI dottor theologo et Acad. Incognito Veneto, tra la prima Osservazione del M.R.P. Veglia theologo publico di Padova, e la Riflessione degli Eccellentissimi sign. Pona Medici di Verona sopra l'invocatione del Goffredo*, in Padova, per Crivellari, 1643. Su questo autore si veda *Nali, Marc'Antonio*, in *Biografia degli scrittori padovani di GIUSEPPE VEDOVA*, Padova, coi tipi della Minerva, 1832, I, pp. 642-643.

<sup>15</sup> C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno, 2001, III, pp. 1473-1474. I versi danteschi sono citati da T. TASSO nei suoi *Discorsi del poema eroico*, in *Id., Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 210.

<sup>16</sup> Per la ricca simbologia della stanza della Segnatura si veda K. OBERHUBER, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano, Electa, 1999, pp. 85-111.



neo-pagana, proponendo all'attenzione un componimento del poeta Gabriele Fiamma<sup>17</sup>, predicatore e dal 1584 vescovo di Chioggia, il quale nel 1570 pubblica una raccolta di *Rime spirituali* (ristampate nel 1573 e nel 1575). La prima stanza di una sua *Oda alla Prudentia* così recita:

Prendi l'aurata lira,  
 Urania, e i dolci accenti,  
 Che pon fermar i venti,  
 Accorda al suon, ch'ogni mortale ammira.  
 Tal col tuo canto *spira*  
*Ne la mia mente ardore,*  
 Che possa scoprir fore  
 Quella, ch'ella dentro intende,  
 De la virtù, che sovra ogni altra splende<sup>18</sup>.

Ancora più interessante ci giunge, peraltro, l'autocommento, nel quale, dopo aver parlato delle varie Muse, l'autore afferma:

L'ultima [*Musa*] chiamarono [*Esiodo e i poeti in genere*] Urania, così detta, perché tratta delle cose celesti: onde gli Astrologi l'havcano in veneratione. Però il Pontano, quando si diede a voler cantare delle stelle, et de i segni celesti, chiamò in suo aiuto Urania con quei versi,

Dic, Dea, quae nomen coelo deducis ab ipso.  
 Urania dic Musa, Iovis carissima proles;  
 Et tecum castae veniant ad vota sorores.

Volendo adunque l'autore cantar le lodi della prudentia, ch'è cosa celeste, che vien da Dio, chiama Urania, non quella Musa favolosa, ma quella santa inspiratione, che manda Dio benignissimo, quando ne desta a scriver delle cose sue, quali sono le virtù, ch'egli infonde con la carità a' Christiani<sup>19</sup>.

La pertinenza della tessera, apparentemente fuori luogo, nasce dal fatto che il Fiamma qui si riferisce ad un poema di Pontano, *Urania sive de stellis*, di cui tocca anche il Tasso nel *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata*, a

<sup>17</sup> Su questo autore si veda C. LERI, *Esercizi metrici sui «Salmi»: la poesia di Gabriele Fiamma*, nel vol. coll. *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. DELCORNO e M.L. DOGLIO, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 127-159. Al vescovo di Chioggia Tasso dedicherà anche il sonetto *Sovra la stella della vaga luna*, in T. TASSO, *Rime*, ed. critica su i manoscritti e le antiche stampe a cura di A. SOLERTI, Bologna, presso Romagnoli-Dall'Acqua, 1899, n. 1701.

<sup>18</sup> *Rime spirituali del R.D. GABRIEL FIAMMA, Canonico Regolare Lateranense; esposte da lui medesimo. All'illustr. mo et eccel. mo S.re il S. Marc'Antonio Colonna, duca di Tagliacozzo, e gran Contestabile del Regno di Napoli. Con Privilegi*, in Vinegia, presso a Francesco de' Franceschi Senese, 1570, p. 442. Il corsivo, non dell'originale, è giustificato dallo scopo di metter in rilievo alcune analogie con l'ottava tassiana.

<sup>19</sup> *Rime spirituali del R.D. GABRIEL FIAMMA*, cit., p. 443.

riguardo del trono di Dio descritto nel IX canto della *Liberata*<sup>20</sup>.

La rilettura in chiave cristiana è dunque diffusissima, prima e dopo Tasso, spingendoci ad arricchire utilmente il *dossier* che veniamo allestendo.

Per documentare un «prima», consideriamo, ad esempio, le *Instituzioni* di Mario Equicola<sup>21</sup>, nelle quali troviamo affermato: «I Theologi, che le fictioni et i nomi poetici aborriscono, quel che gli antichi col nome delle Muse dissero, per Angeli chiamano: Calliope, Seraphini; Urania, Cherubini». L'identificazione appare attestata in altri luoghi contigui della medesima opera, laddove l'autore asserisce che Urania «il primo mobile dimostra, per la dignità del Cielo stellifero così chiamata»<sup>22</sup>, per dichiarare poi, in pagine vicine, che «chi ascender col verso à celesti moti ha cura, cerca haver propitia Urania»<sup>23</sup>. Tuttavia, va notato che Equicola non ha dubbi sul luogo consacrato alle divinità celesti preposte alle arti: «Il monte Parnaso loro [*alle Muse*] è dedicato, come quel, che, secondo i Poetici fabulamenti, è in mezzo del mondo»<sup>24</sup>.

Attestiamo ora un «dopo» Tasso, sull'autorità di un'operetta di Paolo Lomazzo, nella quale troviamo scritto: «Urania stà circa le celesti cose e però è scientia universale, et di tutte le cose; perché gli antichi chiamarono il Cielo l'universo mondo»<sup>25</sup>, con un successivo e ben dettagliato modello iconografico: «Urania si finge co 'l coro delle stelle, e i lor giri signare con questa immagine, con un bastone in mano toccante un certo triangolo, et in cima di esso vi è una certa palla che non bene si discerne»<sup>26</sup>.

Detto del ventaglio delle possibili interpretazioni, e toccate anche tessere precedenti il lavoro della *Gerusalemme*, pare però cosa saggia, alla fine, che, in accordo con i più antichi commentatori (parziale con alcuni e totale con altri), si debba parlare, ad una prima esegesi, di Musa cristiana<sup>27</sup>, dal momento che la collocazione della persona poetica cui il poeta si rivolge – *infra i beati cori* e le *stelle immortali* disposte a sua corona – introduce un'inegabile originalità a paragone

<sup>20</sup> T. TASSO, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno, 2000, p. 52. Quest'opera, la cui composizione si colloca tra il 1593 e il 1595, è l'ultima prosa critica dell'autore e verrà pubblicata solo nel 1666.

<sup>21</sup> *Institutioni di MARIO EQUICOLA al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con uno eruditissimo Discorso della Pittura, et con molte segrete allegorie circa le Muse et la Poesia*, in Firenze, appresso i Giunti, 1568, c. [4r].

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ivi*, c. [4v].

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Della forma delle muse cavata da gli antichi autori greci, et latini, opera utilissima à Pittori, et Scoltori*, di GIO. PAOLO LOMAZZI Milanese Pittore. *Al Serenissimo Ferdinando de Medici, Gran Duca di Toscana*, in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1591, p. 5.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>27</sup> Parlando di Musa cristiana, viene naturalmente sotto la penna l'opera *La Muse chrestienne* dell'ugonotto Guillaume Du Bartas (autore, com'è noto, della *Sepmaine ou création du monde*, una delle fonti del tassesco *Mondo creato*), pubblicata nel 1574 e divisa in tre poemetti: *Judith*, *Urania*, *Le Triomphe de la Foi*, scritti negli anni Sessanta.

con le divinità classiche tradizionalmente circondate di *caduchi allori* (espressione ossimorica, di chiaro e intenzionale rovesciamento della lezione petrarchesca)<sup>28</sup>.

Non solo, però, l'invocazione è altissima e il linguaggio poetico sublime<sup>29</sup>, dal momento che la triplice *petitio* («Spira [...], rischiarà [...], perdona») conserva anche memoria delle epiclesi liturgiche<sup>30</sup>, tanto da parere eccessiva, se fosse rivolta all'Olimpo pagano. Non solo questo, ripeto, in ultima analisi; poiché, quando l'autore epico chiede *celesti ardori*<sup>31</sup>, egli usa, forse, un'espressione di origine culturale, la stessa che, all'inizio della Veglia della Pasqua, nella notte del Sabato Santo, veniva pronunciata per benedire il fuoco nuovo. Leggiamo, al proposito, il Messale tridentino:

Deus, qui per Filium tuum, angularem scilicet lapidem, claritatis tuae fidelibus ignem contulisti productum ex silice, nostris profuturum usibus: novum hunc ignem sanctifica: et concede nobis: ita, per haec festa paschalia *caelestibus desiderijs* inflammari: ut ad perpetuae claritatis, puris mentibus, valeamus festa pertingere. Per eundem Dominum nostrum<sup>32</sup>.

Portiamo ad evidenza ora, con il consenso di tutti gli antichi commentatori, un tratto testuale innegabilmente biblico, vale a dire le consonanze del verso quarto dell'ottava in esame: «Di stelle immortali aurea corona». La fonte principale poggia, senza dubbio, sul primo versetto del dodicesimo capitolo dell'*Apocalisse*: «Et signum magnum apparuit in caelo: Mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim». Beni era già

<sup>28</sup> Cfr. *Rvf* V 13; XXIII 40 e CLXXXI 3.

<sup>29</sup> Di diverso avviso forse il Curtius: «Es gelingt jedoch ihm [Milton] so wenig wie Tasso oder Prudentius, die christliche Urania mit Leben zu erfüllen. Sie bleibt ein Produkt der Verlegenheit. Milton wie Tasso sind an dem irreführenden Phantom des "christlichen Epos" gescheitert» (E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke Verlag, 1948, p. 248). «Non gli riesce [a Milton] – come non era riuscito né a Prudenzio né a Tasso – di infondere vita ad una Urania cristiana: ne risulta un prodotto che rispecchia l'imbarazzo dell'autore. Milton e Tasso hanno entrambi fallito nel sogno ingannevole di creare una "epica cristiana"» (trad. italiana a cura di R. ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 271).

<sup>30</sup> «Dal greco *epiclesis*: letteralmente "chiamata" (*klésis*) "su" (*epí*). L'epiclesi liturgica è l'invocazione che si rivolge allo Spirito Santo perché, con la sua operazione divina, venga a consacrare i doni presentati dalla Chiesa nella Messa». Cfr. *Epiclesi*, in R. LE GALL, *Dizionario di liturgia*, Torino, Elle Di Ci, 1994, pp. 86-87.

<sup>31</sup> Espressione che forse Tommaso Campanella riecheggia, rovesciandola, in un suo componimento *A' poeti*: «Poeti, che cantate / finti eroi, infami ardor, bugie e sciocchezze, / non le virtù, gli arcani e le grandezze / di Dio» (T. CAMPANELLA, *A' poeti*, in *Opere di GIORDANO BRUNO e TOMMASO CAMPANELLA*, a cura di A. GUZZO e di R. AMERIO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, p. 362).

<sup>32</sup> *Missale romanum. Editio princeps (1570)*, ed. anastatica, intr. e appendice a cura di M. SODI e A.M. TRIACCA, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1998, pp. 253-254. Utile porre qui una nota giustificativa: sebbene il Messale tridentino sia pubblicato nel 1570, esso riprende in larghissima parte il *Missale romanum* usato prima della riforma, non creando dunque particolari problemi (l'ho comunque verificato puntualmente) nella nostra ricerca intertestuale e interdiscorsiva.

stato esplicito al riguardo, e però noi incrementiamo facilmente la sua annotazione con il rinvio alle meditazioni dei Padri e dei Dottori. Non le produciamo, dal momento che allo stato attuale degli studi è difficile stabilire le conoscenze reali di Tasso, soprattutto per quanto riguarda il periodo precedente alla reclusione di S. Anna. Avrà il poeta avuto nozione, ci chiediamo, dell'omelia di San Bernardo per la domenica *infra octavam Assumptionis*, che è proprio «De verbis Apocalypsis: Signum magnum apparuit in caelo, mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim»<sup>33</sup>? O avrà letto i testi patristici, che, commentando il passo dell'*Apocalisse*, toccano sempre l'interpretazione mariana? La domanda inclina fortemente ad una probabile risposta positiva, giacché in un secolo cruciale nella storia della ricezione delle *auctoritates Patrum*, forse non sarà impossibile (anzi, rovesciando la litote: sarà agevole) ritrovare la trasfigurazione celeste della Vergine nei predicabili della Madre di Dio o nei libri di devozione che le sono dedicati o, ancora, nella *liturgia horarum*. Se non possiamo dare per certo tale fatto, sono però sicuramente numerosissimi gli inni cristiani in grado di confermare una larga diffusione dell'espressione «uranica», appunto, nella *pietas* mariana.<sup>34</sup> Crediamo, al riguardo, decisivo e dirimente, perché compare in un poemetto sacro *explicite* dedicato, il fatto che l'immagine sarà nuovamente ripresa da Tasso nelle *Stanze per le lacrime della Beata Vergine*, nel passo in cui la Madonna desidera raggiungere il Figlio in cielo, «ove di stelle alta corona e veste / avrà di sole, in maestà celeste»<sup>35</sup>.

Procediamo ora proiettando l'esegesi dell'ottava su tutti i venti canti del poema, adottando, dunque, l'aristotelico-foscoliano *eusýnopton* in qualità di norma per una buona prassi di lettura generale della *Liberata*, e valutando l'importanza rivestita in tutto il poema dai richiami a parole ed a immagini ricorrenti nella devozione e nel culto della Vergine. Di evidente interdiscorsività, lungo un orizzonte cristiano immaginario e verbale, è di certo la pagina legata all'episodio di Olindo e Sofronia, nel secondo canto, quando Ismeno propone a Saladino di trasferire dentro la moschea di Gerusalemme una tavola mariana, oggetto di venerazione da parte dei cristiani (mentre, aggiungiamo, pare degno di nota il fatto che proprio la madre di Cristo sia al centro del primo tentativo dei musulmani di contrastare l'impresa crociata). Compare dunque un colle-

<sup>33</sup> SANCTI BERNARDI *Sermo in domenica infra octavam Assumptionis Beatae Mariae*, par. 7-15, pp. 266-274, in *Eius Opera*, curavit J. LECLERCQ et H. ROCHAIS, Romae, Editiones Cistercienses, 1957-1977.

<sup>34</sup> Proviamo a farne un elenco esemplare: *Salve, amicta sole; Optimus rerum conditor; Ave sole purior; Vale hortus, Virgo, conclusus; Ave, Mater, Virgo pura; Stella Jacob, proles Davidica*. Sono tutti testi contenuti in *Analecta Hymnica Medii Aevi*, ed. C. BLUME et G.M. DREVES, Leipzig, Fues's Verlag, 1886-1922.

<sup>35</sup> T. TASSO, *Lacrime della Beata Vergine*, in *ID., Opere*, a cura di B. MAIER, cit., ott. 20.

gamento tra la Madonna e il primo passo implicato tra *eros* e *agape* nell'opera tassiana, ma possiamo individuarne altri con nuovi brani e con eroine diverse: con Clorinda e con Armida in particolare. Lasciando, infatti, il canto di Olindo e Sofronia e conducendoci al XII, non solo veniamo messi sulla strada dell'iconografia mariana dalla descrizione della madre di Clorinda, «che bruna è sì, / ma il bruno il bel non toglie», secondo un fraseggio rivolto<sup>36</sup>, certo non solo in modo vocabolarizzato, al «Nigra sum sed formosa» del Cantico dei cantici (1, 4), un versetto notoriamente adottato come antifona nelle liturgie mariane<sup>37</sup>, ma ancora dal biancore di Clorinda, nel quale ritroviamo, accanto alle numerose reminiscenze classiche, il tema del candido volto della Vergine. Recuperiamo subito, e la cosa è notissima, l'analogia profonda nel modo della narrazione del *transitus animae* dell'eroina con il tema devozionale della *dormitio Mariae*. Se questi sono forse i passi più evidenti, non si dimentichi ancora che Clorinda, dopo la sua morte, appare a Tancredi «di stellata veste / cinta» (XII 91), secondo ricorre stabilmente nell'iconologia mariana e secondo andiamo qui inseguendo, per un buon commento all'ottava di invocazione alla Musa nell'*incipit* del poema. Clorinda ha dunque compiuto il suo itinerario di conversione a immagine e imitazione della Madonna; come lei, anzi, è diventata *ancilla Domini* (e l'espressione non è certo impressionistica, ma quanto mai pertinente, dato il tassiano XII 65: «E se rubella / in vita fu, [Dio] la vuole in morte ancella»). Ricordiamo infine, come di dovere, la conclusione della vicenda di Armida, la quale, di fronte a Rinaldo, esclama: «Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno / dispon [...] e le fia legge il cenno» (XX 136) la cui fonte, ben riconoscibile, trascrivo comunque per completezza: «Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum» (*Lc* 1, 38).

Non riterrei opportuno (anche per quanto si cercherà di mettere in luce più avanti in questo contributo) stimare tal parole solo espressioni d'un uso vocabolarizzato del grande codice biblico: esse piuttosto dicono di una sottomissione non unicamente rivolta a Rinaldo, perché vi aggiungono la possibilità di un'adesione alla fede cristiana<sup>38</sup>. Anche Armida pertanto sembra aver compiuto – se così si può dire, per il finale sospeso della vicenda – la sua conversione ponendosi alla sequela della Vergine. Forse un filo lega dunque due tra le donne maggiormente presenti nel poema e la Musa invocata nel primo canto: analogie di immagini con la Donna della tradizione cristiana, dalla quale *tópoi* numerosi e altrettanti investimenti figurali nascono e si sviluppano.

<sup>36</sup> Cfr. D. DELLA TERZA, *La «Liberata» del Tasso tra storia e invenzione*, in D. DELLA TERZA, P. SABBATINO e G. SCOGNAMIGLIO, «Nel mondo mutabile e leggero». *Torquato Tasso e la cultura del suo tempo*, Napoli, ESI, 2003, pp. 53-73, e, in particolare, pp. 57-60.

<sup>37</sup> Facciamone memoria nei sublimi *Vesperi di Maria Vergine* di Claudio Monteverdi.

<sup>38</sup> Secondo quanto auspicava precedentemente il suo bel cavaliere: «Oh piacesse al Cielo / ch'a la tua mente alcun de' raggi suoi / del paganesmo dissolvesse il velo» (XX 135); cfr. C. SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995, p. 71.

Vorrei ora passare oltre, per considerare quello che è stato definito il «libro delle ascensioni» di Torquato Tasso<sup>39</sup>, libro che raggiunge le note poetiche e, crederei, teologiche più alte, allorché il poeta descrive l'arrivo dei crociati a Gerusalemme, facendo percepire anche a noi – pur tanto lontani – l'atmosfera devota di quei particolari momenti. Troviamo ancora oggi di grande effetto il racconto della solenne processione dell'esercito dei cristiani al Monte Oliveto, conclusa dalla celebrazione eucaristica<sup>40</sup>, entro una raggiunta cornice di *pietas* collettiva. È probabilmente qui attivo, nel «parlamento delle emozioni», un sistema di spinte e contospinte, il tentativo cioè di bilanciare, smorzandone il senso, il «furore» e il «ferire»<sup>41</sup> della cruenta battaglia che si sta per combattere, di lì a poche ottave, sotto le mura della Città Santa. È la scommessa del poeta con sé stesso, di riuscire, cioè, se non a rendere accettabile il massacro, almeno a dare qualche senso all'«aspra tragedia de lo stato umano», facendoci tradire su tutto il virgiliano «Sunt lacrimae rerum».

Intendo ora soffermarmi sull'episodio della salita di Rinaldo al Monte Oliveto, nel canto XVIII della *Liberata*, poiché, pur essendo stato fittissimamente chiosato, rimane ancora, forse, qualcosa da aggiungere e da riconoscere, in riferimento mirato all'aspetto principale e sintetico degli elementi rituali che lo compongono. Un fatto testuale appare innanzitutto evidente, procedendo con ordine, ed è che il canto si struttura sul duplice movimento, anabatico e catabatico, posto a caratterizzare ogni tipo di liturgia: all'ascesa di Rinaldo sul Monte Oliveto corrisponde, infatti, l'effusione sopra di lui della rugiada, simbolo della grazia divina (così come la salita dell'esercito crociato alle mura della Città Santa verrà accompagnata, nel seguito del canto, dalla discesa dell'aiuto divino, nel modo delle schiere armate di angeli e di santi)<sup>42</sup>.

Il ritorno del campione crociato all'attendamento cristiano, dopo la purificazione notturna, si arricchisce poi delle immagini raccolte nella sequenza delle parabole del XV capitolo di *Luca*<sup>43</sup>. Non solo esplicito è il richiamo all'episodio della pecorella smarrita («Ei te smarrito agnel fra le sue gregge / or riconduce e nel suo ovil accoglie», XVIII 7), ma sembra anche abbastanza evidente un legame con il racconto del figlio prodigo. Ne sottolineo la presenza, tramite il gesto con cui Goffredo accoglie Rinaldo («A lui ch'umil gli s'inchinò, le braccia / stese al collo Goffredo», XVIII 2), gesto che sembra proprio ripetere la lettera del Vangelo citato («Vidit illum pater ipsius et mise-

<sup>39</sup> C. SENSI, *Il «Libro delle ascensioni» di Torquato Tasso*, cit., p. 73.

<sup>40</sup> Si veda E. RAIMONDI, *Il dramma nel racconto*, cit., pp. 118-119 e W. STEPHENS, *Metaphor, Sacrament, and the Problem of Allegory*, in «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», IV (1991), pp. 227-233.

<sup>41</sup> La citazione va evidentemente al Coro del *Carmagnola*

<sup>42</sup> *Ger. lib.* XVIII 92-97.

<sup>43</sup> Cfr. C. SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, cit., p. 62. Il riferimento a queste parabole costituisce una sorta di *tópos* della narrazione di scene di conversione.

ricordia motus est et accurrens cecidit super collum eius et osculatus est eum», *Lc* 15, 20). Non basta: ancora a questa parabola va infatti ricondotto, penso, il riferimento alla *sopravesta nova* che l'eroe indossa nella salita al monte, una «sopravesta» destinata a diventare candida per la discesa su di essa della rugiada. Giova ricordare, infatti, che in *Lc* 15, 22 il padre ordinava ai servi di rivestire il figlio con la tunica più bella: «Dixit autem pater ad servos suos: “Cito proferte stolam primam et induite illum et date anulum in manum eius, et calceamenta in pedes eius”».

Vorrei, però, mettere in luce ancora un aspetto: questa parabola, proprio nel suo essere espressione di una visione assai compiuta dell'annuncio cristiano, sembra influenzare l'intero procedimento di narrativa posto ad instaurare la vicenda di Rinaldo. Come, infatti, nel Vangelo l'eccesso del peccato diventa proporzionale a un eccesso, se così si può affermare, di elezione divina, così qui l'eroe fatale, necessario alla vittoria (e, dunque, lo strumento eletto dalla potenza di Dio per compiere ciò che a tutti gli altri cavalieri è impossibile), è stato anche il protagonista della più grande erranza. Tale aspetto dell'intreccio narrativo appare sicuramente debitore del modello offerto dall'Achille omerico ma, all'interno della vicenda del campione crociato, che è una vera e propria *conversio*, esso dipende senz'altro, e più saldamente, dal rapporto sopra descritto tra “speciale” stato di peccato e “preminenza” nell'esecuzione della volontà divina. Dobbiamo dunque riandare a quanto Auerbach scriveva in *Mimesis* a proposito del tema etico-spaziale dell'«oscillazione pendolare», che caratterizza tante figure del Nuovo Testamento, e in particolare la persona di Pietro, accedendo così ad un'analisi che ben si adatta anche a queste ottave tassiane e al loro protagonista. Leggiamo la pagina del grande romanista:

Aus der Verzweiflung und der Reue über sein [*Petri*] verzweifeltens Versagen entstand die Bereitschaft für die Visionen, die zur Konstituierung des Christentums entscheidend beitrugen [...]. Eine tragische Figur solcher Herkunft, ein Held von solcher Schwäche, der aber eben aus seiner Schwäche die höchste Kraft gewinnt, ein solches Hin- und Herschlagen des Pendels ist unvereinbar mit dem erhabenen Stil der klassisch-antiken Literatur<sup>44</sup>.

L'immediato sopravvenire del complesso ed esteso ricordo evangelico ci aveva momentaneamente distratti dall'episodio della salita di Rinaldo al Monte Oliveto, al quale torniamo. L'ascesa forma, dunque, un *iter* penitenziale, scan-

<sup>44</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke Verlag, 1946, p. 48. «La [...] disperazione e il [...] pentimento [*di Pietro*] per la propria sconfitta prepararono le visioni che contribuirono in modo decisivo alla costruzione del Cristianesimo [...]. Una figura tragica che ha tale origine, un eroe di tanta debolezza, il quale proprio dalla sua debolezza trae la forza maggiore, tali oscillazioni pendolari sono inconciliabili con lo stile illustre della letteratura antica» (trad. italiana a cura di A. ROMAGNOLI e H. HINTERHAUSE, Torino, Einaudi, 1956, p. 50).

dito da due momenti essenziali: come in un primo tempo l'eroe si accosta al sacramento della confessione, così successivamente, per soddisfazione del perdono ricevuto, per la *satisfactio operis*, si pone, volenteroso, in cammino. Non si manchi di tornare ad osservare la precisione con cui l'ott. 9 del canto XVIII<sup>45</sup> riassume esattamente la scansione dei gradini materiali e spirituali che, secondo lo specifico decreto tridentino<sup>46</sup>, costituiscono il sacramento della Penitenza: la *contritio cordis*, la *confessio oris*, l'*absolutio*<sup>47</sup>. La narrazione dell'ascesa si implica però anche nel fatto di essere la descrizione di una seconda nascita e, va da sé, di un secondo battesimo. Incontriamo molto altro ancora nella poesia, come nel rincorrersi di elementi luminosi entro i quadri del Tintoretto, mentre riusciamo a restituire la complessità del Tasso solo tramite un metodo di distinzione delle parti: ad esempio, accanto ad alcuni dei segni costitutivi per il rito d'amministrazione del primo sacramento, intravediamo linee sovrapposte della celebrazione della Veglia Pasquale. L'intrecciarsi dei due momenti culturali non è certamente casuale: essi, in realtà, sono intimamente connessi, poiché fungono entrambi da memoriale del medesimo evento storico-salvifico<sup>48</sup>. Tale legame intrinseco si manifesta anche nelle relative liturgie, se solo ci rammentiamo che nella Chiesa antica i riti di amministrazione dell'iniziazione cristiana, tra cui quello del battesimo, *ianua sacramentorum*<sup>49</sup>, avvenivano il Sabato Santo, durante la celebrazione notturna *in resurrectione Domini*: ed è per tale suggestivo fatto che i testi e i gesti del battesimo e della Veglia Pasquale recano sempre vivissimi i tratti dell'originaria intima unione. È solo poggiando sopra queste considerazioni storiche che ci sembra più age-

<sup>45</sup> «Così gli disse; e quel prima in se stesso / pianse i superbi sdegni e i folli amori, / poi chinato a' suoi piè mesto e dimesso / tutti scoprigli i giovenili errori. / Il ministro del Ciel, dopo il concesso / perdono, a lui dicea: "Co' novi albori / ad orar te n'andrai là su quel monte / ch'al raggio matutin volge la fronte"» (XVIII 9).

<sup>46</sup> Cfr. *Conciliorum oecumenicorum decreta*, a cura di G. ALBERIGO *et alii*, Bologna, Dehoniane, 1991, pp. 703-709.

<sup>47</sup> Recentemente M. CORRADINI, *La tradizione e l'ingegno: Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 61-62, ha evidenziato questo aspetto, che già gli antichi commentatori, sebbene con una precisione non assoluta, avevano individuato. L'aveva già visto ad esempio F. BIRAGO, *Dichiarationi et Avertimenti Poetici, Istorici, Politici, Cavallereschi et Morali nella «Gerusalemme Conquistata» del signor Torquato Tasso. Con la Tavola delle cose più notabili, che in essi si contengono*, Milano, Benedetto Somasco, 1616. Per importanti considerazioni su quest'opera, l'unico commento integrale alla *Conquistata*, e sul suo autore, si veda R. ANTONIOLI, *Francesco Birago e il suo commento alla «Gerusalemme conquistata» (1616)*, in «Aevum», LXXVIII (2004), pp. 773-798.

<sup>48</sup> Per non addentrarmi troppo a lungo nella storia della teologia, cito soltanto il testo, potremmo dire, più autorevole e che più ha influenzato il pensiero teologico su questo punto, ossia un brano della paolina lettera ai Romani: «An ignoratis, fratres, quia quicumque baptizati sumus in Christo Iesu, in morte ipsius baptizati sumus? Consepulti enim sumus cum illo per baptismum in mortem, ut, quomodo Christus surrexit a mortuis per gloriam Patris, ita et nos in novitate vitae ambulemus» (Rm 6, 3-4).

<sup>49</sup> Secondo suona la formula di San Tommaso.



vole fondare in unità tutti i *realia* che compongono non solo l'episodio delle prime ottave del canto XVIII, ma anche, come si mostrerà a seguire, molti altri riferimenti biblici o liturgici presenti nel poema.

Fatta la premessa sull'intrinseca unità dei culti del tempo pasquale, di cui si parlava appena sopra, raccogliamo subito in nuova evidenza il valore che viene dato dal poeta al lessema tanto naturalistico quanto simbolico della luce, allorché la salita di Rinaldo si avvia all'annunciarsi dell'aurora<sup>50</sup>, essendo le stelle ancora visibili, mentre il compimento del percorso si muove parallelo al tempo dell'*elocutio* del racconto, fino al sorgere sicuro e raggiante del sole da Oriente (che è poi il punto cardinale sul quale il poeta vuole s'affisi lo sguardo dell'eroe).

Tutti questi richiami evocativi alla luce scorrono, adibendo a sé, con intenzione, la misura della pratica devota del popolo cristiano, allora direttamente riconosciuta e rivissuta, fra il rito del battesimo e quello della risurrezione; ed è soprattutto nella solenne Veglia del Sabato Santo che incontriamo una ricchissima presenza di Cristo «lux mundi», il quale deve illuminare i cuori e i sentimenti dei fedeli<sup>51</sup>.

La chiesa-edificio, ancora oggi, all'inizio di questa celebrazione è al buio, mentre l'ingresso del cero pasquale nell'edificio sacro diviene espressione del rapporto luce-tenebre, cuore del prologo dell'evangelo di Giovanni («Lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt», *Io* 1, 5). La medesima liturgia raccoglie in sé, inoltre, una presenza notevole di immagini legate a un altro importante aspetto dell'ascensione di Rinaldo: l'ott. 13 infatti ci mostra l'eroe che, contemplando la sfera dell'universo celeste, rivolge una *laus* alle stelle, come a bellezze somme e più pure di quelle terrene. Forse, a proposito della stanza, vi potrebbe esser la tentazione di parlare di «lirismo» o di «sentimentalismo», ma cadremmo in errore, dal momento che, in realtà,

<sup>50</sup> Le considerazioni che Auerbach fa in ordine alla narrazione dell'episodio biblico in cui Abramo viene messo alla prova dalla richiesta divina di sacrificare Isacco, e in particolar modo riguardo alla luminosità mattutina della salita dei due al monte Moria, sono molto utili anche per questo episodio della *Liberata*: «Also ist "des Morgens früh" nicht um der Zeitabgrenzung willen gesetzt, sondern um der moralischen Bedeutung willen; es soll das Unverzügliche, Pünktliche und Genaue im Gehorsam des so schwer getroffenen Abraham ausdrücken» (E. AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 14). «*Di primo mattino* non è posto lì per designare il tempo, bensì con un significato morale; deve esprimere l'immediata, puntuale ed esatta sottomissione di Abramo, così duramente colpito» (trad. it., cit., p. 11).

<sup>51</sup> Si veda nell'inno che annuncia la Pasqua: «Oramus ergo te Domine: ut Caereus iste in honorem tui nominis consecratus, ad noctis huius caliginem destruendam, indeficiens perseveret. Et in odorem suavitatis acceptus, supernis luminaribus misceatur. Flammas eius lucifer matutinus inveniat. Ille, inquam, *lucifer, qui nescit occasum*. Ille qui regressus ab inferis, humano generi serenus illuxit» (*Missale romanum*, cit., p. 263). Corsivo mio per indicare un'espressione che Tasso renderà nella canzone *Alla beatissima Vergine di Loreto*: «Il tuo splendor m'affida, o chiara Stella, / Stella onde nacque la serena luce, / luce di non creato e sommo Sole; / Sol che non seppe occaso» (T. TASSO, *Rime*, cit., n. 1654, vv. 14-7), attraverso una probabile mediazione dantesca: «Quando il settentrion del primo cielo / che né occaso mai seppe né orto», *Pg* XXX, 1-2.

c'è ben di più: pur nella ripresa di voci lucreziane<sup>52</sup>, il passo non solo va letto sinotticamente con le ottave che descrivono il corpo di Svenno<sup>53</sup>, ucciso dai nemici («Giacea, prono non già, ma come vòlto / ebbe sempre a le stelle il suo desire, / dritto ei teneva inverso il cielo il volto / in guisa d'uom che pur là suso aspire», VIII 33), ma altresì riecheggia nuovamente la teologia e soprattutto la liturgia del Sabato Santo. In tale celebrazione, infatti, che continuiamo a evocare, proprio per la sua straordinaria stratificazione di segni, vi è anche una diffusa presenza di richiami alla volta celeste: in particolare i fedeli, dopo aver ascoltato il brano della creazione del mondo (e dunque «Fiant luminaria in firmamento caeli», *Gn* 1, 14) e il passo della vocazione di Abramo («Multiplifico semen tuum sicut stellas caeli», *Gn* 22, 17), venivano condotti, passando metaforicamente attraverso la colonna di fuoco dell'Esodo, ai versetti stupendi del profeta Baruc: «Stellae autem dederunt lumen in custodiis suis et laetatae sunt, vocatae sunt, et dixerunt: Adsumus, et luxerunt ei cum iucunditate qui fecit illas» (*Bar* 3, 34-35).

Dobbiamo sottolineare un passo del Preconio pasquale, l'inno che annuncia la risurrezione del Cristo, l'evento di salvezza attorno al quale il diacono chiedeva che la luce del cero si confondesse con quella delle stelle del firmamento. Proprio il venerabile inno dei primi secoli cristiani costituisce contributo sicuro all'esegesi del poema, dal momento che vi si incontra quella «caligine del mondo» (*Ger. lib.* XVIII 8), la quale aveva contaminato l'eroe che attendeva di esserne purificato. Quantunque il sintagma occorra già, lo sappiamo, in una precedente memoria dantesca, certamente confermando la natura purgatoriale dell'episodio in corso nel poema<sup>54</sup>, dobbiamo segnalare che la fonte è liturgica per ambedue i poeti, come 'splana' il passo latino: «Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus: et, aeterni Regis splendore illustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem»<sup>55</sup>.

Dopo il quadro sintetico, sciogliamo analiticamente alcune zone di singolare valore, rifacendoci, ad esempio, ad un particolare già messo in rilievo

<sup>52</sup> Già il Birago (*Dichiarationi et Avertimenti*, cit., p. 567) notava un richiamo ai «coeli lucida templa» di *De rerum natura* I, 1014. Cfr. la ricorrenza anche nell'ottava già citata, *Ger. lib.* VIII 44.

<sup>53</sup> Proprio il precursore di Rinaldo, al quale sarà consegnata la spada di Svenno.

<sup>54</sup> Pg. XI, 30. Già Guastavini (*Discorsi et annotazioni*, cit., p. 309) aveva posto il passo dantesco come antecedente di questa espressione. Cfr. M.T. GIRARDI, *I monti della «Gerusalemme liberata»*, nel vol. coll. *Ascensioni umane. La montagna nella cultura occidentale*, a cura di G. LANGELLA, Brescia, Grafo, 2002, pp. 82-90.

<sup>55</sup> *Missale romanum*, cit., p. 80v. L'espressione, si badi, ritorna nella celebre lettera a Scipione Gonzaga del 1579: «Dunque non mi scuso io, Signore, ma mi accuso, che tutto dentro e di fuori lordo e infetto de' vizi de la carne e de la caligine del mondo» (*Le lettere di TORQUATO TASSO, disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, II, p. 123).

da una pagina di Raimondi<sup>56</sup>, ossia il volgersi di Rinaldo a Oriente («[*Rinaldo*] alzò il pensier sovra ogni ciel sublime / e le luci fissò ne l'oriente», XVIII 14). Riusciamo a percorrere un tratto ulteriore: il gesto citato<sup>57</sup>, infatti, non solo costituiva un elemento imprescindibile della celebrazione eucaristica, il cui presidente era infatti orientato verso la Gerusalemme celeste, in qualità di «capofila» e di «bocca» dell'assemblea radunata in preghiera, ma era, analogamente, un segno essenziale del rito del battesimo, durante il quale il catecumeno faceva, in primo luogo, la propria rinuncia a Satana «et omnibus pompis eius», rivolto verso Occidente, mentre in seguito, collocandosi in direzione dell'Oriente, pronunciava una formula che esprimeva la sua adesione a Cristo<sup>58</sup>. Qui non vorrei proporre particolari legami intertestuali, ma forse non è del tutto casuale che l'atto connotato, segno esterno della *metánoia* interiore dell'eroe, sia anch'esso un gesto battesimale, ponendosi accanto a tutta la complessa simbologia delle prime ottave, qui studiate, del canto XVIII. La ricchezza del testo in esame viene ulteriormente confermata da altro: in analogia a ciò che avviene nel rito del battesimo, dopo l'immersione o l'infusione dell'acqua lustrale, quando fra il celebrante e il fedele intervengono dei gesti prescritti, ordinati a manifestare la rinnovata dignità del cristiano, ossia la consegna della veste bianca e della candela accesa, parimenti, nell'episodio tassiano, sono esplicativi del compimento della conversione di Rinaldo la veste che, aspersa dalla rugiada, diventa candida, proprio come quella di un neofita, cui aggiungiamo, inoltre, la «pioggia» della luce mattutina, una luce per antonomasia bianca, la quale conclude l'ascensione al Monte Oliveto.

L'argomento sacramentale si presenta come un albero così ricco di radici capaci di attingere linfa, sporgendosi da tutta la *Gerusalemme*, che, fuor d'intenzione, abbiamo lasciato sullo sfondo un aspetto di carattere diffusivo,

<sup>56</sup> E. RAIMONDI, *Il dramma nel racconto*, cit., p. 159.

<sup>57</sup> Anche nel canto I «L'angelo gli [*a Goffredo*] apparì dall'oriente» (I 15). Il passo parallelo è nell'ultimo libro neotestamentario: «Et vidi alterum angelum ascendentem ab ortu solis, habentem signum Dei vivi» (Ap 7, 2). Per quanto riguarda la collocazione di questo gesto rituale nell'ascesa di Rinaldo all'Oliveto, può sembrare che Torquato sia andato a scuola dal padre Bernardo, dato che il medesimo tema del volgersi a Oriente in uno scenario montano compare in una lirica religiosa di Tasso *senior*: «[*L'anima*,] smarrito pellegrino, / allor che notte adombra / la terra e 'l ciel d'oscura et umid'ombra, / sul giogo d'Appennino / cercando va chi gli mostri il cammino; / perciò prendi per scorta / fida speranza e fede, / e volgi dietro a lor sicuro il piede, / che per via dritta e corta / ti condurranno, e non fallace e torta / strada, al vero Oriente / ond'esce il giorno eterno, / ove non cuoce il sol, né agghiaccia il verno, / ove facella ardente / d'Amor divin t'accenderà la mente» (in B. TASSO, *Rime*, a cura di D. CHIODO e V. MARTIGNONE, Torino, RES, 1995, pp. 226-227).

<sup>58</sup> CYRILLI ARCHIEPISCOPI HIEROSOLYMITANI *Mystagogica Catechesis I*, in *Eius Opera quae exstant omnia*, a cura di A.-A. TOUTTEE, Paris, Migne, 1857 (PG 33), I-IX. Vorrei ricordare che Tasso inoltre accenna a Cirillo di Gerusalemme e alle sue opere in una lettera del 1585, la n. 440 dell'edizione curata da Guasti. L'ha notato per primo G. BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, nel vol. coll. *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki, 1999, II, p. 401.

in grado di arricchire la dimensione di liturgia battesimale annessa a questo episodio. Intendiamo fare riferimento alla presenza di immagini legate al sema dell'acqua, un sema che compare, ad esempio, nel particolare delle lacrime, nella stanza 8<sup>59</sup>, allo scopo di descrivere la situazione di peccato dell'eroe. Pianto e lacrime dalla parte dell'uomo ricorrono frequentemente nel canto: e se nell'ott. 9 descrivono la *contritio* del penitente, ancora più suggestive appaiono le parole di supplica rivolte a Dio da Rinaldo nell'ott. 14. Il campione cristiano, infatti, «de la caligine del mondo / e de la carne [...] asperso», alza il capo orante al creatore, invocando l'acqua della purificazione individuale, in forma di pioggia celeste: «In me tua grazia piovì». Se la significativa espressione ricorre tanto in testi di tematica religiosa, quanto in testi amorosi, è naturalmente alla prima ascendenza che dobbiamo guardare, ricordando almeno Dante e il III canto, 88-90, del *Paradiso*: «Chiaro mi fu allor come ogni dove / in cielo è paradiso, *etsi* la grazia / del sommo ben d'un modo non vi piove». La fonte dell'espressione è certamente patristica: «*Fluat gratia*» si ritrova infatti, per indicare estremi temporali, almeno fra Ambrogio e Bernardo<sup>60</sup>.

Convien allargare il discorso, rendendolo più generale: con l'aspetto fin qui descritto della *pietas* cinquecentesca, al quale il Tasso dedicherà, come ben noto, due opere, *Le lacrime della Beata Vergine* e *Le lacrime di Cristo*, il poeta si colloca in una filiera insigne, allorché l'ascesa, come ripeto, fisica (sovente lo scenario è montano) e spirituale avviene in parallelo al rinnovamento di vita nelle lacrime penitenziali. Tale tradizione sgorga ancora dalla Sacra Scrittura, dal libro dei salmi, quando il desiderio della comunione con Dio fa destare l'augurio di benedizione sull'uomo che cammina verso l'alto: «*Beatus vir cuius est auxilium abs te, ascensiones in corde suo disposuit in valle lacrimarum, in loco quem posuit*» (*Ps* 83, 6-7). Innumerevoli, quindi, le attestazioni e sarebbe ben difficile individuare, con esattezza, la mediazione dalla quale Tasso avrebbe attinto la *materies* e l'atto, parti di una *koiné* espressiva diffusissima. Vorrei mettere in rilievo, tuttavia, che nel messale romano, sia in quello precedente alla riforma tridentina sia in quello approvato da Pio V<sup>61</sup>, vi era una *Missa pro petitione lacrimarum*, della quale citerei la colletta, l'orazione conclusiva dei riti d'ingresso, perché conferma considerazioni già svolte nella tradizione degli studi tassiani sul legame tra l'episodio della fine della calura mortale, priva del sollievo della pioggia, nel canto XIII, e quello che stiamo ora analizzando, inerente al vertice della *climax* penitenziale dell'eroe:

<sup>59</sup> Così l'Eremita si rivolge a Rinaldo: «Ché sei de la caligine del mondo / e de la carne tu di modo asperso / che 'l Nilo o 'l Gange o l' ocean profondo / non ti potrebbe far candido e terso» (XVIII 8).

<sup>60</sup> SANCTI AMBROSII *De Spiritu Sancto libri tres*, textum post O. FALLER C. MORESCHINI recognovit, in *Eius episcopi mediolanensis opera*, Roma, Città Nuova, 1979, I, cap. 16, par. 162. SANCTI BERNARDI *Sermo in nativitate Beatae Mariae Virginis*, in *Eius Opera*, cit., par. 6.

<sup>61</sup> Ma già nei testi liturgici a partire dal *Sacramentarium* gregoriano.

Omnipotens et mitissime Deus, qui sitienti populo fontem viventis aquae de petra produxisti: educ de cordis nostri duritia compunctionis lachrymas; ut peccata nostra plangere valeamus, remissionemque peccatorum, te miserante, mereamur accipere. Per Dominum<sup>62</sup>.

Questa orazione, che commemora, secondo narra il libro dell'*Esodo*, il miracolo dell'acqua sgorgata dalla roccia per il popolo ebraico assetato, potrebbe essere un precedente della preghiera con cui Goffredo chiede la cessazione della siccità nel canto XIII<sup>63</sup>. Il collegamento tra i due episodi, ossia tra il lenimento del clima torrido, tramite l'acqua che scende dal cielo (ridivenuto propizio: un fatto il quale segna l'inizio di un «novello ordin di cose», *Ger. lib. XIII* 73, in vista del compimento dell'impresa crociata), e il rito di purificazione di Rinaldo, appare confermato anche da questo nuovo particolare rimando intratestuale. La preghiera di Goffredo si modella così sugli stessi stilemi di linguaggio propri a una *Missa* «lacrimistica», e lancia proletticamente uno sguardo al pianto di compunzione che renderà l'ascesa, da parte del primo eroe del campo cristiano, un nuovo battesimo<sup>64</sup>.

Al pentimento visibile del campione cristiano corrisponde, ed è uno dei numerosi aspetti del cosiddetto movimento catabatico di cui discorrevamo introducendo, la rugiada del cielo, la quale, lavando la *sopravesta nova* del penitente, indica la purificazione dell'uomo dal peccato. (Ci si scusa di ripetere il già detto; ma esso ci serve per aggiungere che anche questo valore simbolico dell'elemento uranico attinge al codice biblico, in particolare a immagini del cosiddetto *Libro della consolazione*, che comprende i capitoli 40-55 di Isaia<sup>65</sup>, dal quale provengono, come accade sovente, molte immagini ed espressioni legate al liquido umore *missus de alto*, quale simbolo della grazia divina)<sup>66</sup>.

Proseguendo nella lettura del canto, veniamo sorpresi dall'ott. 16, nella quale si descrive il cambiamento di vita dell'eroe con un'immagine, a dir tutto, inattesa, dal momento che Rinaldo viene infatti paragonato ad un serpente che cambia pelle («Tal di vaga gioventù ritorna / lieto il serpente e di novo or s'adorna», *Ger. lib. XIII*

<sup>62</sup> *Missale romanum*, cit., p. 644.

<sup>63</sup> Ovviamente ho considerato anche il proprio della *Missa ad petendam pluviam*, ma senza trovare legami particolari con i versi tassiani.

<sup>64</sup> Cfr. E. RAIMONDI, *Il dramma nel racconto*, cit., p. 184.

<sup>65</sup> «Rorate, caeli, desuper et nubes pluant iustum» (*Is* 45, 8). Il testo era costantemente ripreso soprattutto nelle liturgie del tempo di Avvento. Cfr. C. SCARPATI, *Tasso, i classici i moderni*, cit., p. 62.

<sup>66</sup> Mi limito a segnalare alcune ricorrenze liturgiche tra le più attestate nei diversi riti e che erano già presenti prima della riforma tridentina. Si veda dunque in *Corpus orationum*, a cura di E. MOELLER et alii, Turnholti, Brepols, 1993 (CCSL), le orazioni n. 1201 (interessante: «Deus, de cuius gratiae rore descendit, ut ad mysteria tua purgatis sensibus accedamus»), n. 2635, n. 4961 (tuttavia attestato solo nel rito gallicano) e n. 6080.

16). La metafora, letteralmente virgiliana<sup>67</sup>, deve però cedere pertinenza all'autore sacro: sebbene, infatti, il serpente goda in genere di cattiva reputazione all'interno della simbolica giudeo-cristiana, esso viene anche visto come importante *figura Christi* fin dalla narrazione neotestamentaria di *Gv* 3, 14-15 (la quale riprende intenzionalmente l'episodio mosaico del serpente di bronzo di *Nm* 21, 4-9)<sup>68</sup>. Fra la Bibbia e Tasso devono essere collocati molti importanti riusi di Padri, forse conosciuti, direttamente o no, dal nostro autore. Consideriamo, per cominciare, Agostino, dal quale si può ricavare un ricco florilegio. Cito, uno per tutti, il passo che si legge nel *De doctrina christiana*: «Vel illud [*serpens*], quod per cavernae angustias coartatus, deposita veteri tunica vires novas accipere dicitur, quantum concinit ad imitandam ipsam serpentis astutiam exuendumque ipsum veterem hominem, sicut Apostolus dicit, ut induamur novo, et exuendum per angustias, dicente Domino: *Intrate per angustam portam!*»<sup>69</sup> (cui potremmo dare facili aggiunte, ricorrendo alle *Quaestiones XVI*

<sup>67</sup> La metafora, che nel canto VII descrive Raimondo di Tolosa («Ei di fresco vigor la fronte e 'l volto / riempie; e così allor ringiovenisce / qual serpe fier che in nove spoglie avvolto / d'oro fiammeggi e 'ncontra il sol si lisce», VII 71), rimanda al virgiliano: «Qualis ubi in lucem coluber mala gramina pastus, / frigida sub terra tumidum quem bruma tegebat, / nunc, positus novus exuviis nitidusque iuventa, / lubrica convoluit sublato pectore terga / arduus ad solem, et linguis micat ore trisulcis» (*Aen.* II 471-475), fonte, peraltro, di un'altra interessante descrizione di Rinaldo, nel canto XX: «Qual tre lingue vibrar sembra il serpente, / ché la prestezza d'una il persuade, / tal credea lui la sbigottita gente / con la rapida man girar tre spade. / L'occhio al moto deluso il falso crede, / e 'l terrore a que' mostri accresce fede» (XX 55).

<sup>68</sup> Secondo tale accezione nelle tassesche *Lagrima della Beata Vergine*. Cfr. T. TASSO, *Lagrima della Beata Vergine*, in *Id.*, *Opere*, a cura di B. MAIER, cit., ott. 12, e P. SABBATINO, *Torquato Tasso e la letteratura sulle «lagrime» della Madonna*, in D. DELLA TERZA, P. SABBATINO e G. SCOGNAMIGLIO, «Nel mondo mutabile e leggiere», cit., p. 95. Il passo del libro dei Numeri viene altresì ricordato da Tasso ne *Il conte overo de l'impresa*, 48, in *Dialoghi*, ed. critica a cura di E. RAIMONDI, Firenze, Sansoni, 1958, II, p. 1047.

<sup>69</sup> SANCTI AURELI AUGUSTINI *De doctrina christiana*, a cura di G. MARTIN, Turnholti, Brepols, 1962 (CCSL 32), II xvi 24. Potrebbe sembrare che qui si stia eludendo un problema critico fondamentale: Tasso aveva una conoscenza delle opere agostiniane prima e durante la stesura della *Liberata*? Nonostante sappiamo di un florilegio agostiniano letto e postillato dal poeta, difficilmente si può collocare, nella biografia del nostro autore, la lettura di questo volume a un periodo precedente al soggiorno in S. Anna. Cfr. E. ARDISSINO, *Le postille del Tasso all'«Epitome» di Sant'Agostino: datazione e riscontri*, in *Torquato Tasso e l'università*, a cura di W. MORETTI e L. PEPE, Firenze, Olschki, 1997, pp. 301-314. Le citazioni dall'opera del vescovo d'Ippona rimangono dunque come ipotetiche piste per una ricerca delle fonti, piste che, però, si dirigono verso uno degli scrittori più ampiamente recepiti nella storia del cristianesimo.

in *Matthaeum*<sup>70</sup>, alle *Enarrationes in Psalmos*<sup>71</sup>, al *De civitate Dei*)<sup>72</sup>.

Salendo al monte Oliveto, inoltre, non solo Rinaldo compie un percorso suo proprio, ma ripete il cammino del Cristo, divenendone quindi, esplicitamente, in tale imitazione, *figura*. Ciò può avvenire però solo in parte, dal momento che il giovane, arrivato sulla cima, ha il compito di tornare nella selva, nel «ricettacolo dell'inconscio e del misterioso»<sup>73</sup>, deve affrontare i suoi fantasmi, compiendo la necessaria *nékyia*, il suo *descensus Averni*. Se la salvezza personale è raggiunta, bisogna ora però compiere quella dei compagni: e l'eroe allora discende, come se di nuovo divenisse «mirabil peregrino» (*Ger. lib. XVIII* 6), come Cristo «peregrin del mondo» (*Ger. lib. VII* 80).

Concluso il rito battesimale, Rinaldo è ormai pronto per vincere gli incanti della selva e togliere ogni ostacolo alla vittoria dell'esercito crociato nella conquista di Gerusalemme. Insistiamo ancora, per un momento, sul nesso di racconto e simbolo, poiché ci pare importante recuperare, tanto per consolidare un tratto di storia dell'interpretazione, alcuni rilievi di Raimondi sull'intero cronotopo della selva. In essa infatti riappaiono, con un velo d'ombra e d'ambiguità, particolari che hanno caratterizzato la narrazione dell'ascesa dell'eroe al Monte Oliveto. Consideriamo innanzitutto la rugiada, elemento, come abbiamo ripetutamente visto, denso di significato; essa ritorna nell'ott. 24, quando il poeta descrive le piante della selva con un'espressione davvero interessante («Rugiadosa di manna era ogni fronda»), poiché in Agostino<sup>74</sup>, in Pietro Lombardo<sup>75</sup>, in Tommaso d'Aquino<sup>76</sup>, la manna, tramite la quale Dio aveva nutrito il popolo ebraico durante l'esodo dall'Egitto, viene figurativamente interpretata come la benedizione di Dio che scende, anzi piove, sui fedeli, al punto che la mente del lettore non può fare a meno di ritornare subito alla rugiada celeste effusa su Rinaldo. Proseguiamo nell'inventario di richiami tra la salita all'Oliveto e l'ingresso dell'eroe nella selva: l'eletto all'impresa sente innanzitutto «d'un ruscello il roco pianto», venendo dunque accolto da un pianto che, proponiamo, è *antifona* delle sue lacrime di ascesa (mentre, in

<sup>70</sup> SANCTI AURELI AUGUSTINI *Quaestionum XVI in Matthaeum*, in *Eius Quaestiones evangeliorum cum appendice Quaestionum XVI in Matthaeum*, a cura di A. MUTZENBECHER, Turnholti, Brepols, 1980 (CCSL 44B), q. VIII.

<sup>71</sup> SANCTI AURELI AUGUSTINI *Enarrationes in Psalmos*, a cura di E. DEKKERS e I. FRAIPONT, Turnholti, Brepols, 1961 (CCSL 39), LVII, 10.

<sup>72</sup> SANCTI AURELI AUGUSTINI *De civitate Dei*, a cura di B. DOMBART e A. KALB, Turnholti, Brepols, 1955 (CCSL 47), VIII, cap. xv.

<sup>73</sup> E. RAIMONDI, *Il dramma nel racconto*, cit., p. 108.

<sup>74</sup> SANCTI AURELI AUGUSTINI *Quaestionum in Heptateuchum libri septem*, a cura di B. DOMBART e A. KALB, Turnholti, Brepols, 1955 (CCSL 33), CV.

<sup>75</sup> PETRI LOMBARDI *magistri sententiarum Parisiensis episcopi opera omnia*, Paris, Migne, 1855 (PL 192), *In epistulam ad Hebraeos*, cap. 9.

<sup>76</sup> SANCTI THOMAE AQUINATIS *Summa theologiae*, traduzione a cura di P. CARMELLO, Torino, Marietti, 1948, III, q. 73, a. 6.

aggiunta, lo stesso corso d'acqua pare farsi il correlativo oggettivo di quello che aveva offerto la materia del battesimo di Clorinda nel canto XII). Allo stesso titolo, il rinnovamento della selva mostrato dall'ott. 23 sembra ripetere ancora la serie delle immagini floreali che, nella stanza 16, avevano descritto il mutamento di vita del condottiero; non solo leggiamo, infatti, «E sovra e intorno a lui la selva annosa / tutte pareva *ringiovenir le foglie*», ma troviamo affermazioni di analogo tenore incontriamo all'ott. 29, dove le piante che Rinaldo incontra gli si rivolgono, dicendo: «Questa selva che dianzi era sí negra, / stanza conforme a la dolente vita, / vedi che tutta al tuo venir s'allegra / e 'n più leggiadre forme è rivestita». La selva si è rivestita di più leggiadre forme, con una metamorfosi identica a quella che aveva «investito» Rinaldo, nella sua metamorfosi esteriore e interiore lungo l'ascesa al monte e giuntovi in cima. Arrivati qui con i nostri passi, restituiamo però a Raimondi le osservazioni circa il tentativo di equilibrio tra «il sacro e la sua ombra», dove l'uno non può non richiamare l'altro, seppure in opposizione, suscitandosi mimeticamente a vicenda la forza dell'elemento magico e il rito di iniziazione<sup>77</sup>, dal momento che le due realtà hanno sovente il medesimo linguaggio simbolico. Inoltre, non solo dobbiamo parlare, seguendo lo studioso bolognese, di un processo di contaminazione del sacro, come intravediamo in alcuni passi del poema<sup>78</sup>, ma anche di un travestimento del demoniaco, di modo che esso appare, agostinianamente, *sub specie boni*<sup>79</sup>.

La purificazione di Rinaldo si struttura dunque, come andiamo ripetendo e documentando, nel modo di un singolare *baptismus poenitentiae*.

Lavoriamo ancora su tale simbologia sacramentale, spostando però l'attenzione dall'eroe alle tre principali donne del poema, Erminia, Clorinda e Armida. Riceviamo il suggerimento di una bella pagina critica: «A Clorinda è assegnato il congiungimento nel sangue; a Erminia il congiungimento

<sup>77</sup> Alle considerazioni di Raimondi vanno accostate quelle di Güntert, per il quale più che di rito d'iniziazione sarebbe preferibile parlare, nei termini di Greimas, di «prova decisiva»; cfr. G. GÜNTERT, *Nella selva del Tasso*, in *Torquato Tasso e l'università*, cit., pp. 33-48.

<sup>78</sup> Lo notiamo sia nella descrizione dei luoghi, come le analogie tra il monte Oliveto e la montagna di Armida (cfr. M.T. GIRARDI, *I monti della «Gerusalemme liberata»*, cit., pp. 84-89), sia nella delineazione dei personaggi, particolarmente quello di Ismeno (cfr. *Ger. lib.* II 51), sia, infine, nell'ideazione degli episodi, riferendoci in particolare al II canto, per il tentativo di portare nella moschea di Gerusalemme un'immagine del culto cristiano (cfr. E. RAIMONDI, *Il dramma nel racconto*, cit., pp. 129-131).

<sup>79</sup> Analoghe considerazioni svolge Guido Baldassarri a proposito del tassesco «tartarei numi» che proviene dal Sannazaro e dalla *Christias* del Vida, ma in un contesto nettamente opposto: cfr. G. BALDASSARRI, *«Il modo e lo ordine di poema». Il Sannazaro, i «romanzi», la «Liberata»*, nel vol. coll. *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, a cura di P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1985, p. 111. Da queste osservazioni nascono quelle che L. BORSETTO espone nel suo saggio *Muse cristiane vs muse pagane. La linea Sannazaro-Vida-Tasso nella «Liberata»*, nel vol. *Tasso a Roma*, a cura di G. BALDASSARRI, Ferrara, Panini, 2004, p. 30.



rigenerante nell'alito vitale, ad Armida la commistione reintegrante delle lacrime»<sup>80</sup> (e, a proposito di quest'ultima, Scarpati, l'autore del passo, propone suggestivamente che si debba intravedere un «battesimo delle lacrime»)<sup>81</sup>. Anche a me, dunque, pare che, accanto al *baptismus poenitentiae* di Rinaldo, la «conclusione»<sup>82</sup> degli episodi legati alle varie vicende, attraverso il poema, delle tre donne potrebbe essere connessa con ulteriori incrementi aggiunti alla proposta originale dello studioso milanese.

Aperta la strada, è facilitato il compito di chi segue: rileggiamo allora tutta la vicenda di Erminia, fino all'epilogo, nei termini di un *baptismus flaminis*, il lieto fine degli amori di Rinaldo e Armida nella forma del *baptismus lacrimarum* e, infine, la caduta per ferite mortali e l'*exitus vitae* di Clorinda in qualità di *baptismus aquae*. Il pianto lega le tre *dramatis personae*: e negli atti di Erminia che prima bagna con le lacrime il corpo di Tancredi (XIX 109), e poi ne asciuga le ferite (XIX 112-113)<sup>83</sup>, si è vista la peccatrice perdonata di *Lc* 7, 36-50; ma ancora un altro grande momento narrativo potrebbe avvicinarci alla specie del *baptismus flaminis*. Il riferimento guarda ai versi 7-8 dell'ott. 109, dove si dice che Tancredi «Aprì le labbra e con le luci chiuse / un suo sospir con que' di lei confuse»<sup>84</sup>. Qualcosa di analogo e di diverso avviene per Armida, la quale, nella sua ultima comparsa, prende a prestito, come già si diceva ed è stato visto da pressoché tutti i lettori, le parole della Vergine, XX 136: «Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno / dispon [...] e le fia legge il cenno». Annotiamo, per un'esegesi più ricca, che le lacrime di Rinaldo, paragonate a una «tiepid'aura», si rivelano così anche lacrime «pneumatiche», permettendo al poeta di tracciare (e a noi di rintracciare) un percorso di affinità con il pianto di Erminia e con la sua funzione rigenerativa attraverso quello era stato definito – un'espressione di grande intensità – l'alito di vita<sup>85</sup> («Sì parla e prega, e i preghi bagna e scalda / or di lagrime rare, or di sospiri; / onde sí come suol nevosa falda / dov'arda il sole o tiepid'aura spiri», XX 136). Concludiamo sull'immagine dell'effusione sentimentale che si alza di livello e prende le parole del rito d'ingresso nella vera fede, rammentando che il battesimo delle lacrime è un concetto attivo sia nella tradizione della pietà orientale sia presso quella occidentale<sup>86</sup>.

Nel caso di Clorinda, invece, possiamo parlare – è evidente – di bat-

<sup>80</sup> C. SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, cit., p. 36.

<sup>81</sup> Cfr. *ivi*, p. 69.

<sup>82</sup> E le virgolette sono d'obbligo dato il non finale soprattutto delle vicende di Erminia e di Armida.

<sup>83</sup> Ed è pure il gesto di Carlo sul corpo morto di Svenno; cfr. *Ger. lib.* VIII 34.

<sup>84</sup> Cfr. C. SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, cit., p. 36.

<sup>85</sup> Ancora Scarpati, *ibid.*

<sup>86</sup> Come possiamo notare dalla lettura di Girolamo (*In Marci evangelium*, in *Eius Opera homiletica*, a cura di G. MORIN, Turnholti, Brepols, 1958, CCSL 78, I, 13-31), di Bernardo (*Sermones in die Paschae*, in *SANCTI BERNARDI Opera*, cit., sermo 1, par. 15; *Id.*, *Sermones in octava Paschae*, in *SANCTI BERNARDI Opera*, cit., sermo 1; e *Sermones in octava Paschae*, in *SANCTI BERNARDI Opera*, cit., sermo 44, par. 1) e dei testi liturgici (cfr. *Corpus orationum*, cit., nn. 4927 e 3045).

tesimo in senso stretto o, meglio, in senso ordinario. Secondo Tommaso d'Aquino (qui spesso citato e quale espressione-sintesi di una lunga tradizione teologica, e per essere tornato molto influente nel Cinquecento, secolo di un vero *revival* del filosofo, in modo particolare per opera dei gesuiti), questo sarebbe infatti il *baptismus aquae* esplicito, amministrato *gestis verbisque*. Esso è, anzi, tra le complesse liturgie o paraliturgie che andiamo considerando, l'unico vero e proprio rito battesimale di tutto il poema<sup>87</sup>, o, almeno e più esattamente, quello amministrato con piena consapevolezza, il degno preannuncio del «novello ordin di cose» che inizierà nel canto successivo (XIII 73) e l'unico dei tre epiloghi, in ordine alle eroine principali, che rimarrà sostanzialmente immutato fino al poema seriore della *Conquistata*<sup>88</sup>.

Vorrei ora approfondire puntualmente e proporre una linea interpretativa generale per l'intero episodio, forse il più celebre dell'opera, anche per la veste musicale che ricevette: Monteverdi diede il suono, come sa tutta la storia della musica.

Inizierò dalla stanza nella quale il poeta si rivolge alla notte che ha visto lo svolgersi del combattimento, XII 54: «Notte, che nel profondo oscuro seno / chiudesti e ne l'oblio fatto sí grande, / piacciati ch'io ne 'l tragga e 'n bel sereno / a le future età lo spieghi e mande. / Viva la fama loro; e tra lor gloria / splenda del fosco tuo l'alta memoria». L'ottava in questione, anticipavamo, divenne un madrigale drammatico, il subito famoso *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, dove i melismi virtuosistici conservano una memoria rituale, dal momento che ricordano, forse citandola, la solennità dello *jubilus*<sup>89</sup> di gregoriana tradizione. Si potrebbe addirittura sostenere qualcosa di ulteriore, che cioè, all'epoca della composizione di questo lavoro del maestro cremonese, un ascoltatore colto fosse ancora probabilmente in grado di percepire un rimando alla solenne apostrofe indirizzata alla notte che precede la domenica di resurrezione. Trascrivo per esteso: «O vere beata nox, quae sola meruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit. Haec nox est, de qua scriptum est: Et nox sicut dies illuminabitur: et Nox illuminatio mea in deliciis meis»<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> Il battesimo del mago di Ascalona, rapidamente accennato, si colloca in un tempo precedente a quello dell'*actio* poetica: «Nacqui io pagan, ma poi che ne le sant'acque / rigenerarmi a Dio per grazia piacque» (XIV 41).

<sup>88</sup> Cfr. A. Di BENEDETTO, *Canto XII*, nel vol. coll. *Letture della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. TOMASI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 310.

<sup>89</sup> Lo *jubilus* è un melisma, una fioritura di note, che nel canto gregoriano spesso dava rilievo al *nomen sacrum*, come, ad esempio, sulle ultime due vocali dell'*Alleluia*, abbreviazione del nome divino biblico.

<sup>90</sup> *Missale romanum*, cit., p. 260. Il poeta invoca, chiede «Viva la fama loro», come se facesse risorgere dall'oblio del silenzio e dell'oscurità azioni *si memorande*. Si è dunque condotti a quanto sottolineava Erminia Ardissino sul nuovo valore che Tasso attribuisce al tema classico dell'immortalità conferita dalla poesia (ad esempio nel *Triumphus famae* petrarchesco). Esso viene associato alla «riflessione scritturale della parola come "Verbo", immagine di Dio, e [ne

La suggestione liturgica dell'apostrofe alla notte nel canto XII mi sollecita a tentare una proposta esegetica capace di orientare un po' diversamente l'inquadramento tradizionale dell'episodio. Dico allora che forse non è sufficiente pensare soltanto al parallelismo topico fra lingua dell'amore e lingua della guerra, rinviando poi all'archetipo notatissimo del conflitto e della collaborazione di *Eros* e *Thanatos*, poiché il duello insigne di questo canto della *Gerusalemme*, seppure si tratti, senza dubbio alcuno e nei suoi termini estremi, di un combattimento tra la vita e la morte, lo è però in una maniera del tutto peculiare. I versi 3 e 4 dell'ott. 58 – «[*Tancredi*] a dar si volse / vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise» –, oltre a situarsi ben lontano dal semplice gioco arguto e metaforico della letteratura ancora manieristica e presto barocca<sup>91</sup>, ci portano diritti al cuore del paradosso cristiano dell'evento storico-salvifico del *mysterium paschale*<sup>92</sup>. Appare indispensabile allegare, in qualità di nuovo, ma reale contributo all'esegesi, un passo della sequenza *Victimae Paschali*, di durata e presenza secolare; che trascivo: «Mors et vita duello conflixere mirando. / Dux vitae mortuus, regnat vivus». Il conflitto, detto non più nella opposizione tradizionale degli antichi, ma ridetto in questo nuovo lessico chiesastico di *Vita-Mors*, mi pare appartenere alla pagina in esame del Tasso. È inoltre indispensabile sottolineare che, con le nuove mediazioni proposte, stiamo creando, tanto mi sembra, una illuminazione diversa, la quale ci fa leggere parte del fraseggio conoscitissimo come per una prima volta. Allineo alcune schede: XII 62 («E se la vita / non esce, sdegno tienla al petto unita»); XII 68 («Non morì già, ché sue virtù accolse / tutte in quel punto e in guardia al cor le mise»); XII 70 («Chiusa in breve sede / la vita, empie di morte i sensi e 'l volto. / Già simile all'estinto il vivo langue»); XII 71 («In sé mal vivo e morto in lei ch'è morta»). Se allarghiamo poi da qui la ricerca a tutto il poema, notiamo come tale antinomia non entri a far parte della retorica prestata ad una locale *sermocinatio* paradossale, essendo invece profondamente collegata a tutto il poema. In effetti, ogni morte degli eroi del campo cristiano è riletta nei modi del martirio, per cui il giorno in cui essa avviene per mano degli infedeli viene concepito come *dies natalis* (e si veda al riguardo l'ott. 68 del III canto, il *tombeau* di Goffredo sul morto Dudone, e tutto l'episodio di Svenno<sup>93</sup> come, analogamente, la vicenda di

*sottolinea*] il carattere sacro» (il *logos* del prologo dell'evangelo di Giovanni) cosicché il voto che suggerla i venti canti non solo raccoglie le linee della spedizione dei crociati attorno a Goffredo, ma esprime anche il voto del poeta che offre e consacra le sue carte nella dedica. Cfr. E. ARDISSINO, *L'aspra tragedia. Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, p. 23.

<sup>91</sup> O piuttosto di un filone di essa, giacché arguzia viene pur sempre da *argumentum*.

<sup>92</sup> Con tale espressione si suole indicare, sulla scorta della concezione teologica del quarto evangelo, non solo la risurrezione, ma anche la crocifissione – che l'apostolo Giovanni descrive come un innalzamento e che porterà alla tradizione iconologica e iconografica del «Deus regnavit a ligno» – e la Pentecoste, poiché dalla croce Cristo «παρέδωκεν τὸ πνεῦμα» (Io 19, 30).

<sup>93</sup> Soprattutto attraverso G. BALDASSARRI, *Dalla «crociata» al «martirio». L'ipotesi alternativa di Svenno*, nel vol. coll. *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*,

Olindo e Sofronia). Particolarmente rivelatrici sono in questo preciso senso le parole di Tancredi, non appena il condottiero rinviene dallo svenimento, causato dalle ferite ricevute nel combattimento con Argante, quando egli chiede a Vafrino e a Erminia di esser condotto nella Città Santa. Leggiamole, XIX 118: «A la città regale, / non a le tende mie, vuo' che si vada, / ché s'umano accidente a questa frale / vita sovrasta, è ben ch'ivi m'accada; / ché 'l loco ove morì l'Uomo immortale / può forse al Cielo agevolâr la strada»; e riconosciamo in esse il valore – comune a tutta la cultura cristiana – del santo sepolcro, «segno della più importante ierofania della storia, [*che*] anticipa la futura risurrezione umana»<sup>94</sup>. Vorrei dunque suggerire di considerare, dietro all'affresco tassiano che mette in scena il conflitto profano tra *Eros* e *Thanatos*, la sinopia sacra di uno scontro fra *Mors* e *Vita*, che entra, quest'ultima, intendo, in un quadro di *oeconomia salutis*.

L'altezza e la complessità della narrazione del combattimento e del battesimo di Clorinda paiono, dopo questa serie di intertestualità pregnanti, non potersi allora paragonare del tutto ai racconti conclusivi delle vicende delle altre donne importanti nel *plot* poematico. Riconosciute così le diffuse analogie, notiamo anche la differenza. Vorrei proporre di considerare le altre due scene di battesimo, quello di Erminia e quello di Armida, come, a loro modo, strutture *in absentia*, e *works in progress* verso l'integrazione cristiana, fatti che noi percepiamo e non possiamo eludere, pena l'inintelligibilità del testo, ma che non vengono esplicitati fino in fondo, rimanendo sospesi. Chiedendoci quali siano le ragioni di questo impianto di tipo figurale, prima di correre troppo frettolosamente – anche se non è affatto da escludersi – alla retorica degli ossequi controriformistici<sup>95</sup>, forse potremmo supporre una doppia possibilità di lettura: che Tasso abbia voluto tematizzare sia le varie possibilità di salvezza (abbiamo visto infatti che i tre episodi corrispondono a ognuna delle modalità di ricezione del sacramento battesimale e quindi l'ideazione del poeta ci appare tutt'altro che casuale), e che accanto abbia voluto collocare il dubbio, per il non-finito di due su tre di questi epiloghi, e la difficoltà a stabilire, al di là delle forme ordinarie che stanno sotto la giurisdizione della Chiesa, se davvero i percorsi analogici messi in opera nel poema siano sufficienti alla salvezza.

In ogni caso, la scelta di suggellare racconti decisivi della *Gerusalemme liberata* nel segno del sacramento battesimale è assolutamente coerente, a mio parere, con la centralità che il sepolcro di Cristo viene ad assumere nell'opera tassiana, ed una conferma forte che esso è realmente, a tutti gli effetti, l'oggetto

a cura di F. GAVAZZENI, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 107-121.

<sup>94</sup> E. ARDISSINO, *L'aspra tragedia*, cit., p. 29.

<sup>95</sup> Cui forse si deve, ma non vi insistiamo più di tanto, l'eliminazione, che avverrà nella *Conquistata*, dell'epilogo della storia di Armida e Rinaldo, per timore di creare un «orribil misto» di sacro e di profano, mettendo in bocca a una pagana le parole della Vergine.

della *quête* del poema<sup>96</sup>. Come siamo andati considerando, il bacino dal quale Tasso ha largamente attinto, per l'inserimento di filigrane confessionali (e ben più che filigrane) nel poema, si conferma insomma quello dei testi teologici e liturgici delle due celebrazioni che, nel ciclo temporale della Chiesa, sono peculiarmente collegate al *mysterium paschale*<sup>97</sup>. Ed è tale *mysterium* a collocare al proprio centro, come più e più volte accertato, con la massima evidenza, il santo sepolcro.

## Postilla

Inserisco una nuova scheda, allo scopo di aggiornare il mio lavoro esegetico su *Ger. lib. I 2*.

Pare necessario, in primo luogo, sottolineare che i tratti apertamente mariani all'inizio della *Liberata* non appaiono affatto nell'invocazione dell'opera seriore, della quale l'ott. 3 è, invece, con certezza rivolta alle nove Muse e al «duce [...] del santo coro», Apollo. La specifica iconografia della donna coronata di stelle (su cui si fonda una lettura in chiave mariologica) è sì presente nella *Conquistata*, ma all'interno del grande sogno allegorico di Goffredo, narrato nel libro XX, dove un volgarizzamento quasi *verbatimim* di *Ap 12*, 1 descrive esplicitamente la Madre di Dio:

Maria, di sol vestita, ha il crine adorno  
d'alta corona di lucenti stelle;  
e sotto i piedi è l'uno e l'altro corno  
de la candida luna: e, quasi ancelle,  
le celesti virtù le sono intorno,  
pure, leggiadre, graziose e belle.  
Ella da gli occhi e dal suo casto grembo  
versa di mille grazie un dolce nembo<sup>98</sup>.

Ricordo, inoltre, una lettera tassesca a don Nicolò degli Oddi, il quale, proprio a riguardo dell'invocazione della *Liberata*, aveva interrogato il poeta sulla possibilità che nei cieli vi fosse la musica e quindi, parimenti, le Muse. La risposta di Torquato Tasso, assai suggestiva, cerca di accordare in maniera stringente filosofia platonica e aristotelica:

Potrebbe bastar ch'io rispondessi, che secondo l'opinione di Pitagora, di Platone, di Marco Tullio, di Dante e d'altri poeti e filosofi e teologi, sacri e profani, nel cielo è suono: laonde a questa

<sup>96</sup> Cfr. F. CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos, Una «vis abdita» nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 170-181.

<sup>97</sup> Cfr. SANCTI THOMAE AQUINATIS *Summa theologiae*, cit., III, q. 66, a. 2.

<sup>98</sup> Per la *Gerusalemme conquistata* ho utilizzato l'edizione a cura di L. BONFIGLI, Bari, Laterza, 1934.

opinione posso appigliarmi o come poeta, o come filosofo, o come teologo. Ma volendomi astringere a la dottrina de' Peripatetici, nego la conseguenza: «In cielo non vi è suono, adunque non vi sono Muse». Ma s'in cielo vi sono le musiche proporzioni, conviene che vi siano le Muse: ma vi sono senza fallo, perché il mondo tutto è composto con musica armonia; come dimostra Platone nel Timeo e Plotino e gli altri che di questa materia hanno filosofato<sup>99</sup>.

Sebbene in questa lettera Tasso risponda a una domanda ben precisa e quindi non neghi *ipso facto* altre possibili esegesi, bisogna pur rilevare che quantomeno tale missiva orienta i lettori a considerare Urania come la Musa invocata dal poeta, in quanto divinità preposta alla scienza astronomica (e da qui forse il verso tassiano «Hai di stelle immortali aurea corona»), invocata da Dante (e da Gabriele Fiamma, come abbiamo visto) quale «Musa della teologia», secondo una rilettura in chiave cristiana delle figure specificatamente pagane. Ciò non toglie la probabile consapevolezza del poeta, testimoniata da molti passi delle sue opere, di utilizzare un linguaggio biblico-liturgico appartenente al culto mariano. La ricchezza semantica dell'ottava forse si realizza proprio nella sua sincretistica unione di elementi comuni alla tradizione mitologica classica e a quella propria del cristianesimo.

OTTAVIO ABELE GHIDINI

<sup>99</sup> *Lettere*, cit., V, p. 207.