

# STUDI TASSIANI

---

Anno LIX-LXI - 2011-2013  
ISSN 1123-4490

N. 59-61

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

## AVVERTENZA

*Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al 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: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

---

## INDICE

ALDO MARIA MORACE, <i>Ricordo di Gianvito Resta</i>	9
<b>SAGGI E STUDI</b>	
ELENA ADAMO, <i>Dalla «Liberata» alla «Conquistata». A proposito di alcuni procedimenti stilistici nella «poesia delle armi»</i>	25
TOBIAS LEUKER, <i>Un probabile elogio del giovane Tasso. Appunti su una canzone di Fernando de Herrera</i>	53
DARIA PORCIATTI, <i>La «favola» del «Rinaldo»</i>	65
<b>MISCELLANEA</b>	
ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Tasso, Haller, Ungaretti. Due schede</i>	89
STEFANIA CENTORBI, <i>L'incipit del «Messaggiero» e l'evoluzione della dialogistica tassiana</i>	97
CECILIA LATELLA, <i>Due romanzi francesi ispirati alla «Liberata»: «Clorinde, ou l'amante tuée par son amant» di anonimo (1597) e «La Hierusalem Assiégée» di Antoine de Nervèze (1599)</i>	115
GUIDO LAURENTI, <i>«Poter filosofando aprir la prigione e scuoter il giogo della servitù»: filosofia morale e retorica encomiastica nel discorso «Della virtù eroica e della carità» di Torquato Tasso</i>	133
MASSIMO NATALE, <i>L'Amore, l'Odio, il terzo coro del «Torrismondo»</i>	159
VINCENZO GUERCIO, <i>I «giardini» del Tasso</i>	183
<b>RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (2008-2009) a cura di LORENZO CARPANÈ</b>	201
<b>NOTIZIARIO</b> <i>Assegnazione del Premio Tasso 2011-2013</i>	255
<b>SEGNALAZIONI</b>	261
<b>ADDENDA ET CORRIGENDA</b>	281
IN LODE DI VIOLANTE VISCONTI. LIRICHE INEDITE DI BERNARDO TASSO (F. M. Falchi)	

---

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 Biblioteca Civica Angelo Mai* - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo  
Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

---

## LA «FAVOLA» DEL «RINALDO»

## 0. Introduzione. La Prefazione «Ai Lettori» del Rinaldo

Quando il giovane Tassino irrompe, a soli diciannove anni, sulla scena letteraria a lui contemporanea con la *Prefazione al Rinaldo*, lo fa con una fermezza, una disinvoltura e al tempo stesso con una così straordinaria abilità diplomatica, che colpiscono ancora oggi anche il lettore più distratto. Il giovane poeta esordiente è più che mai determinato a farsi conoscere; ma è ben conscio delle critiche nelle quali può incorrere, consapevole che «si come nessuna azione umana mai fu in ogni parte perfetta, così ancora a nessuna mai mancaro i suoi riprensori»<sup>1</sup>; prevedendo infatti che in molti, fra gli intellettuali del tempo, non avrebbero esitato a biasimare «le primizie sue» mandate «al cospetto degli uomini», il giovane poeta decide quindi abilmente di farsi scudo di grandi nomi del tempo per cattivarsi le simpatie del suo pubblico, guadagnandosi in questo modo l'attenzione e la credibilità necessarie per presentare, insieme all'opera, quello che appare a tutti gli effetti il suo primo documento di poetica, con il quale interviene in maniera decisa e consapevole nell'acceso dibattito contemporaneo tra l'ariostismo e il classicismo aristotelico, ovvero nella cosiddetta «questione del poema»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> T. TASSO, *Prefazione al Rinaldo*, ed. a cura di M. SHERBERG, Ravenna, Longo, 1990, p. 59.

<sup>2</sup> Sulla questione del poema post-ariostesco, si veda anche E. BONORA, *Poema cavalleresco e poema eroico*, in Id., *Critica e letteratura nel Cinquecento*, Torino, Giappichelli, 1964, pp. 149-166; E. RAIMONDI, *Dalla natura alla regola*, in *Rinascimento inquieto*, Palermo, U. Manfredi, 1965, pp. 5-17; G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione e narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982; D. RASI, *Diacronie cinquecentesche: «unità» e «varietà», «verità» e «finzione» nella favola epica*, nel vol. coll. *Quasi un piccolo mondo: tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di G. BALDASSARRI, Milano, Unicopli, 1982, pp. 31-56; R. AGNES, *L'«Ariostismo» e Bernardo Tasso*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. da V. BRANCA, Torino, Utet, 1986<sup>2</sup>, IV, pp. 248-249; M. BEER, *Romanzi di cavalleria: il «Furioso» e il romanzo italiano di primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; H. GROSSER, *La sottigliezza nel disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 63-91; F. PEVERE, *La norma e l'ingegno. L'idea cinquecentesca di romanzo*, in *La macchina meravigliosa. Il romanzo dalle origini al Settecento*, prefazione di G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993, pp. 113-143; S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura: la crisi delle forme poetiche rinascimentali 1540-1560*; Napoli, Vivarium, 1996; D. JAVITCH, *La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, trad. it. di T. PRALORAN, Milano, Mondadori, 1999; Z. ROZSNYOI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo, 2000 (tesi di dottorato); F. SBERLATI, *Il genere e la disputa tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001; S. JOSSA, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2001; E. BONORA, *Poema cavalleresco e poema eroico*, in Id., *Critica e letteratura nel Cinquecento*, Torino, Giappichelli, 1964, pp. 149-166.

Il Tassino, al riguardo, sembra avere in effetti le idee molto chiare, e, nel complesso dibattito scoppiato intorno al caso letterario del poema ariostesco - da un lato, prepotentemente affermatosi come acclamato successo di pubblico, e, a poca distanza dalla morte dell'autore, già vero e proprio *bestseller*, dall'altro, al tempo stesso, anche immediatamente passato al vaglio di un'aspra revisione critica alla luce dei dettami aristotelici divenuti imperanti all'indomani della riscoperta della *Poetica* - prende posizione senza esitazione: critico infatti verso quel classicismo dogmatico che, sordo alle esigenze del pubblico, ha sancito, con l'osservanza pedissequa e ottusa alla *Poetica* di Aristotele, la sua stessa condanna, il Tassino fa tesoro dei fallimenti altrui (*in primis* il riferimento va al Trissino<sup>3</sup>, ma anche al paterno *Amadigi*, che, come sappiamo, fallì l'ambiziosa impresa di diventare un nuovo *bestseller* sulla scia del *Furioso* e finì per rivelarsi in qualche modo un nobile *flop*), e, ben conscio dell'importanza - anche pratica - di disporsi in simmetria con le attuali istanze culturali, ma esaudendo al tempo stesso quanto possibile le aspettative del «volgo», opta per una soluzione di compromesso che grosso modo corrisponde a quello che è stato chiamato «aristotelismo edonistico»<sup>4</sup>. Due sono le scelte fondamentali in cui si concretizza la posizione teorica tassiana; e non sono altro che le risposte del poeta alle due questioni più urgenti che la riscoperta della *Poetica* di Aristotele aveva sollevato, e sulle quali erano intervenuti a schierarsi gli intellettuali dell'epoca: il problema dell'imitazione e quello dell'unità.

*1. Il problema dell'imitazione, ovvero la rinuncia alla «persona del poeta». Il difficile avvio della macchina narrativa e la «coazione a partire» di Rinaldo*

In merito alla prima questione, il Tasso oppone un deciso rifiuto dei proemi morali ariosteschi, che contrastano con la *Poetica* di Aristotele in quanto contrari alla legge dell'imitazione. Posto infatti l'assioma, cui il Tassino sembra aderire, che «tanto il poeta è migliore, quanto imita più, e tanto imita più quanto men egli come poeta parla e più introduce altri a parlare», emerge chiaramente come la metanarratività tipica del narratore di poemi cavallereschi,

<sup>3</sup> Più tardi, nei suoi *Discorsi* il Tasso avrà parole durissime per l'autore dell'*Italia liberata da' Goti*: «Il Trissino, d'altra parte, che i poemi d'Omero religiosamente si propose d'imitare e dentro i precetti d'Aristotele si ristinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezzato quasi da nissun, muto nel teatro del mondo, è morto alla luce degli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcun letterato se ne rimane» (T. TASSO, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di E. MAZZALI, Torino, Einaudi, 1977, II, 26).

<sup>4</sup> È soprattutto Sherberg a fare il ritratto di un Tasso giovane ambizioso e pragmaticamente attento a captare le «richieste di mercato»; tanto da qualificare la stessa opera del *Rinaldo* «una domanda di lavoro» (M. SHERBERG, *Introduzione al Rinaldo*, cit., p. 11).

la cui più caratteristica manifestazione risiede appunto nei proemi dei canti, sia bandita in quanto, lungi dall'imitare la realtà, il narratore-personaggio, o meglio quella che Castelvetro chiama «persona del poeta», attraverso il suo consueto denudamento dei meccanismi narrativi, denuncia apertamente il suo carattere fittizio. Del resto la sistematica abolizione di questo espediente, che tanto doveva dispiacere a quegli «affezionati dell'Ariosto» così temuti dal Tasso, non viene intrapresa solo ed esclusivamente in nome di una ferrea e aprioristica obbedienza alle norme aristoteliche. Il Tassino, aiutato dalle illuminanti pagine critiche del Pigna e del Gibaldi oltre che dal suo personale acume, è perfettamente consapevole infatti del legame che intercorre tra l'oralità, la metanarratività e la tecnica tutta cavalleresca dell'*entrelacement*: egli sa bene infatti che gli autori di cui ora egli critica l'uso dei proemi moraleggianti in principio di canto erano in qualche modo «costretti» a ricorrervi, per potersi destreggiare nella matassa intricata di storie e di personaggi che andavano narrando, e soprattutto per aiutare il disorientato lettore a ritrovarne il bandolo. Tasso infatti ammette di concordare col Pigna nel riscontrare, in questo espediente così ricorrente, non una mera licenza poetica dell'autore, ma una vera e propria necessità, dettata dalle caratteristiche strutturali della favola ariostesca:

che tai proemi Ariosto non avrebbe fatto, se non avesse stimato che, trattando di vari cavalieri e di varie azioni, e tralasciando spesso una cosa e ripigliandone un'altra, gli era necessario render talvolta docili gli auditori, il che quasi sempre in tai proemi si fa, proponendo quel che nel canto si dee trattare e congiungendo le cose che s'hanno a dire con quelle che già dette si sono.

Ma, come osserva giustamente il poeta, nel caso della «favola una» del *Rinaldo*, la scelta apparirebbe del tutto ingiustificata dal punto di vista narrativo. Lui che «tratta d'un solo cavaliere restringendo tutti i suoi fatti in un'azione», lui che «tesse con perpetuo e non interrotto filo il suo poema», non solo non ne ha bisogno, ma ha fatto in modo di non doverne avere la necessità. Perché, come ha detto prima, «si è affaticato ancora un poco per far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata».

Non è così semplice, passando dalla teoria alla pratica, però, come vedremo, per il Tassino, rinunciare alla prassi ormai consolidata delle «moralità» ad inizio del canto, né tantomeno al consueto intervento della «persona del poeta» all'interno della trama a «prendere» e «lasciare» personaggi e fili narrativi, cambiare scenari, imprimere una spinta alla macchina narrativa. Come in ogni poema cavalleresco, il primo indizio su quello che potremmo definire l'argomento del poema e anche il motore dell'azione narrativa, lo ricaviamo chiaramente dal proemio:

*Canto i felici affanni e i primi ardori  
che giovanetto ancor soffrì Rinaldo  
e come il trasse in perigliosi errori*

*desir di gloria ed amoroso caldo*  
 allor che, vinti dal gran Carlo, i Mori  
 mostraro il cor più che le forze saldo;  
 e Troiano, Agolante e 'l fiero Almonte  
 restar pugnando uccisi in Aspromonte.

[*Rinaldo* I 1]

L'oggetto del poema sono dunque i «felici affanni» e i «primi ardori» del giovanissimo Rinaldo, effetti emotivi sull'animo del giovane cavaliere le cui cause scatenanti vengono chiarite poco dopo, al terzo verso, da un'altra coppia di termini: sono infatti il «desir di gloria» e l'«amoroso caldo» i responsabili dello sconvolgimento interiore di Rinaldo e allo stesso tempo anche le molle che fanno scattare la macchina narrativa. La brama di gloria militare da un lato, la passione amorosa dall'altro, conducono infatti il paladino nei «perigliosi errori» delle peripezie romanzesche che il poeta si accinge a narrare, e in cui Rinaldo incorrerà sullo sfondo bellico della guerra tra Carlo e i Mori. Sin dal proemio è dunque in primo piano Rinaldo, protagonista assoluto alle cui passioni dirompenti le guerre imperiali contro il nemico pagano fanno solo da cornice. È però poco più avanti, all'ott. 15, che il paladino compie la sua prima vera e propria entrata in scena: «Tra sé *tai cose* rivolgeva ancora, / quando il tetto real lasciossi a tergo[...]<sup>5</sup>. Le «*tai cose*» sono appunto i pensieri angosciosi che lo tormentano: il pungolo della competizione con Orlando, il timore di risultare un vile trascorrendo i suoi migliori anni nelle mollezze, l'ansia di dimostrare il proprio valore, che lo spingono infatti a lasciare il tetto materno e allontanarsi da Parigi. Il Forti, che rileva un'«insospettata debolezza delle strutture architettoniche del poema»<sup>6</sup>, osserva che il Tassino, ogni volta che deve far progredire l'azione, si trova in difficoltà, e come questa incertezza si avverta sin da questo primo ingresso del protagonista sulla scena:

L'impaccio inizia fin da quando il poeta deve immettere Rinaldo nell'azione, farlo muovere, agire; e spicca nitidamente perché cade proprio dopo la prima ottava «tassesca» del poema, quella che descrive il tormento interiore di Rinaldo che agogna alla gloria e si cruccia e arrossisce della sua pochezza di fronte allo sguardo della gente<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> *Rinaldo* I 15.

<sup>6</sup> «[...] Sono effettivamente più unitari i grandi romanzi dell'Ariosto e dello stesso Boiardo di quanto non lo sia il poema del Tassino, al quale manca ogni ritmo compositivo [...]. Per esempio, se al di sotto dell'apparente unità, saggiamo le strutture architettoniche del *Rinaldo*, esse svelano un'insospettata debolezza, specie nei punti di sutura» (F. FORTI, *L'opera prima del Tasso*, in ID., *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp.78-132, e specie 103-104).

<sup>7</sup> «Da queste cure combattuto geme, /e sospir tragge dal profondo core; /d'esser guardato vergognoso teme, /ch'induce l'altrui vista in lui rossore; /crede ch'ognun l'additi, e scioglia insieme / in tai voci la lingua a suo disnore: / "come de' suoi maggior le lucid'opre / con le tenebre sue questi ricopre!"» (*Rinaldo* I 14).

A questa situazione psicologica assoluta il poeta non sa trovare un trapasso narrativo qualsiasi e vi «appiccica» la partenza di Rinaldo: «*Tra sé tai cose rivolgeva ancora* [...]»<sup>8</sup>. Un *escamotage*, questo, tutt'altro che isolato all'interno dell'opera: quello della partenza, anzi, è addirittura, secondo Daniele, «un vero e proprio schema formulare [...] ben visibile e insistito. Esso ricompare infatti con insistenza e soprattutto all'inizio di ciascun canto, come un *refrain* tematico e narrativo, che funge da raccordo funzionale agli inquieti spostamenti e peregrinazioni del protagonista».<sup>9</sup> Il «filo perpetuo e non interrotto» voluto dal Tassino, infatti, evitando ogni ipotetica biforcazione narrativa, implica anche, come è ovvio, la rinuncia all'uso delle formule canterine di trapasso (*lasciamo/torniamo*): ne risulta il completo abbandono, annunciato dal Tassino già nella sua *Prefazione*, delle cosiddette «moralità» all'inizio dei canti, in quanto

l'intervento del narratore che interrompe e ricostruisce la storia in un montaggio apertamente artificiale finirebbe [...] per incrinare la verosimiglianza della pagina [...], e il recupero della distanza narrativa è uno degli espedienti del Tasso per riportare il teatro irrealista degli antichi cavalieri ad una dimensione più verosimile dello spazio e del tempo [...]<sup>10</sup>.

La rinuncia a questo espediente comporta però, innegabilmente, una certa dose di *impasse* nel giovane poeta, che infatti finisce con l'affidarsi in modo incondizionato allo schema della partenza, che vediamo ricorrere non a caso ad ogni *incipit* di canto, quella sede tradizionalmente occupata dai proemi

<sup>8</sup> *Rinaldo*, I, 15, v. 1.

<sup>9</sup> Daniele riporta anche uno schema, sommariamente organizzato, ma ugualmente esplicito – e che io ho ampliato – del tema della partenza all'interno del poema: «Tra sé tai cose rivolgeva ancora, / quando il tetto real lasciossi a tergo / e da Parigi uscìo [...]» (I 15); «Parte Rinaldo, e nel partir si sente / dal petto acceso ancor partirsi il core» (II 1); «Segue intanto Rinaldo il suo viaggio» (II 12); «Poi che partir l'Isano e'l buon Rinaldo» (III 1); «Mentre di Senna la superba sponda / premendo van Rinaldo ed Isoliero» (IV 1); «[...] quando alzato il corsier con furia immensa / calci accoppiando in giro si rivolge, / ed è presto a lo spron, presto a la mano [...]» (V 1 ss.); «Parton da l'antro i duo garzoni insieme, / e prendon verso Italia il lor camino» (VI 1); «Partonsi i duo guerrier poiché non hanno / dove impiegar più quivi il lor valore» (VII 1); «[...] quando i guerrier, lasciato il pigro letto, / vestir le membra di lucente acciaio, / e 'n compagnia de nobil drappelletto / a rimirar quei bei ritratti andar» (VIII 1); «[...] quando in un vago pian, ove da colte / piante scendea l'ombra soave e grata, / ritrovar vaghe dame in schiera accolte, / che tenean di guerrier scorta onorata» (IX 2); «[...] a la regina chiari indizii diede / del partir de l'amante fuggitivo» (X 1); «Intanto al suo camin pronto e veloce / va con Florindo il gran figliuol d'Amone» (X 36). Negli ultimi due canti l'azione è ambientata alla corte e nei dintorni di Parigi: di qui la ragione della fine dell'insistenza sulla mobilità ed erraticità di Rinaldo, in vista dell'epilogo coniugale per l'eroe e del congedo dell'autore dal suo volume (A. DANIELE, *Considerazioni sul «Rinaldo»*, nel vol. coll. *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»: il testo, la favola*, a cura di D. DELLA TERZA, Sorrento, Eurograf, 1997, pp. 21-47: e specie 31-33).

<sup>10</sup> L. BEANI, *Il senso del tempo nel «Rinaldo» e in altri poemi cavallereschi*, in «Il Contesto», 4-6; 1981, pp. 117-129 e specie 121.



morali. Il «vuoto» che ora si avverte negli inizi *in medias res* è riempito dal Tassino in maniera quasi compulsiva dalle partenze dell'eroe, in una «coazione a partire» che contribuisce non poco a creare una certa monotonia narrativa. Quella «mimetizzazione dell'autore», quella sua «estraniazione rispetto al racconto» individuata da Daniele come ciò che sta veramente a cuore al giovane esordiente, sono operazioni in realtà assai delicate, e non indolori. Questa scelta narrativa è sì dunque un sintomo indiscutibile di quel «distacco senza nostalgie dallo statuto romanzesco della persona del poeta qui colta nella sua massima esposizione soggettiva (i proemi morali in persona dell'autore), inteso quale sintomo principe, e quindi più controverso e condannabile, del sistema di oralità del vecchio romanzo»<sup>11</sup>; ma il giovane poeta non fa che sostituire in modo meccanico a quelle occasioni di esplicitazione della persona del narratore un'altra formula fissa, altrettanto sistematicamente sfruttata e assai meno convincente.

## 2. Il problema dell'unità. Conseguenze narrative dell'«unico ininterrotto e perpetuo filo»: un intreccio senza entrelacement e senza quêtes

La soluzione della questione dell'unità della favola, invece, il Tasso la risolve attraverso la costruzione del poema intorno a un aristotelico «filo unico» dell'azione, rappresentato dalle avventure del protagonista: in questo modo, da un lato si ovvia a uno dei principali difetti del poema ariostesco, ovvero il suo carattere dispersivo e sfuggente, dall'altro però si mantiene contemporaneamente il principio della varietà, applicato ora solamente lungo l'asse di un unico personaggio, secondo la felice formula giraladiana della «varietà nell'unità». L'unico «perpetuo e non interrotto filo» verrà infatti variato con l'aggiunta dei cosiddetti «episodi»: queste parti, apparentemente «oziose», sono «aggiunte» non necessarie di per sé, facilmente eliminabili senza conseguenze a livello strutturale, ma, esteticamente, nel complesso, gradevoli; alla stregua della barba e dei capelli nel corpo umano, che pur non svolgendo che una funzione accessoria, tuttavia contribuiscono notevolmente a determinare la piacevolezza e l'armonia dell'aspetto esteriore<sup>12</sup>. Eppure,

<sup>11</sup> A. DANIELE, *Considerazioni sul «Rinaldo»*, cit., p. 27.

<sup>12</sup> È evidente l'influsso delle pagine del Gibaldi, nella similitudine tra la favola del poema e il corpo umano, sulla quale si sofferma diffusamente L. BELTRÁN ALMERÍA, *La teoría de la novela de G.B. Gibaldi Cintio*, in «Romanische Forschungen», 108 (1996), pp. 23- 49. Occorre notare, inoltre, sulla scorta delle fini osservazioni di Di Pietro, che «quanto ha operato secondo i dettami della *Poetica*, è dal Tasso messo in evidenza con compiacimento, come una novità degna di attenzione: quanto invece ha derivato dall'esempio ariostesco è presentato come una concessione necessaria dovuta alla richiesta del gusto contemporaneo («come richieggono i costumi di oggidì»). [...] Nelle due questioni trattate con maggior impegno insomma, il Tassino opta per Aristotele: si

nonostante il deciso rifiuto opposto dal poeta nei confronti della cosiddetta favola multipla, del racconto intrecciato, della pluralità di storie e personaggi tipici del *Furioso*, a favore di un poema basato su un unico, perpetuo e ininterrotto filo costituito dall'azione del protagonista, se andiamo ad osservare in concreto in che modo questo filo si dipani lungo i dodici canti che formano il *Rinaldo*, con quali meccanismi si aggancino gli eventi, se ne seguiamo attentamente il tracciato, scopriamo che il tentativo del Tasso di sganciarsi dalle tecniche narrative proprie della favola intrecciata è assai più faticoso del previsto, e comporta numerose forzature.

Parte dunque Rinaldo, lascia Parigi e si incammina alla ricerca di nuove venture. Il suo cammino è appena cominciato, quando trova un prato fiorito che sembra fatto apposta per sfogare le sue angosce: il Tassino non si sottrae al motivo topico del lamento del cavaliere nella solitudine di un *locus amoenus* atto ad accogliere le proprie pene; anzi, secondo il più classico dei moduli formulari fa sfogare il suo Rinaldo nell'adorna radura finché, all'improvviso, è interrotto da un rumore repentino: «Mentre così si lagna, ode un feroce / innito di cavallo al cielo alzarsi; / [...] e vide al tronco di un'antica noce / per la briglia un destrier legato starsi [...]»<sup>13</sup>. Avremmo potuto citare, oltre a questo, molti altri esempi disseminati nel poema: si tratta di un tipico meccanismo dei poemi cavallereschi intrecciati, ovvero l'interruzione di una situazione per l'improvviso sopraggiungere di un elemento nuovo all'orizzonte, generalmente visivo o uditivo; la singolarità sta però nell'incontrarlo nel poema del Tassino, come sappiamo basato su un unico filo perpetuo e ininterrotto. Difatti, dello stesso strumento, il Tasso fa un uso anomalo, svuotandolo delle sue peculiari funzioni narrative. In un poema *entrelacé* si sarebbe infatti incontrata una locuzione del genere a chiusura dell'ottava, ed essa avrebbe rappresentato quello che Praloran, in merito all'intreccio dell'*Innamorato*, chiama uno stacco del tipo *c*, ovvero «l'interruzione della narrazione di un filo narrativo in concomitanza con il sopraggiungere di pericoli o semplicemente incontri virtuali che vengono a cadere nella *storia* dell'eroe, che entrano nel suo campo percettivo»<sup>14</sup>. Si tratta dunque di una tipologia di stacco che contraddistingue

affatica a far sì che la favola sia una, ma solo all'altrui gusto è dovuta l'opposta fatica di farvi rientrare le parti oziose» (A. DI PIETRO, *Il noviziato di Torquato Tasso*, Milano, Malfasi, 1953, pp. 83-127, e specie 85-86).

<sup>13</sup> *Rinaldo* I 21.

<sup>14</sup> Praloran riassume schematicamente i tipi di «chiuse» di canto in quattro tipi fondamentali, A, B, C, D. Ma poiché, come sappiamo, le stesse modalità di interruzione della narrazione avvengono anche all'interno del canto, a questi quattro tipi di chiuse di fine canto si possono affiancare altrettante tipologie di «stacchi» (*a, b, c, d*) da un filo narrativo all'altro. Per l'analisi approfondita delle varie tipologie di chiusa e stacco nell'*Innamorato*, si veda M. PRALORAN, «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1990, pp. 24-26, e specie 51-52.

i racconti intrecciati, in cui l'autore, dovendo gestire più fili narrativi, che non possono essere portati avanti tutti parallelamente, ha bisogno di alternarli di continuo, ed essendo inoltre essi, come abbiamo più volte messo in luce, estremamente legati ad una originaria dimensione di oralità, il narratore tende a privilegiare, come punti di sutura, i momenti in cui le vicende raggiungono una *climax* di partecipazione emotiva del pubblico in modo da tenerne sempre desta l'attenzione. È curioso quindi notare come, nel nostro caso, pur rimanendo identico lo schema cosiddetto «incidentale» di cui sopra, e ugualmente evocativa e tradizionalmente «connotata» l'ambientazione, non si produca alcuno stacco, alcuna sutura, poiché, come ben sappiamo, non ci sono altri fili narrativi da alternare. L'impianto narrativo usato dal Tassino risulta quindi stravolto perché totalmente depotenziato, inerte: è vero, una situazione di quiete è interrotta da un evento improvviso che invade lo spazio percettivo dell'eroe, ma l'azione non sta per fermarsi, nessun'altra storia sta per innestarsi impedendoci di vedere «come va a finire», e perciò non si produce nessuna *suspense*. Non a caso nell'esempio tassiano la sequenza in questione si trova all'inizio, e non alla fine, dell'ottava<sup>15</sup>: l'azione ha tutto l'agio di svolgersi indisturbata; l'evento perturbante - in questo caso, il nitrito di un destriero - interviene a guastare i malinconici lamenti di Rinaldo, ma il poeta non ci dà neanche un verso di tempo per farci stare un po' sulle spine che subito l'arcano viene svelato.

Emergono dunque da questo primo canto almeno due tratti distintivi dal punto di vista narrativo: da un lato, come abbiamo già messo in evidenza, il ricorso allo stesso schema diegetico incidentale - strumento cardine, abbinato ai consueti indicatori di trapasso, ovvero le abituali formule fisse del *lasciamo/torniamo*, della favola intrecciata dell'*Innamorato* e del *Furioso* - qui brutalmente snaturato all'interno della «favola una» e privato così della sua funzione di generatore di *suspense*; dall'altro, una sorta di rovesciamento di un altro meccanismo narrativo tipico del romanzo stavolta ariostesco, la *quête*. Nel romanzo ariostesco l'inchiesta costituiva infatti un vero e proprio

<sup>15</sup> «Il tempo romanzesco intrecciato e discontinuo si raccoglie nel *Rinaldo* in un filo non interrotto. Anche l'andamento metrico del poema, che non conosce ancora i suggestivi *enjambement* della *Liberata*, riflette la cadenza riposata di una cronistoria limpida e tranquilla. La vicenda, prima che per frasi, si allinea per ottave, nuclei compiuti dove raramente un elemento della storia rimane in sospeso. Nel *Furioso* invece spesso accade qualcosa proprio nel distico di clausola [...]: è il tempo spezzato della *suspense* dove anche la concatenazione per ottave serve a creare pause di silenzio e di attesa. Nel *Rinaldo* gli incontri strani e i loro segni stilistici si collocano nella prima parte della stanza e si consumano nel giro di un'ottava [...]. Quando il verso si ripiega su se stesso e il viaggio eroico si allenta in pause introspettive troppo prolungate intervengono delle clausole anonime e sempre uguali a introdurre di nuovo il movimento, e a collegare i diversi episodi. Una specie di condanna al moto perpetuo minaccia e travolge anche la diversa dinamica del tempo lirico [...].» (L. BEANI, *Il senso del tempo nel «Rinaldo» e in altri poemi cavallereschi*, cit., pp.124-125).

principio strutturale, secondo Bruscaagli, «l'unico meccanismo unificante sotteso all'intricata e ipertrofica trama del poema»<sup>16</sup>. Nessuna *quête* invece, ovvero l'avventurosa ricerca di persone o componenti dell'arredo cavalleresco, sembra coinvolgere il Rinaldo tassiano, che non solo non è presentato, come i personaggi ariosteschi, alla ricerca di una persona o un oggetto ben preciso, ma anzi, si può dire che trovi subito, con uno schioccar di dita, in modo assolutamente casuale e involontario, sin dal primo canto, gli oggetti della lunga e faticosa inchiesta dei paladini ariosteschi: se infatti il Rinaldo del *Furioso* si presenta sulla scena come *un cavallier che a piè venìa*, senza cavallo, goffo e sovraccarico, nell'affannoso tentativo di recuperare la propria cavalcatura, e Ferrau viene colto nella maldestra ricerca del suo elmo, il Rinaldo tassiano si vede piovare dal cielo armi e cavallo fatte su misura per lui. Lo stesso vale per l'inchiesta amorosa, del tutto assente nel poema del Tassino: se Orlando era stato sin da subito connotato dalla passione amorosa, dal canto suo il protagonista tassiano non appare sulla scena inizialmente come un innamorato: l'amore deve ancora sbocciare, l'incontro fatale deve ancora compiersi, e lo farà proprio sul finire di questo primo canto. Non solo: il sir d'Anglante inseguiva disperatamente le tracce di un'Angelica insensibile all'amore e alle mirabili prove che i paladini si affannavano a compiere per lei, laddove il nostro Rinaldo, incontrando in modo fortuito la bella Clarice, sarà istigato proprio da lei a compiere valorose imprese, dalle quali per altro la dama stessa resterà affascinata, dando segno di contraccambiare sin dall'inizio, seppur timidamente, i sentimenti del giovane. È il valore guerresco di Rinaldo infatti, ad aprire un varco nel cuore di Clarice, inizialmente assai scettica riguardo alle qualità guerresche del paladino, di cui ammira le nobili origini, ma del quale non può non notare con una certa insolenza la scarsa fama: ella conosce bene gli «avi invitti» e «l'onorato grido del padre Amone», e non di meno sono a lei note le gesta gloriose di Orlando, prima difesa della cristianità contro il «Mauro infido»; eppure di Rinaldo ancora non le è giunta voce di alcuna impresa. Solo la dimostrazione «estemporanea» da parte di Rinaldo del proprio valore convincono finalmente Clarice, di cui seguiamo, attraverso lo straordinario ritratto del poeta, il rapido e progressivo susseguirsi di moti dell'animo sempre più partecipi: tra un'occhiata e l'altra alla *performance* guerresca di Rinaldo, eccola passare attraverso una *climax* ascendente di sentimenti che va dalla stima, allo stupore, al piacere, all'attrazione<sup>17</sup>. Il paladino però, ferito dalle insinuazioni della fanciulla, che ha risvegliato

<sup>16</sup> Si veda sull'argomento R. BRUSCAGLI, *Ventura e inchiesta tra Boiardo e Ariosto*, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 87-126.

<sup>17</sup> «Clarice in questa con immote ciglia / mira 'l valor del nobil giovinetto; / dal valor nasce in lei la maraviglia, / e da la maraviglia indi il diletto: / poscia il diletto che in mirarlo piglia / le accende il cor di dolce ardente affetto; / e mentre ammira e loda 'l cavaliere, / pian piano a nuovo amore apre 'l sentiero» (*Rinaldo* I 81).

un'invidia e una rivalità mai sopita con Orlando, e in generale un profondo senso di inadeguatezza, si rende conto che la gloria militare è la sua priorità, quindi a malincuore declina il gentile invito a palazzo che una Clarice già invaghita gli rivolge: «ei, che prima ha disposto illustri imprese / condur al fin per farsi grato a quella, / ai dolci umani inviti il cor non piega, / e ciò che brama a se medesimo nega». Altro che la rocambolesca fuga di Angelica, agnellino impaurito dai tanti lupi affamati bramosi di possederla; qui Clarice non solo non rifugge le attenzioni del paladino, ma, una volta testata la sua gagliardia, non esita addirittura ad invitarlo a palazzo. Ancora una volta, la spiegazione risiede nell'intreccio: venuto meno l'*entrelacement*, che interrompeva e riprendeva i fili narrativi rimandando puntualmente la soddisfazione dei desideri dei paladini, e contemporaneamente, a livello narrativo, la stessa conclusione del poema, dilazionata continuamente, e potenzialmente all'infinito, viene meno lo stesso principio narrativo unificante delle inchieste. Certamente, fili conduttori a livello narrativo e tematico si ritrovano anche qui, e vengono chiaramente a coincidere con il «desir di gloria» e l'«amoroso caldo» del proemio, che costituiscono il movente delle imprese del paladino, e quindi dello stesso svolgersi della trama romanzesca; ma i rapporti di causalità qui appaiono molto più sfumati, tanto che spesso è difficile distinguere, in fondo, con buona pace del Tassino, che tanto si era affaticato a sottolinearne la differenza, fra la trama principale e le cosiddette parti «oziose», ché, come già notava il Fóffano, il protagonista «trapassa di vittoria in vittoria, e compie una serie di imprese che, senza danno del poema, si potrebbero restringere di numero e d'ampiezza»<sup>18</sup>. Siamo insomma ben lontani dalla stretta funzionalità narrativa dell'analogia coppia «armi-amori» del proemio ariostesco: né le une né gli altri infatti, nel *Rinaldo*, danno luogo ad una *quête*, e perciò assistiamo a quella «occasionalità ingiustificata dell'azione»<sup>19</sup> di cui già parlava Getto. Come è ovvio, l'assenza del principio dinamico della *quête* produce inoltre un ritmo narrativo diametralmente opposto a quello del *Furioso*, evidente sin dall'*incipit*: nel poema dell'Ariosto la macchina narrativa parte all'impazzata e la «cinepresa» dell'autore sfreccia ad inseguire il moto incessante e frenetico di ciascuno dei tanti attori sulla scena, tutti ugualmente incalzati dalla fretta di incontrare il proprio oggetto d'inchiesta; qui lo scenario è immobile, il Tassino fa piazza pulita in quella selva un tempo brulicante di paladini: Rinaldo è solo in un palcoscenico deserto. Il lettore non può non avvertire inizialmente questo silenzio e provarne un certo sgomento; le ottave si succedono in indugi

<sup>18</sup> F. FÓFFANO, *Il poema cavalleresco*, Milano, Vallardi, 1904, p. 194.

<sup>19</sup> «[...] In tal modo si spiega la mancanza nel *Rinaldo* di un'azione, o almeno l'occasionalità assolutamente ingiustificata di essa, così come l'assenza di un autentico movimento psicologico[...].» (G. GETTO, *Preludio poetico: il «Rinaldo»*, in Id., *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1967, pp. 90-117:e specie 94).

descrittivi e viene da chiedersi con una certa impazienza quando comincerà a succedere qualcosa; poi piano piano cominciano ad arrivare i personaggi; ma basta poco per accorgersi che essi sono lì appositamente per intersecarsi col cammino dell'eroe, ridotti a comparse la cui unica funzione è predisporre avventure di cui non loro, ma sempre Rinaldo, sarà il protagonista.

### *3. Interruzioni e digressioni narrative: infrazioni più o meno innocue alla «favola una»*

#### *3.1. Il filo narrativo interrotto di Isoliero*

Abbiamo visto quindi che il Tassino ha da affaticarsi non poco, per sua stessa ammissione, affinché la favola sia «una». Ma per quanto si affanni a sfrondare il più possibile il filo unico e ininterrotto dalle naturali ramificazioni cui andrebbe incontro, ad estirpare le «erbacce» degli altri fili narrativi che vi crescerebbero spontaneamente a fianco, non è difficile individuare la presenza più o meno celata e più o meno legittima di eventuali fili accessori, lievi ma pericolose infrazioni alla regola aristotelica.

L'ostinata insistenza con cui la cinepresa dell'autore si posa sempre sul protagonista è a tratti quasi morbosa; eppure, Rinaldo inevitabilmente si scontra, nel poema, con altri personaggi. A questi però, il più delle volte, il Tassino si rifiuta di assegnare la benché minima caratterizzazione; essi rimangono vaghe ed indeterminate figure, di cui spesso si ignora perfino il nome, e le cui azioni, siano esse imprese compiute a fianco del paladino, oppure tentativi - rigorosamente fallimentari - di contrastarlo, rimangono comunque non autonome, bensì magneticamente vincolate all'orbita dell'eroe eponimo. Emblematico a questo proposito è ciò che si verifica con il personaggio di Isoliero. Il cavaliere britannico, unico e indefinito appellativo con cui possiamo riferirci a questo anonimo personaggio, privo di una qualsiasi identità, compare al canto II del poema e in breve tempo lo vediamo prendere parte ad una lunga serie di imprese in compagnia del figlio d'Amone. Il cavaliere però, sembra svolgere un ruolo di semplice accompagnatore, quando non addirittura di «brutta copia» di Rinaldo: è sempre lui che tenta per primo le imprese, e sempre senza successo, quasi una specie di esempio in negativo dal cui confronto il valore esemplare di Rinaldo rifulga di una luce ancora più splendida. Non lui, ma Rinaldo, acquisterà infatti Baiardo, atterrandolo, come consigliato dal cugino, e domandolo senza sforzo, laddove il povero cavaliere spagnolo aveva miseramente fallito; così come poco dopo, giunti nei pressi degli automi di metallo celebrativi delle gesta di Tristano e Lancillotto, Isoliero invano tenterà di impadronirsi della lancia incantata di Tristano; a Rinaldo, invece, l'automa la cederà per incanto spontaneamente. Inoltre tra i due paladini, che pure, dall'incontro avvenuto al canto II, affrontano

insieme molte imprese, non nasce alcun tipo di relazione amicale: in modo abbastanza brusco e incomprensibile, i due, da un inizio di conoscenza piuttosto violento, si tramutano in inseparabili compagni di avventure, senza però che l'autore ci dia mai qualche indicazione sul loro rapporto. Inoltre di Isoliero non solo non sappiamo nulla, se non la generica indicazione sulla nazionalità («ispano guerrier») e che «sapea la medica arte»<sup>20</sup>, ma non sappiamo neanche che fine faccia: alla fine del canto IV, infatti, in cui lui e Rinaldo vengono gabbati dal demoniaco carro che si è portato via Clarice - del cui rapimento si scoprirà essere artefice, come sempre, Malagigi -, le loro strade sembrano momentaneamente dividersi. Infatti, mentre il cavaliere spagnolo tenta invano di correre dietro alla fallace apparizione, il povero Rinaldo è rimasto, a causa di un incantesimo, schiacciato dal peso del suo Baiardo. In realtà, da quel momento si perdono per sempre le tracce di Isoliero: Rinaldo infatti, tornato il sereno dopo la «pioggia ruinososa» che era scoppiata con l'avvento del carro infernale, «né'l carro né l'Ispano scerse». Siamo, in realtà, di fronte a un bivio non sfruttato: due cavalieri che si perdono in una selva per colpa di un nubifragio. Ovvero, ancora una volta, una situazione potenzialmente gravida di conseguenze sul piano dell'azione, ma troncata sul nascere dal Tassino, perché costituirebbero l'inizio di un filo narrativo collaterale, altro, rispetto alla trama principale. Al rischio di incorrere in una sfuggente pluralità, il Tassino preferisce l'incompiutezza. Ma nonostante la fatica spesa, nell'ordire il suo poema, «a far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata», il Tassino non è capace di mantenere fino in fondo la promessa di un'effettiva unità d'azione: del resto, il protagonista non rimane a lungo senza un fido compagno di venture; anzi, si può dire che Isoliero venga quasi immediatamente rimpiazzato dalla sua più nobile controfigura: Florindo<sup>21</sup>.

### 3.2. *La novella di Florindo: una storia senza finale*

Appena perso di vista Isoliero per il sopraggiungere di una fitta pioggia incantata, Rinaldo, rimasto solo e amareggiato per essersi lasciato sfuggire

<sup>20</sup> *Rinaldo* III 14, v. 6.

<sup>21</sup> Oltre al già citato giudizio di Forti, in merito all'effettiva unità d'azione del poema del Tassino, si veda, ancora prima, quello di Fóffano: «Quanto alla compagine del poema, essa non è così salda che non appariscano le giunture anche dalla semplice lettura del compendio. Non c'è, a rigor di termini, unità d'azione e nemmeno unità di personaggio, ché Florindo si presenta troppo spesso sulla scena, e i casi di Floriana appassionano ed interessano il lettore ben più che quelli di Rinaldo. [...] Vedere, come fa il Proto, l'unità d'azione, “nel nesso logico, psicologico, che passa fra i sentimenti intimi, svolgentisi nell'animo di Rinaldo, e le avventure che gli avviene d'incontrare”, parmi sia lo stesso che sostituire al personaggio principale l'autore e scambiare l'unità oggettiva con quella, dirò così, soggettiva che necessariamente è in qualsiasi opera d'arte» (F. FÓFFANO, *Il poema cavalleresco*, cit., p. 194).

la sua amata, si dispera; ma, «mentre da'suoi martiri accompagnato / camina pur, venir d'appresso sente / voce che sembra d'uom mesto e turbato, / che gli fiede l'orecchie in suon dolente». Stavolta, il campo audiovisivo dell'eroe è turbato da «un vago e bellissimo garzone» che giace steso sotto un pino; «un pastorello adorno» che si lamenta «[...] in così dolci modi e si pietosi / ch'avria commossi ancor gli orsi rabbiosi / ove affetto gentil non fa soggiorno». Quello di Florindo è un lamento d'amore, e questo gli procura l'immediata simpatia del protagonista, che subito, accorato e partecipe, gli chiede di palesargli la «cagione» delle sue sofferenze. Il termine «tecnico» non dovrebbe suonare come nuovo a un lettore sufficientemente esperto di poemi cavallereschi: un personaggio interno alla trama romanzesca si ferma e racconta, sostituendo per un certo tratto la sua voce narrante a quella del poeta, e lo fa, nella maggior parte dei casi, per illuminarci su un antefatto, o un'usanza atipica, narrando la «cagione», appunto, spiegando le cause, le origini, di un evento singolare su cui si interrogano gli altri personaggi della trama. Ci troviamo anche in questo caso di fronte ad un *aition* - stavolta Rinaldo chiede al giovane la «cagione» del suo lamento amoroso - che giustifica l'intervento di una digressione narrativa all'interno della narrazione principale: dall'ott. 23 alla 57, infatti, l'azione viene sospesa per lasciare spazio alla storia di Florindo, che viene a configurarsi quindi come uno di quelli che Tasso chiama «episodi» e che noi generalmente siamo soliti identificare come digressioni narrative, o, più comunemente, novelle. L'espediente non è nuovo né tipicamente tassiano; già il Boiardo, per primo, aveva arricchito il proprio poema di racconti brevi, conclusi, inevitabilmente ispirati al modello decameroniano, che andavano ad inserirsi nel più vasto intreccio romanzesco<sup>22</sup>. E l'Ariosto aveva seguito l'esempio boiardesco riprendendo e affinando l'arte di incastonare racconti più brevi all'interno della trama principale:

<sup>22</sup> Si veda in proposito A. FRANCESCHETTI, *La novella nei poemi di Boiardo e Ariosto*, nel vol. coll. *La novella italiana* Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 805-840. Si veda in generale sulla novella nei poemi cavallereschi anche E. CARRARA, *Alcune «storie» del «Furioso»*, in ID., *Studi petrarcheschi e altri scritti*, Torino, Bottega d'Erasmo 1959, pp. 277-315; M. SANTORO, *La prova del «nappo» e la cognizione ariostesca del reale*, in ID., *L'anello di Angelica*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, pp. 133-152; G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 139-148; G. BALDISSONE, *La novella e l'ascolto*, nel vol. coll. *Metamorfosi della novella*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 33-51; G. BARBIRATO, *Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche*, in «*Studi sul Boccaccio*», XVI (1987), pp. 329-360; R. BIGAZZI, *Le novelle dell'«Orlando Furioso»*, nel vol. coll. *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 47-58; R. BRUSCAGLI, *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. MALATO, IV (*Il primo Cinquecento*), Roma, Salerno, 1996, pp. 835- 907; S. GIOVANNUZZI, *La novella di Fiordispina (sui limiti della letteratura come rappresentazione del mondo)*, Firenze, Le Cariti, 2001; R. BRUSCAGLI, *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. MALATO, IV (*Il primo Cinquecento*), Roma, Salerno, 1996, pp. 835- 907.



quello che nell'*Innamorato* rappresenta un episodio isolato, una semplice diversione narrativa, nel *Furioso* infatti non è mai una parentesi completamente staccata dalla *fabula* complessiva del poema: anzi in qualche modo la integra e ne diventa una componente essenziale, perché legata alle vicende romanzesche da rapporti stretti e quasi indissolubili<sup>23</sup>.

Come afferma infatti Dalla Palma<sup>24</sup>, la novella ariostesca è sì, un «materiale narrativo autonomo», «un'entità narrativa conclusa (o prossima alla conclusione per opera di qualche personaggio interno al romanzo)», ma al contempo si innesta alla trama attraverso un legame di tipo sintagmatico o paradigmatico. Nel primo caso, la narrazione contenuta nella diversione termina con una situazione aperta, densa di aspettativa; allora ha luogo l'intervento risolutore dell'eroe cristiano: è evidentemente il caso delle diversioni più strettamente intrecciate con la trama romanzesca, tanto da ottenere lo scioglimento della vicenda sul piano del romanzo (ovvero - per riprendere le parole di Dalla Palma - sul piano dell'«agito», e non del «narrato») e hanno il compito di stabilire un preciso rapporto, un confronto, quando non un amaro contrasto, tra le vicende dell'eroe e il tipo di diversione in cui si imbatte. Al contrario «nella diversione “pura”, il legame si stabilisce invece in modo paradigmatico, attraverso un rapporto di tipo associativo - di equivalenza e/o opposizione - con il momento a cui è giunta la sequenza funzionale»<sup>25</sup>: sono le novelle di tipo eziologico, le novelle-passatempo, quelle di ammaestramento esemplare; diversioni compiute, che possono essere comunque legate al romanzo da rapporti stretti di causalità, ma anche avere soltanto rapporti tematici con la cornice romanzesca, i cui personaggi nascono e muoiono nello spazio della novella. Applicando alla storia di Florindo questa distinzione, potremmo definire la novella di Florindo una novella «ibrida»: se infatti da un lato si può incasellare all'interno della tipologia di novella eziologica, in quanto racconta l'antefatto biografico di un personaggio e spiega appunto l'*aition* (la cosiddetta «cagione» del lamento amoroso di Florindo), d'altra parte essa, lungi dal rappresentare un episodio circoscritto e compiuto, attende invece, come le novelle ariostesche della prima parte del *Furioso*<sup>26</sup>, il proprio finale definitivo sul piano del romanzo, e quindi risulta

<sup>23</sup> A. FRANCESCHETTI, *La novella nei poemi di Boiardo e Ariosto*, cit., p. 834.

<sup>24</sup> G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, cit., pp. 139-148, e specie 141-142.

<sup>25</sup> Ivi, p. 145.

<sup>26</sup> Come osserva Bigazzi, «nel poema ariostesco ci sono circa dodici o quattordici novelle, simmetricamente distribuite nelle due metà dell'opera, suddivisa dalla pazzia di Orlando nel canto XXIII, e cioè sei o sette nella prima parte [...], e sei o sette nella seconda [...]. La distribuzione simmetrica non può essere dovuta al caso, soprattutto se si pensa che è stata ottenuta con la riscrittura del '32 [...], e anzi la loro accurata e calibrata collocazione induce a pensare che siano iscritte in un disegno complessivo e che solo in questa più vasta composizione esse acquistino pieno significato. Dal punto di vista narrativo, inoltre, come suggerito da Dalla Palma, si riscontra

narrativamente molto intrecciata con la trama romanzesca. In questi casi, in cui le novelle instaurano con la narrazione principale un rapporto sintagmatico, i personaggi della novella sono destinati a rimanere attivi e importanti sul piano del romanzo; ed è proprio ciò che avviene con Florindo, da ora in avanti personaggio quasi onnipresente sulla scena a fianco di Rinaldo, compagno di imprese mirabili andato a colmare immediatamente il posto vacante lasciato da Isoliero. Dal punto di vista paradigmatico, invece, la novella di Florindo, a differenza delle novelle ariostesche della seconda parte del *Furioso*, instaura, più che un rapporto di contrasto e opposizione<sup>27</sup>, un rapporto di analogia o equivalenza: Rinaldo infatti, come Florindo, si trova, al momento dell'incontro con il giovane pastore, nella sua identica situazione di innamorato disperato: è proprio questa empatia, questo comune sentire, che incuriosisce tanto Rinaldo e che lo spinge a domandare il perché dello straziante lamento del giovane, e d'altronde il pastore, a sua volta, si apre volentieri con un suo «simile».

Originario di Numanzia, e di umile stato, il giovinetto si è innamorato di Olinda, figlia del re, conosciuta il primo maggio, in occasione di un rituale pagano in onore di Venere: giovani uomini e donne portano doni alla dea, gli uomini gareggiano in vari giochi di forza, le donne si baciano tra loro, e per

una netta distinzione fra le novelle della prima parte e della seconda parte: le prime, fortemente legate alla trama principale, con la quale intrecciano rapporti di tipo sintagmatico, sono spesso incomplete, e trovano la loro conclusione sul piano del romanzo; le seconde, generalmente più brevi, compiute, e molto più facilmente «sforbiciabili» dal contesto, col quale intessono un rapporto di tipo paradigmatico. (R. BIGAZZI, *Le novelle dell'«Orlando Furioso»*, cit., pp. 47-58; G. DALLA PALMA, *Le strutture dell'«Orlando Furioso»*, cit., pp. 139-148).

<sup>27</sup> Le novelle del *Furioso* si susseguono infatti all'interno del poema con una logica precisa, nient'affatto casuale, anche a livello tematico, rispondente alla volontà di Ariosto di contrapporre all'andamento parallelo delle vicende del romanzo. Come ha notato Zatti, il *Furioso* è bipartito: la prima metà è caratterizzata dall'elemento centrale dell'inchiesta, una ricerca materiale, degradata e fallimentare, che culmina con la pazzia di Orlando, vero e proprio spartiacque del poema; a questo punto, occupati in una *quête* più nobile, elevata, i paladini subiscono un processo di evoluzione che li porta al recupero dei valori persi in precedenza, e al raggiungimento dei propri desideri. Ma se si osserva l'andamento delle novelle che si succedono parallelamente al piano del romanzo, notiamo che la situazione è completamente rovesciata: se nella prima parte del romanzo si susseguono una serie di novelle «positive», in cui le trionfanti virtù dell'amore e della cavalleria si oppongono emblematicamente agli insuccessi che vanno collezionando i paladini sul piano del romanzo, proprio nel momento in cui queste virtù tornano a fare capolino sul piano della trama principale, le digressioni si fanno via via sempre più cupe, dominate dall'instabilità, dalla perfidia, dal disincanto. Assistiamo dunque nelle novelle della seconda parte alla puntuale distruzione di quei valori cavallereschi che contemporaneamente sul piano della trama i protagonisti del poema vanno ricostruendo con successo. È un processo graduale, quasi inavvertito a una lettura superficiale, ma in realtà preciso e puntuale, addirittura speculare: alcuni nuclei di novelle della prima parte sono riscritti «a rovescio» nella seconda parte; uno stesso schema narrativo può dare origine ad un esempio di virtù in una novella della prima serie, e allo stesso tempo a una visione fosca e tragica della realtà nel finale del poema. Si veda, per una trattazione più diffusa della questione, R. BIGAZZI, *Le novelle dell'«Orlando Furioso»*, cit., pp. 47-58.

entrambi ci sono ricchi premi. Il giorno delle gare, la sorte vuole che egli risulti il migliore; giunge quindi al cospetto di Olinda e al momento di ricevere il premio fa finta di svenire cadendole in seno e le stringe la mano, il che alimenta ancor di più il suo insano desiderio. La dama inoltre prende a soggiornare in un castello e ad andare a caccia accompagnata da un largo seguito, e Florindo, cacciatore provetto, ha quindi modo di frequentare la brigata e passare molto tempo in compagnia della principessa. Nel frattempo ricorre nuovamente il rito del primo maggio e Florindo decide di travestirsi da donna per poter ricevere il bacio della sua amata. Ma, non potendo contenere la passione, la bacia in modo più passionale e arrossisce, per cui Olinda si insospettisce fino a riconoscerlo e, adirata per il tradimento, lo caccia dal regno. Il giovane, disperato, è sul punto di togliersi la vita, quando viene frenato da un amico che gli consiglia di recarsi in Francia in un antro miracoloso: là, in un aureo simulacro, Amore dà oracoli con consigli utili per gli innamorati infelici. Concluso il suo racconto, il giovane pastore chiede infine a Rinaldo di raccontargli i suoi casi avversi. Una volta confidatosi anche il paladino, i due decidono di recarsi insieme in questo luogo incantato a ricevere gli oracoli del tempio di Cupido. Giunti quindi a questo colle ornato di sculture raffiguranti le vittorie di Amore, essendo entrambi sinceramente innamorati, entrano facilmente nel tempio: al loro ingresso, la statua crolla e batte le ali, l'arco e le frecce dorate suonano, dopodiché il dio comincia a parlare. A Rinaldo raccomanda di seguire il suo primo proposito di acquistare gloria nelle armi; il carro orrendo non era altro che opera di Malagigi che ha poi riportato la donzella illesa a destinazione. Se seguirà il suo consiglio, infatti, Clarice presto diventerà sua moglie. Anche a Florindo consiglia di dedicarsi alle armi per poter conquistare la sua amata; inoltre, alludendo alle nobili origini del pastorello, di cui ancora egli non è a conoscenza, la profezia viene a configurarsi come una vera e propria anticipazione degli sviluppi narrativi successivi della vicenda di Florindo. I due compagni infatti, decisi a seguire le raccomandazioni del simulacro di Amore, intraprendono un viaggio verso l'Italia, con lo scopo di recarsi da Carlo e di cimentarsi in gloriose imprese. Il passaggio dal «narrato» all'«agito» è ormai compiuto, così come è ormai evidente che Florindo è entrato a pieno titolo a far parte del *cast* dei personaggi principali del poema. Seguono infatti ben cinque canti, in cui egli, divenuto compagno inseparabile di Rinaldo, ne condivide l'intero percorso narrativo, finché al canto X una terribile tempesta ne separa momentaneamente le sorti:

Gran pezzo andaro i duo guerrieri uniti  
rompendo a forza l'impeto marino;  
da vasto monte d'acqua al fin colpiti  
si separar Florindo e 'l paladino;  
ma perde quegli il legno, ond'ambo arditi  
erano in tal furor di reo destino,

né con mani o con piedi oprar può tanto  
che di nuovo afferrar lo possa alquanto.

[*Rinaldo* X 60]

Potrebbe sembrare che Florindo stia per fare la stessa fine del povero Isoliero: già ce lo immaginiamo abbandonato tra i flutti della tempesta dal Tassino troppo occupato ad inseguire morbosamente le tracce di Rinaldo. Ma non è così: non solo dunque la digressione narrativa, lungi dal rappresentare una sorta di *excursus*, o sommario delle vicende pregresse di un personaggio, ha svolto in realtà la funzione di introdurre all'interno del poema un personaggio poi diventato piuttosto rilevante, i cui casi sono proseguiti, a fianco dell'eroe protagonista, sul piano della trama principale; addirittura, essa darà luogo ad una pericolosa biforcazione narrativa, arginata dal Tassino solo *in corner* grazie all'abile strumento dell'analessi. Florindo sparisce infatti fra le onde, il racconto continua a seguire le orme del solo Rinaldo, e soltanto più tardi, al canto XI, Florindo sarà ritrovato dall'amico nel primo, e forse unico, incontro capace di suscitare lo stupore del lettore:

Allor nel paladin le luci intende  
l'estran, colmo di nobil meraviglia,  
e fissamente a ricercar lo prende  
dal capo al piè con inarcate ciglia,  
tal ch'al fine il conosce, e lieto stende  
l'amiche braccia, e lui nel collo piglia,  
dicendo: «Or chi potea salvarmi in vita,  
se non chi sempre il giusto e 'l dritto aita?»

[*Rinaldo* XI 82]

Soltanto ora, dunque, Florindo potrà raccontare, in rigorosa analessi<sup>28</sup>, la

<sup>28</sup> Come nota Bruscaqli, «non per *anaprattomena*, come avrebbe detto il Castelvetro, cioè in forma di episodio raccontato dal narratore in parallelo all'azione principale, ma per *epangelia*, ovvero attraverso un espediente di legittimazione epica che non a caso, anche negli anni maturi della *Liberata*, balenerà al Tasso come soluzione epica degli "errori" di Tancredi all'inizio del VII canto: "[...] potrà forse parer loro che nel principio del settimo canto ne gli errori d'Erminia e di Tancredi io mi slarghi troppo dalla favola; ma in questa parte io ho apparecchiato sgagliardissimo difese (così mi paiono) e di ragioni e d'autorità: pur mi sarebbe di poca fatica il fare che Tancredi stesso narrasse poi la sua prigionia" (T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda Editore, 1995, pp. 31-32: *Lettera V*, a Scipione Gonzaga, 15 aprile 1575)» (R. BRUSCAGLI, *La materia del «Rinaldo» di Torquato Tasso*, nel vol. coll. *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, a cura di A. CANOVA e P. VECCHI GALLI, Novara, Interlinea, 2007, pp. 511-528, e specie 514). Sul diverso modo di inserire digressioni nella favola epica vedi R. BRUSCAGLI, *Il campo cristiano nella «Liberata»*, in ID., *Stagioni della civiltà estense*, cit., pp. 192-195.

sua storia: l'espedito dell'analessi legittima infatti la digressione in quanto non si verifica l'inserzione di un altro filo narrativo parallelamente all'unico, perpetuo e non interrotto filo che intende tessere il poeta; il filo accessorio nasce si sviluppa e si esaurisce all'interno di una breve parentesi, per altro non rappresentata sulla scena; rimanendo contenuto nei ristretti confini del *flashback* del personaggio secondario esso non va ad intaccare la «favola una» e l'assoluto protagonismo di Rinaldo sulla scena. Florindo dunque ci racconta la sua storia, che non è altro che la realizzazione della profezia udita presso il simulacro di Amore. Salvatosi miracolosamente dal naufragio, era giunto infatti in fin di vita sulle coste di Ostia e era stato raccolto e curato da un cavaliere romano della stirpe Cornelia. Per caso, il cavaliere, mentre provvedeva a curarne il fisico spossato, aveva notato una voglia rossiccia a forma di fiore, molto simile a quella che possedeva un suo figlio perduto. Gli era sovvenuta a quel punto un'antica profezia ricevuta in passato, che gli aveva predetto che avrebbe ritrovato il suo figlio scomparso in una situazione di grave pericolo da cui egli lo avrebbe tratto in salvo. Incuriosito, aveva chiesto al giovane le sue origini e quando egli gli aveva riferito dell'oracolo appena ricevuto, che metteva in dubbio i suoi umili natali, non ha più avuto dubbi: egli era il suo caro figlio Lelio, strappatogli molti anni prima da un'incursione di pirati. Avvenuto quindi il riconoscimento, Florindo aveva assunto il suo vero nome di Lelio e era stato convertito e battezzato. Il giovane si era poi congedato dal padre, ed era ripartito «spronato, lasso! dal crudel desio / di riveder il vago amato volto; / e per tentar se mai potesse il rio / sdegno ch'avea contr'esso Olinda accolto, / sgombrar dal duro ed agghiacciato core / con servitù, con fede e con amore».

In un vero e proprio *anagnorismós* da commedia menandrea, il pastorello di umile nascita viene riconosciuto nobile cavaliere romano in base a un particolare fisico che ne chiarifica inequivocabilmente l'identità. Come ben sappiamo, però, il motivo topico dell'agnizione non è mai un espedito gratuito, ma sempre funzionale a un determinato e quasi prefissato sviluppo narrativo: in genere è infatti il mezzo attraverso il quale si rende possibile il lieto fine per l'amore tra due personaggi appartenenti a due ceti diversi; il colpo di scena investe l'innamorato di più umili natali, di cui viene scoperta, in base a particolari «segni», l'origine nobile, e finalmente si può procedere all'unione, che solo ora, non essendo più impari dal punto di vista sociale, può considerarsi lecita. Sembrerebbe infatti di leggere proprio questo, fra le righe, nelle parole di Florindo-Lelio, che non per nulla, una volta scopertosi di nobile stirpe, si affretta a ritrovare la sua amata Olinda, nella speranza che questa scoperta lo riabiliti agli occhi della principessa e sia capace di cancellare dalla sua memoria l'antica offesa. La speranza-consapevolezza del personaggio, che poi corrisponde a quella del lettore, è una speranza, potremmo dire, «letteraria», di chi sa bene che la storia andrà a finire così, come in ogni storia

di agnizione che si rispetti. Eppure, entrambe rimangono deluse e frustrate: i lettori, una volta informati della recente scoperta, vengono a questo punto lasciati in asso. Ancora una volta un espediente tradizionale viene utilizzato sì, ma solo a metà, anzi, la sua funzione peculiare, quella che gli è più congeniale, viene volutamente trascurata, non sfruttata, consegnandoci così nuovamente una sorta di «aborto narrativo»<sup>29</sup>. Il finale della storia di Florindo e Olinda nel poema non compare, e anche se possiamo immaginarci, forse, che vada a finire come previsto, non abbiamo modo di leggerlo nelle parole del poeta, che ancora una volta, quasi pentito di essersi «distratto» con il *sub-plot* di Florindo, lasciandosi trasportare da un filo alternativo che lo ha fatto, per usare le sue stesse parole, «slargare troppo dalla favola», torna bruscamente a concentrarsi sulla trama principale e le vicende di Rinaldo, ormai vicine alla conclusione<sup>30</sup>.

### 3.3. La diversione «pericolosa» di Floriana

Con la storia di Florindo, il Tassino riesce, anche se non in maniera del tutto convincente, a mantenersi comunque nei binari della sua storia principale, del suo «perpetuo filo». Pur puntando, a tratti, i riflettori su Florindo, lasciando momentaneamente in ombra Rinaldo, le vicende personali di questo personaggio secondario - quelle che non condivide con il protagonista - che pure occupano forse troppo spazio rispetto a quanto consentito dalla «favola una», vengono comunque pur sempre presentate sotto forma di racconto, senza che invadano il piano dell'agito. Poi, rapidamente, la cinepresa torna inquadrare Rinaldo, costi quel che costi, compreso il dover lasciare in sospeso una storia avviata e quasi conclusa. Ma è con un altro personaggio, stavolta femminile, che si assiste all'unica, vera,

<sup>29</sup> Lo spazio rilevante assegnato alle vicende di Florindo che sembrano compromettere l'unità d'azione del poema e l'incompiutezza del filo narrativo di Florindo e Olinda saltano agli occhi anche di Daniele: «[...] Il *Rinaldo* è in dodici canti, a mo' dell'*Eneide* e della *Tebaide*. Esso ha struttura unitaria (come voleva l'autore) ma la narrazione principale si accompagna ad una serie di episodi collaterali, alcuni addirittura lasciati in sospeso, come ad esempio, la storia parallela e assai sviluppata degli amori di Florindo e Olinda, regina di Castiglia (fatto questo già notato dal Canello nella sua *Storia della letteratura italiana nel secolo XVI*)» (A. DANIELE, *Considerazioni sul «Rinaldo»*, cit., pp. 31-32).

<sup>30</sup> Anche Brusagli sottolinea la «sconcertante incompiutezza del *subplot* di Florindo-Lelio» e la riconduce «al rigore complessivo della favola del *Rinaldo*, e all'evidente cautela o imbarazzo con cui il Tassino gestisce questo eventuale secondo filo della narrazione; insomma a quella «fatica» che il giovane poeta confessa di impiegare nel non farsi «tentare» dall'intreccio di più fili narrativi». Se non compare infatti, nel poema, il finale della storia è «segno insieme di una fretta di chiudere, e di una fedeltà all'opzione del non interrotto filo, che sembra preferire una favola, di fatto, incompleta, al rischio di una sua complicazione romanzesca» (R. BRUSAGLI, *La materia del «Rinaldo»*, cit., pp. 514-515).

e davvero indubitabile infrazione al filo continuato del *Rinaldo*: Floriana<sup>31</sup>.

Rinaldo incontra la regina di Media al canto IX, e, anche questa volta, è una giostra a rivelarsi «galeotta»: proprio come Clarice, infatti, Floriana man mano che osserva il paladino combattere, se ne invaghisce sempre di più. Ma laddove Clarice sentiva nascere in sé un languore, l'accendersi di una piccola scintilla, Floriana sente crescere dentro il suo cuore una passione dirompente: il parallelismo e al contempo la *variatio* operata dal poeta fra le due sequenze è evidente; il Tassino infatti, dipinge esattamente la stessa scena iniziale, ma diversi sono in sentimenti in gioco, perché diversi i caratteri delle due donne. L'amore che nasce in Floriana è un amore più violento, immediato e carnale; la fisicità di questo sentimento si avverte diffusamente per tutta la lunga sequenza descrittiva della giostra, che anche il lettore segue con minuziosa e morbosa attenzione, attraverso lo sguardo bramoso della regina. Anche qui, come nella sequenza dell'innamoramento di Clarice, le sensazioni si susseguono in crescendo: all'inizio semplicemente la donna nota di più il paladino rispetto agli altri: «[...] pur a Rinaldo più l'affetto inchina, / di quel ch'avenir dee quasi presaga; / e più le sembra del compagno destro, / più forte ed in ferir miglior maestro». Ma il passo è breve, e l'attenzione maggiore rivolta all'eroe ci mette poco a trasformarsi in una febbre che piano piano assale Floriana e ne scuote le membra<sup>32</sup>: senza che neanche se ne accorga, Floriana comincia a seguire sempre più partecipe ogni movimento di Rinaldo, rallegrandosi dei suoi successi e temendo per la sua incolumità, e non vede l'ora di scoprire chi si nasconda dietro questo temerario cavaliere. Il suo desiderio viene presto esaudito: un guerriero durante il combattimento «a Rinaldo fè sbalzar l'elmetto, / rompendo i ferrei lacci a l'improvviso», e il «vago aspetto» di Rinaldo si mostra finalmente alla regina, ormai in estasi. La descrizione fisica di Rinaldo - la prima, dall'inizio del poema - è di grande impatto visivo, e trasuda sensualità, perché vista attraverso lo sguardo infatuato di Floriana:

Bionda chioma, neri occhi e nere ciglia,  
lucidi e vivi quelli e queste arcate,  
fronte ben larga adorna a meraviglia  
d'alterezza viril, di maiestate;  
guancia leggiadra in un bianca e vermiglia,

<sup>31</sup> «L'unica infrazione al filo continuato del *Rinaldo* è la storia di Floriana, la cui disperazione amorosa causata dall'abbandono dello stesso cavaliere viene narrata in assenza di quest'ultimo; e non è improprio supporre che proprio a questo episodio pensasse Torquato in questa sorta di autoassoluzione preventiva da eventuali peccati di lesa unità aristotelica che abbiamo riscontrato nell'indirizzo *Ai Lettori*» (*ibidem*).

<sup>32</sup> «Come uom cui già novella febre algente / deggia assaltar tra breve spazio d'ora, / un lieve freddo non continuo sente / scorrersi per le membra ad ora ad ora: / così costei ne l'alma e ne la mente / prova de l'amor nuovo, ignoto ancora / i leggieri principii, i primi affetti, / ch'oprono a volta in lei diversi effetti» (*Rinaldo* IX 12).

piume nascenti allor cresse ed aurate,  
 naso aquilin, de' regi segno altero,  
 traggon tutti in stupor del cavaliero<sup>33</sup>.

[*Rinaldo IX 16*]

Nessuna meraviglia quindi, di fronte a tanta avvenenza, se la regina «esca divien di sì nobil foco» e «sent'ella farsi il cor nuova fucina, / e crescervi la fiamma a poco a poco; / pur come sia del suo mal proprio vaga, / d'arder più sempre e di languir s'appaga». Se ci siamo soffermati così a lungo sulla trattazione di questa sequenza dell'innamoramento di Floriana, è però, al di là dei confronti intratestuali, soprattutto per motivi di ordine, ancora una volta, narrativo: il largo spazio che l'autore concede alla regina di Media, l'indugio sulle sue passioni e soprattutto il cederle momentaneamente il punto di vista, lasciano presagire sin dall'inizio l'importanza che andrà assumendo il personaggio di Floriana nella narrazione. La regina infatti, ormai invaghita di Rinaldo, insiste per far rimanere lui e Florindo a palazzo: i due cavalieri accettano e trascorrono la serata amabilmente in compagnia di Floriana e della sua corte, fra musica e ricchi banchetti. È nel bel mezzo di questa cena che la dama chiede al sir di Montalbano gli aneddoti più celebri sulla sua stirpe, dando l'avvio al celebre racconto dell'episodio di Ghinamo di Baiona e della sua ben nota offesa perpetrata ai danni del padre di Rinaldo, Amone. Proprio come la Didone virgiliana, durante il lungo racconto del giovane Floriano pende dalle labbra del cavaliere, sempre più in preda alla passione. Le sovviene inoltre una profezia che una sua zia le aveva fatto tempo addietro: ella avrebbe amato un cavaliere cristiano con cui avrebbe generato di parto gemellare due figli, un maschio e una femmina, entrambi dediti alle armi e di grande valore guerresco. Il desiderio, rafforzato dal ricordo dell'antica profezia, non le dà pace per tutta la notte, e all'alba licenzia tutte le ancelle per potersi agghindare liberamente; infine, per sfogare la sua inquietudine, decide di confidarsi con la fidata nutrice Elidonia, che, vedendola ormai irrimediabilmente coinvolta e ricordatasi anch'essa dell'antica profezia, le consiglia di non opporsi a questo amore e libera la fanciulla da ogni senso di colpa. Inizialmente Rinaldo appare restio a concedersi alla donna, che ormai gli dimostra in maniera sempre più aperta i suoi sentimenti; ma un giorno, per caso, egli la sorprende, in un

<sup>33</sup> La bionda chioma che inopinatamente, complice un elmo che si slaccia in combattimento, appare rivelando l'insospettata bellezza del guerriero, non può non ricordare l'analoga scena della *Liberata*: «Clorinda intanto ad incontrar l'assalto / va di Tancredi, e pon la lancia in resta. / Ferirsi alle visiere, e i tronchi in alto / volare, e parte nuda ella ne resta: /ché, rotti i lacci all'elmo suo, d'un salto / (mirabil colpo!) ei le balzò di testa: / e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse» (III 21). Solo i ruoli sono invertiti: nel poema maggiore le chiome dorate appartengono infatti alla vergine guerriera, e chi assiste incredulo e smarrito è l'innamorato Tancredi, che solo ora si rende conto di trovarsi a duellare con la donna amata.



riservato e ameno giardino, a tessere ghirlande e confessare inavvertitamente: «Ahi! Quando serà mai, Rinaldo, ch'io / appaghi ne' tuoi baci il desir mio?». Inevitabile, a questo punto, il cedimento del paladino; e il Tassino ci avverte che a questo ne seguono molti altri: Rinaldo infatti «in così dolce vita / trasse più di con la real donzella, / tal che l'antica fiamma era sopita, / e sol gli ardea il cor l'altra novella». Il poeta però, sembra seguire alla lettera il precedente virgiliano, ponendo ben presto fine allo spensierato amore fra i due: «al fin l'astrinse a far quinci partita / strana ventura che gli avvenne in quella, / la qual il primo ardor di nuovo accense, / ed il secondo quasi a fatto spense». Nell'*Eneide* Mercurio, messo di Giove, richiamava Enea al suo dovere, costringendolo ad abbandonare Didone perché egli ultimasse il suo viaggio e fondasse in Italia, come voluto dal Fato, la nuova Troia; qui è invece un sogno il responsabile della dipartita dell'eroe, che, richiamato alla fedeltà e redarguito da una Clarice delusa e amareggiata, «s'infiamma intanto di vergogna e scorno, / ed apre il petto a nobil sdegno ed ira; / face il desir primiero in lui ritorno, / e quell'altro si fugge e si ritira; / le veste e l'arme insieme in fretta prende / ed adorno di lor tosto si rende». Quindi, pentito, lascia di nascosto la Media, senza avere il coraggio di rivolgere neanche un ultimo saluto a Floriana, per cui si addolora e di cui è ancora innamorato: «ma 'l fero Amor, che al fin discopre e vede / gli occulti fatti, ancorché d'occhi privo, / a la regina chiari indizii diede / del partir de l'amante fuggitivo».

Fin qui, nulla che non ci aspetteremmo. Il Tassino, infatti, segue passo passo il copione virgiliano senza discostarsene se non, drasticamente, alla fine: anche per la storia di Floriana, così come in quella di Florindo, assistiamo a un finale inaspettato, che non rispetta le premesse. Il poeta sostituisce il finale tragico previsto dal modello virgiliano chiudendo l'episodio con l'intervento di una fredda macchina sovranaturale: l'intervento di Medea che all'ultimo istante, fa cadere il pugnale suicida dalle mani della disperata regina, per poi cospargerle le tempie delle miracolose acque del fiume Lete e condurla nell'isola del Piacere, ormai dimentica di ogni sciagura. Anche qui il poeta «si rifiuta di seguire lo svolgimento narrativo che la vicenda, tradizionalmente, postula, e volge infatti all'elegia e al melodramma una situazione che volgeva necessariamente in tragedia»<sup>34</sup>. Ma quel che è certo è che ancora una volta il Tassino ha fretta di liberarsi di una non breve e «pericolosa» divagazione. Il lieto fine suona assai posticcio: certo, la storia di Floriana appare meno brutalmente troncata rispetto alla storia di Florindo, ma comunque questa sbrigativa conclusione «di comodo» mal si combacia con l'agio con cui si era fino a poco prima oziosamente intrattenuto con il personaggio, soprattutto se pensiamo che esso è l'unico, in tutto il poema, a comparire tanto a lungo

<sup>34</sup> F. FORTI, *L'opera prima del Tasso*, cit., p. 128.

sulla scena in assenza del protagonista<sup>35</sup>. La giostra a cui partecipa Rinaldo, cui assiste come spettatrice, il lauto banchetto, la notte agitata e il frenetico risveglio all'alba, la confessione alla nutrice, e infine l'amore finalmente consumato e poi tradito, le ore della disperazione e del tentato suicidio, provvidenzialmente sventato da Medea: Floriana è «attrice» di tutte queste scene, è la protagonista indiscussa di un'azione che non si svolge, come per Florindo, in un piano altro rispetto alla trama, in una dimensione parallela a quella delle vicende di Rinaldo, quella del «narrato», senza farle accadere nella trama principale; questa è la trama principale. La storia della regina di Media invade prepotentemente il piano dell'agito, e intacca per almeno un canto e mezzo l'assoluto protagonismo di Rinaldo sulla scena: il Tassino cade qui in quello sdoppiamento della narrazione che abilmente - e faticosamente - aveva evitato nel caso di Florindo, salvo poi chiudere frettolosamente e liberarsi dal senso di colpa tornando a capofitto su Rinaldo. Eppure, scorrendo la prefazione e quel sospetto dispiegamento di giustificazioni nei confronti dei «severi filosofi seguaci di Aristotele», si avvertono chiaramente le tracce della consapevolezza del poeta di essersi spinto oltre, di aver «giocato col fuoco» della pluralità, di essersi fermato un attimo prima di precipitare nella rete dell'*entrelacement*.

DARIA PORCIATTI

<sup>35</sup> Io ho ipotizzato una possibile derivazione di questo finale, in particolar modo per quello che riguarda il motivo dell'acqua incantata che provoca amnesia nell'innamorato non ricambiato, dall'analogo stratagemma presente nel *Rinaldo appassionato*, testo di grandissima fortuna con il quale il *Rinaldo* tassiano registra svariate affinità a livello tematico e narrativo: lì Malagigi, mago protettore di Rinaldo, procura di far bere al paladino una pozione magica che obnubila la mente e procura un'amnesia totale in modo da far svanire così in lui una volta per tutte l'amore - non ricambiato - per Leonida, che egli, anziché incoraggiare, aveva sempre osteggiato, preoccupato dalle conseguenze rovinose di questa insana passione per la pace imperiale. Questo espediente delle acque incantate che provocano l'oblio totale di sé e della propria coscienza non è certo nuovo ai poemi cavallereschi, e trae senza dubbio le sue origini più antiche nel Lete della letteratura classica; ma è significativo che il Tasso adoperi uno stesso stratagemma narrativo per concludere proprio la scomoda digressione degli amori di Floriana per Rinaldo, che, abbiamo visto, è l'unica vistosa infrazione alla regola del protagonismo assoluto dell'eroe eponimo sulla scena. Chissà che il Tasso non abbia ripreso proprio dal popolare poemetto il facile *escamotage* della "dimenticanza indotta" che gli ha permesso di sbarazzarsi senza troppi problemi di un filo narrativo impertinentemente proseguito più del dovuto. Si veda sul *Rinaldo appassionato* e sui rapporti con il *Rinaldo* tassiano E. MELLI, *Nella selva dei «Rinaldi»: poemetti su Rinaldo da Mont'Albano in antiche edizioni a stampa*, in «Studi e problemi di critica testuale», 16 (1978), pp. 193-215; M. BEER, *Romanzi di cavalleria*, cit.; R. BRUSCAGLI, *La materia del «Rinaldo» di Torquato Tasso*, cit., pp. 511-528 e il mio *Tasso romanizzatore: il «Rinaldo» (1562)*, tesi magistrale di Filologia moderna, Università di Firenze, a.a. 2011-2012.