



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

DISLL - Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E
LETTERARIE
INDIRIZZO ITALIANISTICA
CICLO XXVII

«GIÀ GRANDE VOLA, E GIÀ TRIONFA ARMATO»:
ASPETTI DELLA POESIA TASSIANA TRA *EPOS* E LIRICA

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Supervisore: Ch.mo Prof. Franco Tomasi

Dottorando: Valeria Di Iasio

- Mah, mah! Quante se ne vedono! -

fece Carlomagno.

- E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?

- Con la forza di volontà, -

disse Agilulfo,

- e la fede nella nostra santa causa!

Indice

Introduzione	7
Capitolo I: L'INTERFERENZA LIRICA	
1. <i>L'interferenza lirica come 'tipologia' del meraviglioso</i>	13
2. <i>Tancredi e Clorinda: l'amore e il caso</i>	19
2.1 <i>Armi e amore: un riconoscimento difficile</i>	22
2.2 <i>La scena e il suo riempimento</i>	24
2.3 <i>Elementi lirici come veicoli semantici: tra analogia e antitesi</i>	29
2.4 <i>Una prima caratterizzazione di Clorinda</i>	33
2.5 <i>Clorinda sola</i>	36
2.6 <i>Il sacrificio oltre l'eros: il sangue</i>	38
3. <i>Tancredi ed Erminia: tra realtà e metafora</i>	40
3.1 <i>Amore e prigionia</i>	40
3.2 <i>La morte, il lamento e la tomba</i>	49
3.3 <i>La sublimazione del lirico: le 'inusitate fasce'</i>	57
3.4 <i>Amore occulto e infelice</i>	60
3.5 <i>Una conclusione: Erminia sola</i>	63
4. <i>Armida, alcune considerazioni</i>	64
4.1 <i>Armida nelle Lettere poetiche</i>	68
4.2 <i>I luoghi di Armida</i>	70
5. <i>Parole e suono attraverso il testo</i>	81
6. <i>Armida e il femminile</i>	87
7. <i>Altri percorsi tra temi e lessico</i>	98
8. <i>Il canto XX: l'eros (quasi) dissolto</i>	103
9. <i>La funzione nascosta dello stile: la morte di Lesbino</i>	106
Capitolo II: STRATIGRAFIE TASSIANE	
1. <i>Le Lettere poetiche come strumento critico: problemi e risorse</i>	111
1.1 <i>Un equilibrio difficile</i>	113
1.2 <i>Le varianti: ieri e oggi</i>	116
2. <i>Riforme strutturali</i>	122
3. <i>L'ottava</i>	141
4. <i>Correzioni su due versi</i>	165
5. <i>Per alcuni aspetti di 'regia' linguistica</i>	188
5.1 <i>Un primo bilancio</i>	211

Capitolo III: IL RINALDO	
1. <i>«desir di gloria ed amoroso caldo»: una prima prova</i>	215
2. <i>Canovacci lirici: soluzioni e dissoluzioni tra il Rinaldo e la Liberata</i>	218
2.1 <i>La donna e il personaggio: modelli femminili tra confronto e ibridazione</i>	219
2.2 <i>Descriptio mulieris e fenomenologia amorosa</i>	228
2.3 <i>«fati atroci ed empì»: la morte dell'amata per mano dell'amante</i>	240
2.3.1 <i>Le forme dell'ubi sunt</i>	243
3. <i>Spie testuali tra tema e stile</i>	245
4. <i>Aspetti lessicali e sintagmatici</i>	250
4.1 <i>Dal Rinaldo alla Liberata</i>	250
4.2 <i>Percorsi estravaganti: Tasso e la tradizione</i>	254
4.3 <i>Attraverso le redazioni</i>	261
Capitolo IV: LE RIME	
1. <i>Polarità e convergenze</i>	265
2. <i>Rime eteree e Liberata</i>	267
2.1 <i>La descrizione della donna</i>	268
2.2 <i>Lo specchio di Armida</i>	271
2.3 <i>Tancredi e Clorinda</i>	272
2.4 <i>Minute permanenze</i>	276
3. <i>Il Chigiano</i>	278
3.1 <i>La descrizione della donna</i>	283
3.2 <i>La lontananza</i>	293
3.3 <i>Sulle tracce di una permanenza: «S'accresce la magnificenza con l'asprezza»</i>	300
3.4 <i>Varianti, generi e redazioni</i>	305
4. <i>Altre rime (tra stampe e manoscritti)</i>	313
4.1 <i>Scomposizioni e ricomposizioni</i>	317
 Bibliografia	 327

Introduzione

La presente ricerca, che trova la sua ragione di essere nell'intenzione di voler esplorare il laboratorio tassiano dall'interno, è stata condotta con un approccio analitico teso alla profondità e, al contempo, ad una prospettiva fluida, capace di percorrere liberamente gli assi della diacronia e della sincronia. L'obiettivo è stato quello di rintracciare e descrivere alcuni tra i principali processi di scrittura relativi alla materia lirica e allo stile fiorito nel contesto del poema eroico – visti come componenti necessarie dello stesso – e, almeno parzialmente, di contribuire a corrompere quel cristallo opaco e scivoloso sotto cui rimangono ancora troppo spesso intrappolate le rime del sorrentino.

Guardare alla struttura narrativa e allo stile della *Liberata* sotto la specifica luce dell'interferenza tra le potenzialità del lirico e la neonata epica volgare significa affrontare il poema, la teoria – la *Lezione* e le *Considerazioni* ma soprattutto i primi *Discorsi* e le *Lettere poetiche* – e le rime come testi sempre in dialogo. Tale dialogo diventa leggibile non solo adottando un'ottica secondo cui il rapporto tra teoria e prassi, specialmente nel caso di un autore tanto sorvegliato come Tasso, sostiene un approccio mediato e consapevole ai dati testuali, ma anche accogliendo una nozione ampia e sfaccettata della funzione degli elementi lirici nel poema, intesa come l'azione, non dichiarata ma ben percettibile in filigrana, dei dispositivi formali e contenutistici propri della poesia d'amore ed eletti a pieno titolo anche a strumenti legittimi della poesia epica.¹

Tutto ciò comporta, nell'ambito dello studio, la compresenza di molteplici punti di vista che, analizzando di volta in volta aspetti differenti ma complementari della scrittura

¹ Necessario il consueto rimando ad uno tra i più celebri passi dei *Discorsi dell'arte poetica*: «Lo stile eroico è in mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico, e avanza l'una e l'altra nello splendore d'una meravigliosa maestà; ma la maestà sua di questa è meno ornata, di quella men propria. Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, talora pieghi lo stile verso la semplicità del tragico, il che fa più sovente, talora verso le lascivie del lirico, il che fa più di rado, come dichiarando seguito» e: «Dichiarato adunque e perchè fiorito lo stile del lirico, e perchè puro e semplice quello del tragico, l'epico vedrà che, trattando materie patetiche o morali, si deve accostare alla proprietà e semplicità tragica; ma, parlando in persona propria o trattando materie oziose, s'avvicini alla vaghezza lirica; ma nè questo nè quello si che abbandoni a fatto la grandezza e magnificenza sua propria. Questa varietà di stili deve essere usata, ma non sì che si muti lo stile non mutandosi le materie.» TASSO 1964a: 41- 42.

tassiana, restituiscono un'immagine multifocale ma unitaria della feconda e non sempre semplice interazione tra il dato 'lirico' e il sistema epico. Secondo questo presupposto, quindi, è stato possibile non solo attraversare la *Liberata* cercando di individuare e discutere gli intrecci più intimi e significativi delle tensioni che le 'vicende liriche' immettono nel poema – tensioni che assumo una connotazione programmatica nel momento in cui vengono lette attraverso la storia delle varianti – ma anche alcune specifiche fasi della produzione lirica di Tasso vista sia come esperienza creativa libera e parallela a quella epica che come progetto strutturato sottoposto ad un piano compositivo cogente.

È così che nel primo capitolo, a partire dal fatto che il complesso problema teorico che verte attorno alla questione dello 'stile fiorito' all'interno della materia epica della *Liberata* trova una risposta reale, ancor più che nei contributi teorici, nella prassi effettiva del poema, secondo una strategia compositiva che, pur usufruendo di impasti stilistici e lessicali di matrice lirica, rimane intimamente legata alle ragioni dell'epica, si è inteso indagare minutamente e riassumere secondo uno schema coerente e totale la natura della materia lirica interna al poema, volendo mettere in luce l'intima valenza, al suo interno, dei principi dispositivi aderenti alla 'prassi' del magnifico. Se è vero infatti che le fughe 'liriche', la 'materia lasciva', e insomma tutto ciò che ha a che vedere con il genere del lirico e quindi con lo stile retorico del fiorito gioca, nel tessuto narrativo della *Liberata*, un ruolo chiave, è vero anche che l'annosa questione riguardante un'interpretazione unitaria della 'narratologia' tassiana rimane ancora ad oggi aperta dal punto di vista dell'analisi della materia lirica e dello stile fiorito come elementi strutturali utilizzati programmaticamente – ovvero sulla base di una matrice teorica immanente – all'interno di un cosmo narrativo di stretta osservanza epica. Il riferimento deve andare ad una serie di fenomeni che suggeriscono la rivisitazione di dinamiche di scrittura ormai appartenenti ad una grammatica condivisa e per certi versi automatica e forgiata, secondo una forma evoluta ed aggiornata alla luce delle acquisizioni teoriche dell'autore che pure non possono strutturalmente verbalizzare l'osmosi tra la regolamentazione della *dispositio*, dell' *inventio* e quella dell'*elocutio*, soluzioni strutturali – sempre avvertite in modo immediato dal lettore della *Gerusalemme* – che si realizzano concretamente in equilibri narrativi asimmetrici e sospesi, abilmente variati da un'avvertita regia dei punti di vista. Sotto il segno dell'indagine dei 'punti di vista' e

della conseguente commistione tra modalità narrative e rappresentative si comprendono alcune tra le più efficaci e comprovate strategie compositive tassiane, dalla famosa definizione di Raimondi relativa al ‘narratore passionato’, alla serie di sistematiche torsioni e slittamenti dello stile in coincidenza dell’assunzione di punti di vista singolari e la conseguente sussunzione di differenti ‘sottogeneri’ lirici, passando anche per un’altra caratteristica conclamata della regia tassiana, ovvero quel procedere dal «confuso al distinto»², fino ad approdare ad un netto esito narrativo ‘epico’, spesso realizzato attraverso l’assunzione marcata, da parte di diversi elementi ‘lirici’, di funzioni simboliche tese alla demetaforizzazione e alla sublimazione della materia lirica stessa.

Per rileggere efficacemente il ruolo giocato dalla materia lirica e dallo stile fiorito nel complesso dell’architettura del poema può essere utile partire dalla lapidaria e programmatica giustificazione riguardo ai «fregi» e ai «diletti» della seconda e della terza ottava del canto primo, che di fatto trova la sua diretta realizzazione nella struttura sottile delle dinamiche narratologiche interne al poema agglutinate attorno alle vicende di carattere ‘lirico’. Tali ‘vicende’, riadattate alle istanze proprie della materia eroica, si irraggiano significativamente per tutto il tessuto del poema rendendo evidente il loro fondamentale valore strutturale all’interno dell’economia compositiva della *Liberata*. Tale assunto, per quanto in sintonia con molte letture critiche delle strategie compositive del poema, può essere di fatto confermato attraverso una attenta disamina della materia lirica non solo prestando attenzione ai fattori stilistici, la cui analisi rischia di scivolare nella mera raccolta di dati lessicali e retorici, ma anche ai più sottili rapporti che intercorrono tra le diverse zone del poema, con l’intenzione di tratteggiare l’operato della sempre rigorosa regia tassiana in materia di coerenza compositiva, poggiato su attente simmetrie – o asimmetrie – e legato al dato della ‘favola’ ma anche, e significativamente, a quello del lessico e dello stile. In questa prima parte, si è inteso quindi studiare la struttura e la funzione delle ‘vicende’ liriche all’interno – e al servizio – della favola eroica, per mezzo della disamina dei rapporti – topici, simbolici, stilistici

² «Il lasciar l’auditor sospetto, procedendo dal confuso al distinto, dall’universale a’ particolari, è arte perpetua di Virgilio; e questa è una delle cagioni che fa piacer tanto Eliodoro, et è molte volte usata (male o bene, non so) in questo libro. Siale ora per essemplio Erminia, della quale e de gli amori della quale s’ha nel terzo canto alcuna ombra di confusa notizia; più distinta cognizione se n’ha nel sesto; particolarissima se n’avrà per sue parole nel penultimo canto, che s’io non m’inganno... », TASSO 1995a: 80-1.

e lessicali – tra esse vigenti. Le parentele tra queste diverse zone consistono concretamente in corrispondenze, contrappunti, richiami reciproci e umbratili analogie sia di tipo tematico che lessicale e stilistico: non solo, quindi, è possibile constatare la presenza di specifici dispositivi topici ma anche la condivisione di determinati campi semantici o metaforici, che vanno ad aprire importanti finestre di dialogo tra una parte e l'altra del poema, secondo la volontà di una vigilata strategia macrotestuale.

Se, quindi, il primo capitolo attraversa il testo del poema analizzando le forme e le funzioni della materia lirica all'interno del sistema della narrazione epica per dimostrare come la tematica amorosa, e la sua conseguente ricaduta formale, rappresenti non solo una forma di 'interferenza', assimilabile a quella che fa capo all'elemento del 'meraviglioso', nei confronti dell'azione epica principale ma anche una forza strutturante che da divergente si riallinea progressivamente all'azione principale – rafforzandola, di fatto, grazie al progressivo 'fallimento' dei vettori centrifughi – il secondo capitolo, per molti aspetti vero e proprio cuore pulsante della presente ricerca, indaga le stratigrafie redazionali delle zone testuali considerate nel primo nell'ottica di descrivere la progressiva messa a punto del dinamismo superficiale proprio del testo che tutti ad oggi ancora leggiamo. Le varianti discusse investono sia le macro-strutture narrative che la dimensione dell'ottava e, secondo un metodo che procede dal generale al particolare, del verso, fino a comprendere gli aspetti più finemente lessicali e sintagmatici. L'obiettivo del capitolo è quindi quello di puntualizzare e commentare la genesi più intima delle soluzioni testuali relative al compromesso, talvolta difficile ma sempre fecondo, tra lirica, e stile fiorito, ed epica, e stile magnifico. In questo ambito, nonostante le *Lettere poetiche* abbiano rappresentato il primo, principale ed imprescindibile grimaldello per accedere all'officina del poema, è stato talvolta necessario leggere i processi di scrittura, le tendenze variantistiche e le campagne correttive considerando come plausibile la presenza di ragioni non esplicitamente dichiarate in sede teorica e produrre quindi una tassonomia prettamente 'empirica' e talvolta sensibile al dato particolare.

Il terzo capitolo, che sancisce una sorta di raccordo tra l'universo della *Liberata* e il resto della produzione tassiana, sposta gli equilibri del discorso all'esterno del poema gerosolimitano per indagare le soluzioni tematiche e formali di matrice lirica già adottate dal giovane Tasso nel *Rinaldo*. In particolare si è cercato di mettere in luce sia i

momenti di continuità che di discontinuità relativi alla progressiva elaborazione di moduli narrativi, topici e formali che, a partire dal primo poema, vengono variamente ereditati dalla *Liberata*. Il profilo della storia evolutiva di queste varie soluzioni di scrittura, alcune delle quali destinate ad avere lungo corso, intende ritrarre non solo alcuni tratti del rapporto dialettico del poeta con i modelli principali della tradizione epico-cavalleresca ma anche il legame profondo che fin da subito sussiste tra il laboratorio eroico – e, quindi, la dimensione narrativa – e il patrimonio esperienziale legato alla pratica della tematica amorosa nell’ambito delle prove liriche parallele.

Il quarto capitolo è dedicato totalmente alle rime, considerate come pratica di scrittura che comprende non solo il momento fondativo della raccolta degli Eterei ma anche, e soprattutto, a quello, transitorio ma nodale, se valutato secondo un’ottica retrospettiva rivolta al poema, del progetto del canzoniere Chigiano, inteso a sua volta come punto di massima tensione di processi osmotici che non solo vanno dalle rime al poema ma anche dal poema alle rime. Si è dato quindi spazio non solo alle dinamiche sovrapposizioni tematiche e topiche che mettono in relazione le diverse esperienze liriche e il lungo tirocinio poetico rappresentato dal poema – e dal punto di vista della teoria poetica, dalle *Lettere poetiche*, le cui sollecitazioni, specialmente in materia di riflessione sul rapporto tra stili e generi e sui caratteri propri della lingua toscana non possono non giocare un ruolo fondamentale nel contesto dei successivi sviluppo della teoria tassiana – ma anche ai dati desumibili dallo studio dei processi variantistici e correttori che agiscono sui testi destinati a confluire, opportunamente rivisti, nei progetti lirici maturi. Anche in questo caso, quindi, si è cercato di tratteggiare il profilo del complesso rapporto tra officina epica e officina lirica non solo cercando attraversando la massa critica dei dati testuali secondo assi interpretativi che tendono all’unità e alla coesione ma anche accogliendo, quando e se necessario, una problematicità testuale intrinseca, forse risolvibile solo attraverso – auspicate – ricerche future.

Capitolo I

L'INTERFERENZA LIRICA

1. *L'interferenza lirica come 'tipologia' del meraviglioso*

Anche al lettore più ingenuo della *Gerusalemme liberata* può sembrare semplice intendere a che cosa ci si possa riferire con 'interferenza lirica' all'interno del più ampio contesto narrativo del poema. È indiscutibilmente chiaro, infatti, che con questa definizione si possono indicare non solo, ovviamente, i celebri e infelici amori di Tancredi, Rinaldo, Armida ed Erminia in sé e per sé intesi – la coppia Gildippe - Odoardo, non rientra, se non in senso contrastivo, in questo insieme – ma anche quella serie di elementi formali e strutturali che, comprendendo di volta in volta le incontinenze amorose dei campioni cristiani e le loro più o meno sfortunate e casuali conseguenze, dipendono direttamente dalla camaleontica maestria tassiana nel dare ascolto a perturbanti spinte creative in grado di muovere i più intimi meccanismi emotivi del lettore.³

Questo sistema complesso, che somiglia forse più ad un organismo vivente che ad una macchina narrativa, facilmente intuibile anche ad una fruizione immediata del testo, diventa assai più difficile da definire nel momento in cui entra in più stretta e mediata relazione non solo con il contesto del coevo dibattito teorico ma anche con la teoria dal suo stesso autore, con cui si deve presumere una certa congruità di principio.⁴ Tuttavia,

³ Il riferimento sottinteso è, naturalmente, al 'narratore passionato' di Raimondi (RAIMONDI 1994a). Interessante, a questo proposito, ricordare quanto viene detto sul carattere 'lirico' di questa particolare funzione narrativa: «In altre parole, dinanzi alla logica tagliente e perentoria del Castelvetro, lo scrittore della *Liberata* non solo rivendica la legittimità di un 'narratore passionato', che ha in comune con i personaggi un punto di vista emotivo, ma ne riconduce anche la funzione a quella di un coro, di un commento *lirico* trasferito dalla scena allo spazio evocabile del racconto» (corsivo mio, RAIMONDI 1994a: 336). Al di là del fecondo parallelismo suggerito tra narrazione del poema e meccanismi di scena, quello che conta è il riferimento al tratto 'lirico' come tratto espressivo la cui codificazione avviene automaticamente ed è condivisa, senza bisogno di ulteriori dimostrazioni, dallo scrittore e dal pubblico (e quindi anche dalla critica).

⁴ Di fatto, ricordando anche le parole di Baldassarri («non si può non rimarcare la voluta, lucida "attualità", all'interno del panorama tardocinquecentesco, del programma tassiano, delineato sin dall'*Arte poetica* in strettissimo riferimento alla situazione reale dei tentativi "epici" postariosteschi, BALDASSARRI 1977a: 12) non si intende mettere in discussione la tenuta argomentativa della teoria tassiana ma piuttosto proporre, pur cautamente, l'esistenza di una sorta incrinatura sul piano della continuità tra teoria e prassi

ci si rende presto conto di come i presupposti teorici tassiani, seppur solidi e precisi nella fresca definizione rappresentata dai primi *Discorsi*, non esauriscano quasi mai ragioni testuali autonome che, pur non entrando in diretto contrasto con i propri principi di base, necessitano evidentemente di una sistemazione *a posteriori* per risultare completamente integrabili con il modello astratto e tutto potenziale del nuovo poema eroico volgare.⁵ Tali ragioni, che rappresentano esiti altri e ulteriori a quelli dell'*Arte poetica*, trovano pur sempre la propria origine in alcuni assunti teorici da cui non si prescinde, come, ad esempio la legittimità della presenza della materia 'amorosa', ovvero dei 'concetti' lirici, che è di fatto ingrediente fondamentale del nuovo poema eroico in quanto elemento necessario tra quelli atti a garantire il 'diletto' richiesto dal gusto del pubblico moderno, e conseguente della sua realizzazione secondo le regole dello stile retorico dell'ornato o, in termini tassiani, 'fiorito'. Proprio per questo motivo, ogni volta che la materia narrativa vira verso un argomento di matrice lirica – matrice sempre intesa come presenza sia 'topica' che stilistica – nel testo del poema si apre una vera e propria finestra di dialogo con una specifica branca della tradizione lirica italiana e, a partire dalla ricezione della *langue* petrarchesca, già filtrata più volte dalla tradizione cinquecentesca – sia cavalleresca, grazie all'esempio del *Furioso in primis* ma anche dell'*Amadigi* paterno e del *Rinaldo* stesso, che lirica – fino alla più sottile influenza, soprattutto retorica, della frequentazione dell'universo della poesia in musica, si ha sempre la sensazione di avere a che fare con un'imponente impresa di comprensione e revisione di tutto il poetabile.

Tale presenza lirica, che assume i connotati di una vera e propria 'interferenza', intesa secondo il suo aspetto più intimamente lacerante – lo stesso aspetto che, solo relativamente conosciuto e praticato da Ariosto, aveva tanto spesso turbato le coscienze teoriche del più maturo cinquecento – non è però nei fatti percepibile solo come presenza tematico - stilistica che, pur veicolando di volta in volta sfumature semantiche

che, se messa alla prova dall'esercizio critico, invece di sanarsi agisce direttamente su quest'ultimo, costringendolo a retrocedere sul piano delle certezze.

⁵ Baldassarri afferma l'esistenza di «basi per una ridiscussione [...] della scansione consueta del *curriculum* tassesco» che «non andrà naturalmente capovolta, ma semmai verificata con una maggiore attenzione per la reale complessità delle esperienze tassesse, segnate non tanto da bruschi *revirements* quanto da una serie di slittamenti progressivi [...] concatenati fra di loro secondo una progressione i cui termini contigui obbediscono a una legge non di opposizione ma di continuità e di sviluppo. Di qui l'importanza di una rivalutazione [...] dell'importanza degli anni '75-'76 all'interno del globale *iter* tasiano» (BALDASSARRI 1977a: 11).

differenti, agisce in superficie per assicurare il 'diletto' di un pubblico moderno notoriamente 'svogliato', ma anche e soprattutto come forte nervatura narrativa che, rispettando in modo ambivalente il confine entro cui dovrebbero attestarsi i 'concetti' lirici e la loro realizzazione 'fiorita', influisce direttamente sulla strutturazione più profonda della narrazione epica. È così che il lirico, inteso quindi come nozione complessa, non è solo parte costituente, e necessaria, dello stile magnifico, ma pure della favola. Ed è proprio questo quell'elemento fuori controllo destinato a perturbare, a posteriori, il sistema in sé concluso dei *Discorsi* giovanili: se infatti, in quel contesto, la presenza della tematica amorosa all'interno della delicata struttura ideale di un poema ancora non scritto è legata principalmente, se non univocamente, ad una necessità tutto sommato accessoria nella prassi reale del poema scritto l'amore diventa parte integrante della struttura della favola e soprattutto si connette senza alcun dubbio e in modo spesso viscerale all'evoluzione, e quindi alla funzione, che il meraviglioso stesso progressivamente matura.⁶ È in questo modo, quindi, che il tema dell'amore si trasforma, di fatto, nel piano più concreto su cui si riflette in terra la battaglia che si svolge tra inferno e cielo,⁷ ed è quindi qui che subentra la doppia crisi data dal cortocircuito non previsto tra materia meravigliosa e materia amorosa. Proprio in virtù di questo cortocircuito, meraviglioso e amore, uniti ora sotto il segno della comune intima implicazione con la favola epica, vengono quindi investiti, nella prassi reale del testo, di una nuova centralità, di fatto inedita nell'*Arte poetica*, che, con le parole di Baldassarri, comporta un «chiaro riconoscimento [...] della rilevanza e della serietà del diabolico, la cui presenza nella *Liberata* non individua più una zona episodica e aperta

⁶ Si ricordino ancora le argomentazioni di Baldassarri: «Proprio il confronto fra i *Discorsi* e la *Gerusalemme* al banco di prova del problema del «meraviglioso» può permettere di individuare, insieme a una fitta serie di concordanze che chiariscono ampiamente le implicazioni reali delle teorie tassiane, una divaricazione di rilievo circa la funzione delegata la meraviglioso nel contesto delle strutture del poema, tanto che stavolta le soluzioni tassiane della *Liberata* rappresentano un reale approfondimento delle indicazioni dell'*Arte poetica*» (BALDASSARRI 1977a: 11-12).

⁷ Ancora: «La centralità "latente" del meraviglioso [...] all'interno di quelle pagine giovanili non comporta infatti nell'*Arte poetica* un discorso intorno alla funzione, lungo tutto l'arco del poema, del meraviglioso romanzesco degli incanti e dei miracoli in rapporto allo svolgersi della "favola", e dunque in rapporto al suo "nodo" e alla sua "soluzione". [...] I "prodigi" e i "concilii celesti e infernali" esplicitamente previsti nell'*Arte poetica* paiono disporsi piuttosto sul versante degli "episodi" che su quello della "favola", qualificandosi dunque come periferici piuttosto che centrali all'interno delle strutture pur unitarie (ma di un'unità "largamente intesa") del poema eroico» (BALDASSARRI 1977a : 52); Il «silenzio dei *Discorsi dell'arte poetica* circa una funzione più centrale del meraviglioso» (BALDASSARRI 1977a: 53) sembrerebbe quindi valere anche per la funzione del 'lirico', inteso come elemento strutturante.

al *diverstissement* del grottesco e del parodistico, ma centrale e dunque minacciosa»⁸ a dispetto della sua precedente posizione che: «pur differenziandosi nella sua tipologia dalla tradizione dei romanzi in nome della verosimiglianza poetica e della coerenza ideologica» non si distingueva «quanto al suo ruolo e alla sua funzione all'interno del poema, volto com'è a movimentare il racconto a pro del 'diletto' del lettore».⁹

Da qui, come è noto, la necessità, ben percepibile nelle *Lettere poetiche*, di giustificare l'evidente tracimazione della materia amorosa, e della sua ricaduta formale, oltre gli argini originariamente previsti.¹⁰

Non c'è quindi più dubbio sulla trasformazione dell'interferenza lirica in vera e propria 'tipologia del meraviglioso' che costituisce, nella prassi reale del testo, un elemento strutturato e strutturante legato in modo indissolubile, data la sua ormai assodata parentela con la funzione del meraviglioso diabolico, allo scioglimento del nodo e alle dinamiche relative all'unità. Un dato, questo, con cui Tasso fa direttamente i conti durante la revisione romana, quando non solo deve giustificare gli amori – di Tancredi, ad esempio, cercando di chiarire in che modo la loro verosimiglianza renda conseguentemente legittimo il loro peso narrativo – ma anche rendere conto di incanti ed eccessi di vaghezza forse realmente sovrabbondanti ma intimamente legittimi alla luce dell'evoluzione sotterranea, a lui stesso forse non ancora del tutto palese, che la sua poetica ha di fatto subito negli anni della stesura del poema.¹¹ A cavallo di questi due poli si trova poi la vicenda di Erminia,¹² radicata nel *topos* dell'amore tra nemici – vero e proprio tratto distintivo degli 'amori meravigliosi', se confrontato con il codice preciso a cui si attengono gli amori coniugali, sia quello di Olindo e Sofronia che quello di Gildippe e Odoardo – ma contraddistinta da una inaspettata quanto particolare funzione di 'aiutante' nel contesto dello scioglimento, necessario, del nodo della favola,

⁸ BALDASSARRI 1977a: 43.

⁹ BALDASSARRI 1977a: 53.

¹⁰ Non estranee a questo processo giustificatorio, del resto, nemmeno le note sul carattere costitutivamente ornato della lingua toscana (TASSO 1995a: 453): «io giudico che questo essere talora troppo ornato non sia tanto difetto o eccesso dell'arte, quanto proprietà e necessità della lingua».

¹¹ BALDASSARRI 1977a: 51: «le lettere tassiane degli anni '75-'76, che per tanti aspetti annunciano le scelte che saranno tipiche della maturità e della vecchiaia del Tasso, presentano indubbiamente degli spostamenti rispetto all'*Arte poetica* che sarebbe difficile comprendere nella loro matrice storico-culturale quando non si ipotizzasse una loro graduale maturazione proprio durante gli anni di gestazione della *Gerusalemme*».

¹² Anch'essa al centro di diverse disquisizioni nelle *Lettere* se si pensa, ad esempio, alle lettere 39, 46-47 (TASSO 1995a).

secondo un vettore che, mutando radicalmente di segno nel corso dello sviluppo della narrazione, si muove dalla funzione ‘ritardante’ propria degli elementi ‘diabolici’ per poi riallinearsi con l’azione principale, concorrendo a risolverne la sospensione.

Lo scarto funzionale tra assunti teorici dei *Discorsi* e prassi reale che riguarda la tematica amorosa – e quindi la sua realizzazione stilistica, che subisce anch’essa un contraccolpo di principio, trasformandosi da elemento retorico giustificabile a veicolo di senso imprescindibile – ¹³ si conferma quindi come dato di fatto già concreto, anche se forse non sistematizzato, nelle *Lettere poetiche*, in cui Tasso dibatte a lungo sulla natura più o meno episodica di molte soluzioni narrative propendendo spesso, e quasi sempre in contrasto con i revisori, per un’interpretazione degli ‘episodi’ non più come fattori periferici ed accessori ma come elementi connaturati all’azione principale.¹⁴ A ben vedere, la spia testuale che forse con maggiore forza conferma la compromissione totale della tematica amorosa con i meccanismi più intimi della favola e della costruzione del nodo narrativo – oltre naturalmente alla fine orchestrazione dei diversi ma convergenti piani narrativi nel canto IV,¹⁵ frutto di una progressiva correzione autoriale, che si avrà modo di discutere nel secondo capitolo – sta in una soluzione narrativa che, sicuramente collaudata dalla tradizione cavalleresca, viene proposta, nella *Liberata*, secondo un uso divergente rispetto a quello invalso, ovvero quella della fallace comparsa onirica della ‘non vera’ Clorinda del canto XIII e della ‘non vera’ Armida nel XVIII, entrambe apparizioni eminentemente ‘meravigliose’ ma tutte irrorate da una particolare linfa che

¹³ Il contraccolpo che il mutamento delle funzioni narrative ha sullo stile, se affermato per il meraviglioso diabolico strettamente inteso (per cui cfr. BALDASSARRI 1977: 36: «la componente infernale, diabolica, del meraviglioso verosimile individuata già nell’*Arte poetica* viene sottoposta a un costante processo di sublimazione che ha per catalizzatore proprio la tradizione mitologica»; 41: «A questo punto, il senso dell’operazione tassesca sul duplice versante della teoria e della prassi [...] È ancora una volta quello di una complessa mediazione fra istanze diverse, volta alla fruizione totale del meraviglioso cristiano, celeste e infernale»; 41: «il Tasso si vale allo scopo di un ben diverso registro stilistico, riallacciandosi sintomaticamente a una tradizione letteraria che rinvia in ultima istanza a Virgilio»; 42: «In sostanza, il recupero degli “incanti” romanzeschi da parte della *Gerusalemme* implica innanzitutto un deciso “salto” di livello stilistico e l’assunzione del diabolico alla “grandezza” delle materie convenienti all’epopea») si può di certo ipotizzare, seppur secondo modalità diverse, anche per il diabolico amoroso.

¹⁴ Si rimanda alle lettere del 2 giugno e del 5 luglio 1575 e poi alla lettera allo Scalabrino di poco più tarda; utile, inoltre rimandare ancora a Baldassari (BALDASSARRI 1977a: 56- 62) per una argomentazione più decisa sugli effetti che tale spostamento degli episodi dalla periferia al centro dell’azione ha sulla questione della varietà/unità e come proprio questo rappresenti la vera e propria carica innovativa del poema ‘reale’ rispetto alle stesse pagine dei *Discorsi*.

¹⁵ Ancora: «non sarà casuale che nel canto IV la più scontata e doverosa delle “venture”, quella che nasce dall’obbligo cavalleresco di soccorrere le fanciulle indifese [...] venga iscritta *ab initio* sotto il segno minaccioso delle macchinazioni diaboliche» (BALDASSARRI 1977a: 63).

riesce a contrapporre efficacemente le più schiette 'larve' liriche con le più necessarie e stringenti 'prove' eroiche.

Se è vero che Tasso introduce «all'interno delle strutture del poema, e proprio per la via dell'accettazione (e con un ruolo essenziale) di un meraviglioso cristiano bipartito, celeste e diabolico, dei parametri assoluti di riferimento, tali da rendere dovunque trasparente, nel corso del poema, la collocazione di ogni segmento del racconto rispetto alla vicenda centrale, e semplicissima, della lotta fra bene e male, fra Dio e Satana» e se è vero anche che è «proprio la presenza nel poema di un simile strumento 'assoluto' di giudizio (che permette di calcolare in ogni punto la funzionalità degli episodi ai due disegni antitetici di Dio e di Satana) a consentire al Tasso [...] sia la straordinaria varietà di situazioni e di episodi sul piano della storia [...] sia la riduzione dell'universo del poema a taluni pochi principi interpretativi»¹⁶ non sarà dunque inutile attraversare analiticamente i più concreti meccanismi narrativi che cooperano alla creazione, allo sviluppo e alla soluzione del nodo dell'azione principale e che fanno direttamente riferimento alla sfaccettata categoria della tematica erotica, intesa in senso lato, come tipologia del meraviglioso concretamente composto dal verisimile amore di Tancredi, dalla più palesemente diabolica Armida e dall'ibrido errare di Erminia.

L'obiettivo del presente capitolo è quindi quello di ricalcare controparte il farsi concreto di questi processi narrativi, tanto finemente intrecciati e accuratamente camuffati dal poeta. Partendo dal fondamentale presupposto teorico che legittima l'integrazione del 'lirico' nel tessuto del poema, sarà fondamentale descrivere l'evoluzione progressiva della materia erotico-lirica nella prassi del testo attraverso la disamina dei vari nuclei narrativi che, pur sviluppandosi secondo una forma coerente, non escludono l'interdipendenza tra i reciproci esiti. Non si potrà forse dichiarare con certezza il grado di intenzionalità con cui Tasso ha tessuto fin nei minimi particolari un 'sistema' dal carattere in gran parte imprevedibile e destinato ad avere impatto tanto forte sul piano teorico da mettere in seria difficoltà il proprio stesso autore, ma se le premesse sopra discusse sono vere, e se è vero che è proprio su questo piano che si gioca la partita finale tra 'varietà' romanzesca e 'unità', pur 'largamente intesa', di invenzione tassiana, varrà la pena di mettere in luce il progressivo e soprattutto *programmatico*

¹⁶ BALDASSARRI 1977a: 64-65.

riallineamento delle funzioni centrifughe ad un assetto narrativo radicalmente ulteriore alla dimensione del molteplice.

2. *Tancredi e Clorinda: l'amore e il caso*

La tramatura pulviscolare e sospesa, ma pur sempre interconnessa, degli elementi costitutivi della cellula narrativa che converge su Tancredi, Clorinda ed Erminia richiede di impostare un'analisi destrutturante mirata a smontare l'arco della vicenda in alcune macro aree da cui risulti poi possibile enucleare i caratteri peculiari dei vettori principali che sostanziano il ruolo di interferenza assunto, in questo primo caso, dalla materia amorosa e dal suo relativo sviluppo stilistico.

Il primo tassello, comprendendo l'insieme degli incontri tra l'innamorato e la donna, riguarda le ottave 45-49 del canto I, le ottave 21-30 del canto II e le ottave 51-69 del dodicesimo.¹⁷ La prima comparsa di Tancredi (I, 45) congiunge, come è noto, la formidabile caratterizzazione della virtù militare del campione cristiano al tema, che si potrebbe definire propriamente contro-tema, della sua follia d'amore.¹⁸ L'agire del *miles Christi* si presenta quindi fin da subito come gravemente ipotecato dall'ombra di un amore tanto indegno quanto legato antitetivamente alle armi, alla guerra e alla causa cristiana:

Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti
(tranne Rinaldo) o feritor maggiore,
o più bel di maniere e di sembianti,
o più eccelso ed intrepido di core.
S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vanti
rende men chiari, è sol follia d'amore:
nato fra l'arme, amor di breve vista,
che si nutre d'affanni, e forza acquista.

La brusca virata del v. 5 apre l'*excursus* retrospettivo che introduce Clorinda e che sbilancia in modo evidente il ritratto del cavaliere sul versante della deviazione dal suo ruolo principale di paladino della fede. Le parentele con la tradizione lirica petrarchesca

¹⁷ Per quanto concerne la lettura e l'interpretazione della vicenda di Tancredi, imprescindibili i rimandi a MONOROCCHIO 1992 e LARIVAILLE 1987 (137-146). Pare inoltre opportuno ricordare anche la recente analisi di Corrado Confalonieri (CONFALONIERI 2014: 312-328), anche per il virtuoso e vitale confronto con la bibliografia critica, a cui qui implicitamente si rimanda.

¹⁸ Anticipata dalla doverosa ma sintetica citazione di 9, 3-4 («vede Tancredi aver la vita a sdegno, / tanto suo vano amor l'ange e martira»).

e quattro-cinquecentesca, già segnalate dalla critica,¹⁹ sono evidenti, ma è proprio a partire da questo punto di inizio, in cui rimane contrassegnata anche stilisticamente la grave distrazione dall'argomento bellico, che si giunge, nell'ottava 47, all'introduzione del fondamentale apparato metaforico legato al campo semantico dell'amore armato, in questa ottava finemente rafforzato dalla ripetizione – armata Clorinda così come è armato Amore – destinato ad assumere a pieno titolo un valore paradigmatico attivo non solo per quanto riguarda Tancredi e Clorinda ma anche, come sarà dimostrato, per quanto concerne Tancredi ed Erminia:

Quivi a lui d'improvviso una donzella
tutta, fuor che la fronte, armata apparse:
[...]
Oh meraviglia! Amor, ch'a pena è nato,
già grande vola, e già trionfa armato.

Così come l'incontro occasione dell'innamoramento risulta casuale, anche l'incontro del terzo canto, il secondo, è di fatto fortuito e si realizza nel contesto di uno scontro armato in atto e ancora, come nel canto I, si chiude prematuramente, a causa del sopraggiungere di altri cavalieri, come dimostra la comparazione tra i due passi:

I 48, 1-4:

Ella d'elmo coprissi, e se non era
ch'altri quivi arrivàr, ben l'assaliva.
Partì dal vinto suo la donna altera,
ch'è per necessità sol fuggitiva;

III 28, 5-8:

Distinguea forse in più duro lamento
i suoi dolori il misero Tancredi,
ma calca l'impedisce intempestiva
de' pagani e de' suoi che soprarriva.

a proposito dei quali si può anche notare la ripresa rima *-iva*, ripresa in qualche modo gemella a quella della rima *-arse*, che accomuna l'ottava 47 del I e l'ottava 21 del III.

Molti altri sono gli elementi che, se interpretati secondo una lettura mediata tesa ad analizzare il testo nelle sue parti costitutive e capace quindi di rivelarne il montaggio che ne determina l'efficacia narrativa, mettono in stretta relazione i tre episodi

¹⁹ TASSO 2009: 84.

considerati, secondo una rete di rapporti che si irraggia in molteplici direzioni. Spesso, i collegamenti tra le diverse zone devono essere percorsi a ritroso, secondo un'ottica retrospettiva: la loro analisi permette di comprendere progressivamente lo sviluppo di ciascuna unità di senso sia nella realizzazione delle potenzialità narrative che nella neutralizzazione dell'interferenza nel processo di riassorbimento nelle maglie dell'epica.

Per quanto riguarda quanto detto fino ad ora, il carattere fortuito degli incontri tra i due personaggi, che varrà anche per il fatale episodio del canto XII, costituisce la vera e propria peculiarità di questo nucleo narrativo, specialmente se si considera in che misura risulti divergente rispetto all'altro vettore lirico principale, ovvero quello che fa capo ad Armida: se è vero che Tancredi, di fatto, non cerca mai in modo volontario Clorinda, e che quindi le dinamiche che scaturiscono dai loro incontri sembrano generate da una sorta di forza ulteriore a quella puramente volitiva dei personaggi, e se si considera che, seppure con l'importante controcanto della lunga devianza del campione, il dato finale è non solo quello della redenzione del cristiano ma anche quello, di pari valore, di una conversione radicata nella più profonda tradizione cristiana d'Africa,²⁰ è pure vero che Armida, cangiante campo di forze erotico-liriche, agisce sempre secondo una fine pianificazione, occulta agli occhi dei cristiani ma invece ben visibile agli occhi del lettore.²¹ A ben vedere, tuttavia, sussiste un non irrilevante *trait d'union* tra due sistemi tanto divergenti quanto accomunati dalla stessa natura lirico-erotica: anche per Armida, difatti, rimane valido il dato di una casualità ancora tutta legata all'*eros* che, manifestandosi nell'imprevedibile innamoramento per Rinaldo, porta alla progressiva implosione dell'azione di disturbo affidata alla donna. In questo senso, quindi, il dato del fortuito, all'interno degli schemi narrativi legati alla materia

²⁰ Rispetto a quanto già detto da Confalonieri sull'«oscillazione tra amore e dovere» (LARIVAILLE 1987: 146) aggiungerei, anticipando parzialmente alcuni tra gli esiti del paragrafo, che, per quanto concerne il nucleo Tancredi-Clorinda, non solo tale oscillazione si traduce in una «ambigua realizzazione [...] di un polo attraverso l'altro» (CONFALONIERI 2014: 328) ma anche e forse soprattutto nel trionfo della 'conversione' intesa come dimensione ulteriore sia a quella privata dei cavalieri che a quella pubblica, e comunque portante, della crociata.

²¹ Il riferimento va naturalmente alle prime ventisei ottave del canto IV, che comprendono il concilio infernale e la pianificazione dell'azione 'in terra' da parte di Idraote. Si precisi inoltre come, tra queste due istanze estreme, quella del caso fatale e quella della volizione, emerga una soluzione mediana, rappresentata dall'azione ibrida, ovvero impulsiva ma allo stesso tempo provvidenziale, di Erminia che, come si avrà modo di dimostrare (cfr. par. 3 e in particolare 3.5) finirà per assumere veri e propri connotati 'eroici', ben al di là delle aspettative date dalla ricezione immediata del personaggio.

lirica, agisce in modo ambiguo sia come forza centrifuga, rispetto all'eroico, sia, anche se in modo sotterraneo riposto e mediato, come contro-interferenza.

2.1 Armi e amore: un riconoscimento difficile

Non è quindi un caso che, nel canto III (21, 1-6), la strategia narrativa tassiana imponga non solo che Tancredi e Clorinda si scontrino apertamente, ma che sia proprio il colpo del cristiano, inconsapevole ma di fatto potenzialmente pericoloso, a rivelare l'identità della donna:

Clorinda intanto ad incontrar l'assalto
va di Tancredi, e pon la lancia in resta.
Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto
volare e parte nuda ella ne resta;
ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa;

Lo 'scioglimento' che si genera dall'incrociarsi reale delle armi, che abbina un *escamotage* di natura cavalleresca, il riconoscimento della donna grazie alla perdita dell'elmo («e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse») ad una straordinaria irruzione di natura lirica, scongiura, di fatto, il prosieguo dell'attacco da parte del principe cristiano e favorisce il legittimo rientro nel tessuto poetico del campo metaforico dell'amore-armato (ottava 24):²²

Percosso, il cavalier non ripercote
né sì dal ferro a riguardarsi attende,
come a guardar i begli occhi e le gote
ond'Amor l'arco inevitabil tende.
Fra sé dicea: «Van le percosse vote
talor, che la sua destra armata stende;
ma colpo mai del bello ignudo volto
non cade in fallo, e sempre il cor m'è colto».

L'attacco inconsapevole di Tancredi, che fatica a riconoscere Clorinda – relativamente a questa 'fatica' si rimanda anche all'ottava 23: «Ei ch'al cimiero ed al dipinto scudo / non badò prima, or lei veggendo impetra») – è legato strettamente all'elemento dell'elmo e della sua perdita, casuale ma naturalmente necessaria per il riconoscimento. In questa occasione, coerentemente con l'apparato connotativo già introdotto al canto II

²² Così come visto in precedenza, deciso anche in questo caso l'uso delle figure della ripetizione.

con la descrizione della formazione giovanile dell'eroina, Clorinda appare quindi sotto la tradizionale luce androgina delle eroine cavalleresche in armi e risulta riconoscibile come donna solo grazie alla mancanza della protezione, secondo uno schema non privo di implicazioni successive.²³ Constatata quindi la difficoltà di Tancredi nel riconoscere Clorinda – che, se in una certa misura è costitutivamente topica, diventa significativa e quasi simbolica se si considera la parallela e opposta abilità di Erminia in grado di riconoscere l'amato completamente armato e a grande distanza –²⁴ e introdotti per lo meno in parte i principali tratti connotativi dell'eroina, è possibile affermare che il primo attacco di Tancredi, di certo nell'immediato funzionale alla creazione dello spazio necessario alla dichiarazione d'amore, di fatto agisce anche come una sorta di prefigurazione, per quanto riguarda il ritmo imposto alle azioni narrative, di quanto accadrà nel canto XII. L'elemento dell'attacco è quindi intrecciato saldamente con quello del riconoscimento di Clorinda: se nel canto I il riconoscimento della guerriera è non tanto 'riconoscimento' ma piuttosto vera e propria 'rivelazione', se pure nel terzo il riconoscimento è fortuito e agisce come elemento di rallentamento e sospensione dell'azione epica, nel canto XII, secondo una logica di parallelismo rovesciato, esso viene esplicitamente impedito dall'eroina stessa (61, 1-4):

Risponde la feroce: «Indarno chiedi
 quel c'ho per uso di non far palese.
 Ma chiunque io mi sia, tu inanzi vedi
 un di quei due che la gran torre acese».

diventando di fatto causa prima della furia di Tancredi (61, 5-8):

Arse di sdegno a quel parlar Tancredi,
 e: «In mal punto il dicesti;» indi riprese
 «Il tuo dir e 'l tacer di par m'alletta,
 barbaro discortese, a la vendetta».

²³ Implicazioni che, oltre ad essere vero e proprio cardine nel contesto narrativo della *Liberata*, costituiscono anche, in un certo senso, una sorta di controcanto rispetto alla naturale disinvoltura, priva di implicazioni tragiche, con cui le eroine ariostesche Bradamante e Marfisa, per citare due casi universalmente noti, vivono la loro natura di donne guerriere.

²⁴ Naturalmente, anche l'abilità di Erminia nel riconoscere i cavalieri cristiani, tra cui anche Rinaldo, rientra pienamente in un *topos*, quello della *teichoskopia* di matrice omerica. Tuttavia, pare singolare la precisazione contrastiva di Aladino, che così puntualizza, nel distico di chiusura dell'ottava 17: « “Ben conoscer déi tu per sì lungo uso / ogni cristian, *benché* ne l'arme chiuso» (corsivo mio).

I tre tempi in cui si svolgono i contatti tra Clorinda e Tancredi, che di certo non esauriscono gli aspetti della vicenda ma ne sono il cardine portante, sono quindi legati tra loro da equilibri narrativi che si pongono, in primo luogo, sotto il segno del movimento fisico, secondo dinamiche incrociate di incontro-attacco / riconoscimento-ritirata, raccolte sempre sotto il comune denominatore dell'onnipresente campo metaforico dell'amore-armato. Sulla base di queste campate strutturali è imperniato un complesso sistema di 'figure', correlate sottilmente tra loro che, traendo direttamente la propria linfa dal campionario tipico della poesia lirica di argomento amoroso, assumono una funzione congiuntiva, di natura spesso simbolica, atta a corroborare l'articolata geometria strutturale che sottende la narrazione epica.

2.2 *La scena e il suo riempimento*

Una delle dinamiche portanti che, a livello 'narratologico', intrattiene un rapporto dialettico con il vettore epico fa capo ad uno schema spaziale geneticamente legato ad un luogo poetico di chiara matrice lirica, ovvero il *locus amoenus*. Per quanto riguarda la 'sezione narrativa' occupata da Tancredi e Clorinda, il debito palese che la loro prima apparizione congiunta intrattiene con la tradizione lirica – e in questo caso, ancor più che lirica, petrarchista – è destinato ad estinguersi gradualmente, fino alla completa sublimazione della componente erotica, così come gli altri elementi lirici sono destinati a percorrere un progressivo *iter* di trasfigurazione in senso simbolico direttamente dipendente dalla sotterranea 'necessità eroica' che governa le forme dell'azione e della narrazione nel poema. Non sarà quindi un caso che la configurazione esatta e ricorrente di un luogo solitario come vero e proprio teatro degli incontri si riveli fondamentale, così come è fondamentale che si confermi ogni volta la commistione tra connotazione lirica ed elementi guerreschi. La matrice del *locus amoenus* petrarchesco, presente nella sua forma più esplicita proprio nel canto I, fa sentire la propria eco anche nei successivi 'tempi' degli incontri tra il cavaliere e la donna, trasfigurandosi progressivamente da *topos* letterario in luogo di 'scena', solitario e 'privato', vero e proprio contenitore privilegiato di 'emersioni' liriche di volta in volta diversificate nei loro aspetti stilistici e semantici ma sempre interferenti con l'azione epica. Tale schema agisce in modo evidente anche nel XII, dove la torsione del dettato, dal lirico ad un tragico intriso di

sensualità, raggiunge non solo il suo apice ma anche la sua conseguente sublimazione. In particolare, lo schema ricorrente su cui si basa la costruzione di questo spazio, *in primis* narrativo ma allo stesso modo intimamente ‘teatrale’, si compone di tre momenti successivi, in cui all’esordio, che coincide generalmente ad uno scontro armato, succede un tempo di stasi, variamente causato, in cui emerge il dato lirico, che converge successivamente a sua volta nella ripresa del precedente movimento bellico. Ecco quindi la realizzazione concreta, nel canto I, di questa scansione generalizzata:

- esordio bellico:

46, 1-6:

È fama che quel dì che glorioso
fe’ la rotta de’ Persi il popol franco,
poi che Tancredi al fin vittorioso
i fuggitivi di seguir fu stanco,
cercò di refrigerio e di riposo
a l’arse labbia, al travagliato fianco,

- introduzione della fase statica associata al *locus amoenus*:

46, 7-8:

e trasse ove invitollo al rezzo estivo
cinto di verdi seggi un fonte vivo.

- più decisa emersione del lirico:

47, 5-8:

Egli mirolla, ed ammirò la bella
sembianza, e d’essa si compiacque, e n’arse.
O meraviglia! Amor, ch’a pena è nato,
già grande vola, e già trionfa armato.

- ripresa del movimento:

48, 1-2:

Ella d’elmo coprissi, e se non era
ch’altri quivi arrivàr, ben l’assaliva.

Allo stesso modo, anche nel canto III, si replica uno schema simile:

- esordio bellico, che comprende tutte le ottave dalla 21 alla 25 e che così si riassume nelle parole di Tancredi:

25, 5-8:

onde le dice: «O tu, che mostri avere
per nemico me sol fra turbe tante,
usciam di questa mischia, ed in disparte
i' potrò teco, e tu meco provarte.

- stasi e conseguente emersione del lirico:

26, 5-8:

Recata s'era in atto di battaglia
già la guerriera, e già l'avea ferito,
quand'egli: «Or ferma» disse «e siano fatti
anzi la pugna de la pugna i patti».

che prosegue nelle ottave 27-28, quelle della dichiarazione; alla fine della 28 (vv. 7-8) si realizza la ripresa del movimento bellico:

ma calca l'impedisce intempestiva
de' pagani e de' suoi che soprarriva.

Il *locus amoenus* del canto I e il suo calco presente in filigrana nel canto III consolidano uno schema cogente destinato, nel XII, ad amplificarsi e a trasmutarsi in senso tragico. La prima fase si riconosce nel preludio della celebre tenzone singolare e corrisponde con la massiva concitazione che segue il rogo della macchina e che rende caotica la ritirata dei pagani (47, 7-8):

Cresce più che torrente a lunga pioggia
la turba, e li rinalza e con lor pioggia.

tanto che, come è noto, Argante perde di vista la compagna Clorinda (49, 5-8):

Punillo; e 'l fero Argante avisto ancora
non s'era ch'ella sì trascorsa fosse,
ché la pugna e la calca e l'aer denso
a i cor togliea la cura, a gli occhi il senso.

Coerentemente con lo schema previsto, dopo la mischia, il *focus* della scena si sposta sul luogo solitario, questa volta più *locus horridus* che *amoenus* (51, 1-4):

Poi, come lupo tacito s'imbosca
dopo occulto misfatto, e si desvia,
da la confusion, da l'aura fosca
favorita e nascosa, ella se 'n già.

che si riempie presto delle voci dei due contendenti. Dopo il primo breve dialogo:

52, 7-8

ch'ella si volge e grida: «O tu, che porte,
che corri sì?». Risponde: «E guerra e morte».

53, 1-2

«Guerra e morte avrai;» disse «io non rifiuto
darlati, se la cerchi», e ferma attende.

inizia lo scontro armato. Ed è a questo proposito che, sempre secondo uno schema di inversione parallela, non può essere considerata casuale la sfasatura dell'atteggiamento di Clorinda rispetto ai luoghi precedenti, in cui compariva solitamente incline a compiere il primo gesto d'attacco (I 48, 1-2 : «Ella d'elmo coprissi, e se non era / ch'altri quivi arrivàr, ben l'assaliva»; III 26, 5-6 : «Recata s'era in atto di battaglia / già la guerriera, e già l'avea ferito»), mentre qui manifesta un palese atteggiamento di attesa (XII 53, 1-2 : «Guerra e morte avrai;» disse «io non rifiuto / darlati, se la cerchi», e ferma attende»). È evidente quindi la torsione impressa, nel XII, sia alla caratterizzazione visiva del 'luogo-scena', che non viene descritto in modo esplicito ma evocato prima dal narratore come vero e proprio teatro degli eventi (54, vv. 1-2):

Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno
teatro, opre sarian sì memorande.

e poi da Tancredi stesso, in 60, 1-2:

«Nostra sventura è ben che qui s'impieghi
tanto valore, dove silenzio il copra.

sia alla caratterizzazione di Clorinda, in precedenza fissata secondo il modello meccanico della donna guerriera e qui invece colta in una fase, già iniziata nella prima parte del canto, di progressivo ripiegamento riflessivo. Nel momento di sospensione è Tancredi, ancora, a prendere la parola, come nel canto III (59, 7-8):

Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse,
perché il suo nome a lui l'altro scoprisse:

ma saranno proprio le sue parole a decretare il riaccendersi furibondo della furia mortale di entrambi (62, 1-4):

Torna l'ira ne' cori, e li trasporta,
benché debili in guerra. Oh fera pugna,
u' l'arte in bando, u' già la forza è morta,
ove, in vece, d'entrambi il furor pugna!

che comporta conseguentemente un nuovo incremento del ritmo narrativo e l'effettiva duplicazione dell'alternanza tra movimento-stasi, con il rinnovarsi di uno scontro armato a cui succede naturalmente una nuova pausa. La successiva 'sequenza' statica, nei casi precedenti del tutto ricalcata sui *topoi* lirico-petrarcheschi, si sviluppa qui in modo diverso, costituendo un passaggio intriso allo stesso tempo di elementi marcatamente sensuali e connotati mistico-religiosi. Pur nel contesto di questa radicale trasfigurazione, data dall'allusiva sensualità dell'ottava 64 (3-7):

Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. [...]

e dall'afflato religioso di 65 (vv. 5-8):

parole ch'a lei novo un spirto ditta,
spirto di fè, di carità, di speme:
virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

non mancano di emergere alcuni particolari descrittivi che, ritraendo la bellezza della morente, sconfinano nuovamente in territori correlati alle modalità descrittive della lirica amorosa, specialmente per quanto riguarda la descrizione del volto (69, 1-2):

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
come a' gigli sarian miste viole,

e che confermano quindi l'alto grado di elaborazione dei diversi impulsi provenienti sia dalla tradizione che dalle contingenti necessità narrative e figurative. La sequenza si chiude nuovamente con il sopraggiungere di terzi, questa volta i compagni di Tancredi (71, 5: «ma quivi stuol de' Franchi a caso arriva»).

L'utilizzo ricorsivo di moduli narrativi simili e quindi tra loro dialoganti risulta molto efficace, in questo e in altri frangenti, come supporto al lettore che, accompagnato nell'attraversamento del testo da vere e proprie spie mnemoniche, può cogliere più agevolmente, anche se talvolta sul piano analogico, la peculiare densità della progressiva evoluzione semantica secondo cui la regia diegetica e formale messa in atto dal poeta struttura la materia implicata nelle tematiche dell'*eros*. A tale tecnica, basata sulla variata iterazione di temi, lessico ed elementi stilistici, fanno capo non solo tutti i vettori tematico-narrativi lirici, che, si ricordi, hanno il preciso fine di interferire con l'asse portante dell'azione eroica integrandosi sostanzialmente con essa in qualità di elemento antagonista, ma anche le varie declinazioni dello stile fiorito che, attingendo di volta in volta a differenti elaborazioni e sedimentazioni liriche, restituiscono la forma più congrua ad un contenuto mutevole, comunque destinato ad essere riassorbito nel tessuto stilistico e diegetico del poema eroico e magnifico.

È quindi proprio questo il senso profondo della strategia tassiana che, attraverso la ripetizione mediata di precisi elementi testuali – non importa se a prevalenza tematica o a prevalenza stilistica – governa le varie tappe che la materia erotica deve necessariamente percorrere per essere accettata nell'eroico e che per quanto riguarda la coppia Tancredi – Clorinda parte, come si è dimostrato sopra e come si avrà modo di confermare successivamente, da vettori sovrapponibili alle forze centripete di disturbo – la distrazione di Tancredi provocata dal sentimento amoroso – per approdare alla dimensione espiatoria della conversione e della morte, evidentemente allineata alla più stringente necessità eroica.

2.3 Elementi lirici come veicoli semantici: tra analogia e antitesi

Messo in luce il montaggio scenico che sottende i tre tempi degli incontri della coppia, è ora necessario soffermarsi su quelle tessere di matrice lirica che meno direttamente hanno a che fare con le dinamiche del movimento fisico nel contesto della 'scena' ma che fungono da programmatici inserti finalizzati ad una definizione più sottilmente coesa del complesso profilo della narrazione. Come già detto, esse trovano la propria collocazione negli spazi 'fermi' della successione degli atti epici, proprio perché è in tali spazi che il lirico può, attraverso una rifunzionalizzazione simbolica, spiegare le proprie

potenzialità nell'economia della 'favola eroica'. Tali tessere percorrono un cammino di metamorfosi che non solo le salda all'azione narrativa principale ma che, anzi, le rende necessari complementi, agenti spesso sul piano dell'analogia, di questa. Attraverso la loro metamorfosi simbolica, da elementi lirici di disturbo ad elementi ubbidienti alle ragioni epiche, collaborano strettamente al processo narrativo di ricomposizione di quelle fughe extra-eroiche che esse stesse avevano contribuito ad originare.

Il primo e forse più importante tra questi elementi è quello dell'acqua. La presenza del «fonte vivo» del canto I (46, 7-8):

e trasse ove invitollo al rezzo estivo
cinto di verdi seggi un fonte vivo.

evocata, sotto forma di esplicita citazione, nel canto III (22, 7-8):

Questa è colei che rinfrescar la fronte
vedesti già nel solitario fonte.

rappresenta, in questi due primi casi, un elemento marcatamente lirico, implicato, come è evidente, con il *topos* del *locus amoenus* in cui trova sede la canonica apparizione della donna amata. Entrambi i passi, in virtù di tessere come *rezzo estivo*, *verdi seggi*, *fonte*, *fronte*, si collocano, in rapporto alla tradizione lirica 'esterna', all'interno del più schietto codice lirico petrarchesco e petrarchista. Questo fatto appare accentuato dalla scelta non casuale di concentrare tali tessere nel distico a rima baciata. L'elemento dell'acqua è destinato però a ricomparire, naturalmente, nel XII (67, 1-4):

Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.

Forse quasi irriconoscibile, il «picciol rio» dell'ottava 67 è di fatto il «fonte», ma questa volta non più il «fonte» del primo o del terzo canto, centrale nella fenomenologia dell'innamoramento di Tancredi, ma fonte battesimale, evidentemente sublimato in senso cristiano. L'*incipit* e l'*explicit* della dolorosa vicenda d'amore del campione cristiano sono quindi disposti secondo una sorta di chiasmo semantico che si realizza proprio attraverso l'impiego dell'elemento dell'acqua: nel canto I Tancredi e Clorinda

sono impegnati in una medesima ricerca di ristoro (47, 3-4: «era pagana, e là venuta anch'ella / per l'istessa cagion di ristorarse») che, come è noto, diventa, per il cavaliere, occasione del suo incendio amoroso, secondo un'antitesi concettuale rafforzata dal dato testuale per via della rima *ristorarse* : *arse*. Gli stessi elementi tornano in III 22, 5-8:

Quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi;
tuo core il dica, ov'è il suo essempro inciso.
Questa è colei che rinfrescar la fronte
vedesti già nel solitario fonte.

Nel XII, la «fronte, non conosciuta ancor», di colei che accende non solo «la gran torre» ma anche, e doppiamente, il campione cristiano, e d'amore e d'ira, verrà nuovamente bagnata, proprio dalle mani dell'amante, da un'acqua che, consacrata, (68, 3-4: «premo il suo affanno a dar si volse / vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise») è allo stesso tempo in grado di lavare i peccati dell'eroina e di spegnere, sullo sfondo del rogo della torre ormai estinto, anche la speranza dell'incendio d'amore del campione cristiano. Il battesimo di Clorinda, che costituisce lo snodo finale del percorso di carattere 'analogico' sopra descritto, non segna quindi solo la salvezza della donna ma anche l'inizio del faticoso e lungo percorso di redenzione e riscatto di Tancredi.

L'antitesi è il luogo poetico implicato tradizionalmente con le geometrie dello stile fiorito e del genere lirico: nel contesto dell'architettura narrativa del poema la torsione erotica impressa dalle antitesi acqua-fuoco e ristoro-incendio, di cui sono intessute le ottave del I e del III canto, trova il suo vero contrappunto nella metamorfosi che tali elementi costitutivi subiscono nel contesto delle dinamiche conclusive della parabola degli incontri tra i due guerrieri. Anche il tema del fuoco, così come succede per quello dell'acqua, si dirama quindi secondo un percorso peculiare che lo vede in un primo tempo, nel canto I, attivo come esplicita metafora del sentimento amoroso, secondo il canone più tradizionale della scrittura lirica – si ricordino i seguenti luoghi: 47, 5-6: «Egli mirolla, ed ammirò la bella / sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse», 48, 7-8: «e sempre ha nel pensiero e l'atto e 'l loco, / in che la vide, esca continua al foco» e 49, 1-2: «E ben nel volto suo la gente accorta / legger potria: "Questi arde, e fuor di spene"» il cui riverbero è naturalmente presente anche in III, 22, 5 : «quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi» – per poi riproporlo, nel XII, come elemento concreto,

integrato nella ‘scenografia’ della reale azione narrativa e stagiato nell’immaginario del lettore sullo sfondo della buia notte del rogo della torre:

45, 5-8:

Chi può dir come serpa e come cresca
già da più lati il foco? e come folto
turbi il fumo a le stelle il puro volto?

46, 1-4

Vedi globi di fiamme oscure e miste
fra le rote del fumo in ciel girarsi.
Il vento soffia, e vigor fa ch’acquisti
l’incendio e in un raccolga i fochi sparsi.

A questo momento di speculare reificazione succede nuovamente l’emersione di un chiaro, ma diverso rispetto al precedente, valore metaforico, legato non più al sentimento dell’amore ma a quello dell’ira, come emerge dai vv. 5-8 dell’ottava 53, impreziositi, secondo un processo caro a Tasso, dalla ripetizione:

ed aguzza l’orgoglio e l’ire accende;
e vansi a ritrovar non altrimenti
che duo tori gelosi e d’ira ardenti.

e poi ancora dal v. 5 dell’ottava 61 («Arse di sdegno a quel parlar Tancredi») che segna definitivamente, sotto il segno di un crudele paradosso metaforico, il carattere drammatico dell’azione dell’ignaro Tancredi.

Il tracciato della ‘figura’ del fuoco, quindi, oltre ad intrecciarsi, come visto, con la valenza simbolica dell’acqua, assume, secondo una accorta alternanza di piani semantici, prima il ruolo di canonico ‘segno’ dell’amore, poi quello di concreto elemento del paesaggio-scena – momento che, nel ritmo narrativo, suggerisce la scansione ideale non solo delle fasi dell’azione ma anche del passaggio, attraverso la demetaforizzazione, fra il primo sistema metaforico, quello del fuoco d’amore, e il secondo, quello del fuoco dell’ira, drammaticamente parallelo ed opposto, non a caso, al primo – per poi assorbire quello, altrettanto tradizionale, di marca dell’ira.

2.4 Una prima caratterizzazione di Clorinda

Se è vero che Clorinda, pur nella sua costitutiva essenza di eroina integralmente votata alla causa pagana, almeno fino agli estremi della sua vita, è di fatto elemento costitutivo di una delle principali vicende liriche della *Liberata*, è quindi necessario soffermarsi sulla sua caratterizzazione come donna e soprattutto come particolare declinazione del femminile. Il centro focale della sua parabola fisica è di fatto il volto, non solo nel canto I (47, 1-2), in cui il dato delle armi si mescola a chiarissime tessere liriche:

Quivi a lui d'improvviso una donzella
tutta, fuor che la fronte, armata apparse:

ma anche nel canto II (39, 7-8):

armò d'orgoglio il volto, e si compiacque
rigido farlo, e pur rigido piacque.

con versi che, citando le armi questa volta in senso metaforico, si contrappongono a quelli del III, nelle sequenze formate dai vv. 7-8 dell'ottava 21: «e le chiome dorate al vento sparse / giovane donna in mezzo 'l campo apparse», dai vv. 1-2 dell'ottava 22: «Lampeggiàr gli occhi, e folgoràr gli sguardi, / dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?» e dalle incalzanti domande retoriche della voce narrante dei vv. 4-8:

non riconosci tu l'altero viso?
quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi;
[...]
Questa è colei che rinfrescar la fronte
vedesti già nel solitario fonte.

che si chiudono, con una ripresa importante dei gesti di I 48, 1-2 («Ella d'elmo coprissi, e se non era / ch'altri quivi arrivàr, ben l'assaliva») con i versi 3-4 dell'ottava 23:

ella quanto più meglio il capo ignudo
si ricopre e l'assale [...]

e, questa volta con un evidente slittamento lirico, con i primi due dell'ottava 30:

Pur non gí tutto in vano, e ne' confini
del bianco collo il bel capo ferille.

La commistione e l'alternanza tra i dati della bellezza muliebre e dell'elemento militare è quindi la vera essenza della rappresentazione di Clorinda, e i prelievi dalle abitudini di scrittura petrarchiste, pur evidenti, non sono sufficienti per sovrapporre perfettamente i processi connotativi relativi all'eroina a quelli della prassi lirica coeva – che consistono, molto spesso, in un sequenziale indugio sui particolari del volto stesso, come gli occhi, la bocca, le guance e i capelli e poi in un più ampio slittamento sulle zone del collo e del petto – come invece accadrà, con esiti che forse eccedono addirittura il canone di genere, per Armida. Se, quindi, la caratterizzazione fisica di Clorinda tende a tratteggiare un ritratto dell'eroina centrato su di un volto splendido, ma intuito in modo frammentario – attraverso l'intensità dello sguardo e il movimento dei capelli – e circondato di fiera forza militare, e se è vero il fascino di Clorinda come donna rimane un fatto privato del solo Tancredi, a tutto ciò viene fatta eccezione nel momento della morte, in cui materia guerresca – realizzata in un duello in cui il campione cristiano non arriva mai a sospettare del reale sesso del nemico, secondo il già visto schema del riconoscimento difficoltoso, ma questa volta legittimato dal cambio dell'armatura – e materia sensuale e funebre si mescolano in una studiata commistione tragica. È solo in questo caso, infatti, che sul corpo di Clorinda si apre un affondo descrittivo la cui forza di impatto è proporzionale al fatto che la visione è condivisa in modo diretto con il lettore senza essere filtrata da Tancredi, che ne rimane ancora escluso (XII 64, 3-7):

Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume [...]

almeno fino al momento in cui il cavaliere potrà vedere il cadavere della donna (81, 1-2):

Ma come giunse, e vide in quel bel seno,
opera di sua man, l'empia ferita,

Come già visto, anche il passaggio che inizia all'ottava 64, di natura straordinariamente intima e sensuale, si va a chiudere, secondo uno schema di immagini circolari e concluse, sul volto della novella convertita (69, 1-4):

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
come a' gigli sarian miste viole
e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
sembra per la pietate il cielo e 'l sole;

che non mancherà di ripresentarsi in ottave di poco successive, nelle quali l'ultima immagine 'reale' del corpo di Clorinda è composta da diversi elementi, in primo luogo il petto, che è lo stesso «bel sen» di 64:

81, 1-2

Ma come giunse, e vide in quel bel seno,
opera di sua man, l'empia ferita,

e poi, naturalmente il viso, lo stesso del «bel pallor» di 69 (3-4):

e quasi un ciel notturno anco sereno
senza splendor la faccia scolorita,

sul quale si insiste anche nei versi successivi (7-8):

[...] «Oh viso che poi far la morte
dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte!

In questo caso particolare, tuttavia, compare anche un ulteriore elemento, quello della mano, che, ancora prelevato dalle ottave precedenti, richiama precisamente la «man nuda e fredda» che «dà pegno di pace» al cavaliere sconvolto nell'ottava 69:

82, 1-2

Oh bella destra che 'l soave pegno
d'amicizia e di pace a me porgesti!

che precede di poco il sintetico compendio del v. 4:

E voi, leggiadre membra, or non son questi
del mio ferino e scelerato sdegno
vestigi miserabili e funesti?

che nel sintagma «leggiadre membra», tanto implicato con il più schietto codice di matrice lirica, trova un adeguato sigillo alla frammentaria descrizione del corpo fino a qui ricomposta per via indiziaria.

Anche gli occhi e lo sguardo dell'eroina, vere e proprie fucine del fuoco amoroso, ricompaiono in un contesto differente, in cui la prima connotazione erotico-amorosa risulta completamente sublimata in senso religioso. Ci si riferisce, naturalmente, all'apparizione del XII di Clorinda in sogno (93, 5-6), tutta di fatto incanalata in uno sguardo celeste che, ben distinto da quello feroce, e quindi splendidamente seducente, del III, si rivela pieno di grazia e di potenza divina:

Così dicendo, fiammeggiò di zelo
per gli occhi, fuor del mortal uso accensi;

2.5 Clorinda sola

In quei non pochi luoghi in cui la presenza di Clorinda non implica quella di Tancredi si assiste ad una sorta di biforcazione connotativa che, tralasciando la donna vista attraverso occhi dell'amante, mette in rilievo una figura paradossale, prigioniera di una complessa identità occulta. Tali luoghi mettono in luce tratti che, altri e ulteriori rispetto a quelli sopra trattati, possono essere sia schiettamente militareschi, come, ad esempio, nella descrizione canto II (40, vv. 1-4):

Tenera ancor con pargoletta destra
strinse e lentò d'un corridore il morso;
trattò l'asta e la spada, ed in palestra
indurò i membri ed allenogli al corso.

che correlati con i più riposti fattori di carattere spirituale, come nel contesto del racconto di Arsete, del XII, nei vv. 1-2 dell'ottava 31:

ed scherzando seco, al fero muso
la pargoletta man sicura stendi.

Considerando questo esempio, si deve notare come l'insistenza di questi passi sull'elemento della mano restituisca il senso più profondo di un simbolo – quello della mano innocente e protesa capace di mirabili effetti – legato direttamente al percorso di redenzione dell'eroina, data la sua ricomparsa, nel XII, nel momento preciso della riconciliazione con Tancredi (69, 5-7: «e la man nuda e fredda alzando verso / il cavaliere in vece di parole / gli dà pegno di pace [...]») e per cui si rende necessaria una

caratterizzazione singolare ed individuata, sia nel contesto del poema che in relazione alla tradizione lirica a cui il tema della mano femminile implicitamente rimanda.

La meditazione sull'immagine di una Clorinda ulteriore alla presenza del cavaliere innamorato non si esaurisce con il discorso sulla gravidanza simbolica dell'immagine della mano. Se il ricorrere a distanza di un singolo elemento può caratterizzare in senso diacronico il percorso spirituale della donna, lo sviluppo conciso, tutto conchiuso nel canto XI, della peculiare immagine di Clorinda arciera, implicata ovviamente con campi semantici radicati nella più tradizionale topica lirica, ritrova la sua specifica funzione narrativa all'interno dei meccanismi del canto XII, segnando ulteriormente quella sorta di bipartizione che caratterizza il personaggio. Magnifico esempio, impreziosito dal rimando mitologico, di potenza bellica in XI, 28:²⁵

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

amplificato nella figurazione delle donne dell'ottava 58:

E già tra' merli a comparir non tarda
lo stuol fugace che 'l timor caccionne,
e mirando la vergine gagliarda,
vero amor de la patria arma le donne.
Correr le vedi e collocarsi in guarda
con chiome sparse e con succinte gonne,
e lanciar dardi e non mostrar paura
d' esporre il petto per l'amate mura.

la guerriera rivelerà di lì a poco (XII 3, 5-8) il pieno e deciso rifiuto di un ruolo efficace:

Io (questo è il sommo pregio onde mi vante)
d'alto rinchiusa oprai l'arme lontane,
sagittaria, no 'l nego, assai felice.
Dunque sol tanto a donna e più non lice?

²⁵ Evidentemente non priva di legami, per lo meno estetici, con l'Armida dei canti XVII e XX.

ma limitato da una ulcerante connotazione ‘femminile’, perentoriamente confermata dai vv. 1-6 dell’ottava 4:²⁶

Quanto me’ fòra in monte od in foresta
a le fère avventar dardi e quadrella,
ch’ove il maschio valor si manifesta
mostrarmi qui tra cavalier donzella!
Ché non riprendo la feminea vesta,
s’io ne son degna e non mi chiudo in cella?»

È così che Clorinda rivela un carattere lacerato e doppio, tanto capace di catalizzare potenti forze erotiche quanto intimamente estraneo alle stesse, cristallizzato in modo tragico in una disperata pretesa di univocità destinata a frantumarsi repentinamente in coincidenza di una metamorfosi spirituale, quella della conversione, che è anche metamorfosi della rappresentazione del personaggio, finalmente capace di assumere *in toto* una figura di donna che, oltremodo debitrice di impulsi lirici prima danteschi che petrarcheschi, si dichiara completamente subordinata alla trasfigurazione mistica.

2.6 Il sacrificio oltre l’eros: il sangue

Anche l’importante tassello coloristico-descrittivo del sangue rientra a pieno titolo in quel processo di trasformazione semantica di volta in volta valido sia per le modalità della narrazione che per le modalità della connotazione.

Proposto in prima istanza all’ottava 30 del canto III, il sangue rappresenta un caso singolare di magistrale funzionalizzazione lirica di un elemento naturalmente presente all’interno di un discorso sulla guerra e assai comune nell’apparato figurativo epico-cavalleresco. Pienamente congruo nel contesto truculento, e tutto maschile, dello scontro militare o del duello singolare,²⁷ nel caso del canto III il sangue dell’eroina pagana si configura, anche in virtù del particolare trattamento stilistico che gli viene riservato, come un’eccezione rispetto alla tradizione sia lirica che epica e cavalleresca. Ad esso coincide infatti una precisa soluzione espressiva che accoglie il più schietto

²⁶ versi che, quasi a suggerire una sorta ‘regressione’ del personaggio, costituiscono una fine riscrittura dell’ottava 40 (5-8) del canto II: «Poscia per via montana o per silvestra / l’orme seguì di fer leone e d’orso; / seguì le guerre, e ’n esse e fra le selve / fera a gli uomini parve, uomo a le belve».

²⁷ Per quanto riguarda la *Liberata*, basti ricordare i duelli tra Tancredi e Argante, o le scene ‘corali’ dei canti VIII 18-24 e XX 92 e 143.

modus scribendi lirico, secondo un processo di trasfigurazione del *topos* guerresco in raffinato tassello liricheggiante (III 30, 1-6):

Pur non gî tutto in vano, e ne' confini
del bianco collo il bel capo ferille.
Fu lievissima piaga, e i biondi crini
rosseggiaron così d'alquante stille,
come rosseggia l'or che di rubini
per man d'illustre artefice sfaville.

trasfigurazione che avviene non solo per le tessere lessicali desunte dalla tradizione, ma anche per il raffinato utilizzo della figura etimologica e del prezioso paragone dei vv. 5-6. Le scelte stilistico-lessicali messe qui in atto trasformano un elemento pressoché estraneo al codice della lirica d'amore in elemento completamente interno al perimetro dello stile fiorito, oltre ad introdurre un tratto coloristico, quello del rosso, insolito per Clorinda ma ampiamente utilizzato in altre occasioni correlate alla connotazione femminile.²⁸ In accordo con quanto osservato precedentemente, la lettura 'lirica' della ferita di Clorinda appartiene esclusivamente alla prospettiva privata, e fortemente deformante, di Tancredi. A maggior ragione, quindi, il sangue della guerriera rappresenta, da un punto di vista però strettamente tematico, il vero e proprio preludio dell'unica altra occasione in cui comparirà, sulla scena del poema, il sangue di una donna, quello di lei stessa nel canto XII. In questa seconda occasione, come è prevedibile, esso è destinato a subire un'ulteriore trasformazione: precedentemente tradotto da elemento di marca epica a tessera lirica, efficace nel sottolineare, per mezzo degli accorgimenti stilistici, il carattere distorto della percezione di Tancredi, il sangue di Clorinda muta, come è noto, contemporaneamente sotto il segno del sensuale e del funebre (XII 64, 3-6):

Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, [...]
l'empie d'un caldo fiume [...]

Oltre al ruolo di catalizzatore, tematico e stilistico, della prospettiva distorta di Tancredi e di simbolo anticipatore del sensuale e mortifero epilogo che segna la fine dell'amore

²⁸ A questo proposito, si pensi almeno la zona linguistica di Armida, e in particolare alla descrizione riservata alla bocca (IV 30, 7-8: «ma ne la bocca, onde esce aura amorosa, / sola rosseggia e semplice la rosa»).

illecito del campione cristiano, il sangue di Clorinda aveva del resto già trovato un'ulteriore declinazione proprio nel canto XII, quando, pur essendo agli occhi del lettore lo stesso del III, provoca in Tancredi, legittimamente incapace di riconoscere l'amata, una reazione parallela ed opposta alla precedente e completamente aderente alle più tipiche movenze epico-cavalleresche (58, 5-7):

Vede Tancredi in maggior copia il sangue
del suo nemico, e sé non tanto offeso.
Ne gode e superbisce. [...]

Gli eventi che seguono di lì a poco, ben noti a tutti, segnano quindi la definitiva convergenza di tutte le sfumature semantiche di un elemento 'figurativo' capace di veicolare ad un tempo diverse strutture narrative, come l'effetto potente della distorsione erotica e la dinamica contrastiva della difficoltà o dell'impossibilità del riconoscimento.

È quindi evidente come il sistema di rimandi legato dell'elemento del sangue, in aggiunta ai percorsi analizzati in precedenza, affianchi e sigilli quelle che possono essere le linee di lettura applicabili allo sviluppo degli incontri tra Tancredi e Clorinda: da un lato la materia e lo stile lirico, concretizzati nel riuso o nella riscrittura di elementi topici e lirici e cavallereschi, che da occasione e figura dell'erranza del campione cristiano si tramutano in motivi risolutivi delle stesse fughe erotiche da loro indotte e corredate, dall'altro, l'ambivalente cammino parallelo di Clorinda, guerriera in conflitto con gli elementi della natura femminile collegati all'*eros*, conflitto a cui viene impresso un movimento risolutivo con la naturale convergenza tra estinzione delle spinte erotiche, conversione e trasfigurazione in figura femminile celeste, ormai slegata dal dato delle armi e teleologicamente aderente al proprio destino.

3. Tancredi ed Erminia: tra realtà e metafora

3.1 Amore e prigionia

Analizzate la struttura e le funzioni del lirico nel contesto del nucleo narrativo facente capo alla polarità Tancredi - Clorinda, assodato che, di fatto, la materia lirica, sia dal punto di vista tematico che formale, concorre sempre, attraverso la sua conversione 'eroica', alla piena soddisfazione delle istanze epiche, è ora possibile occuparsi del

necessario corrispettivo di quanto già considerato, ovvero la polarità Tancredi - Erminia, complementare alle vicende dell'amore del cavaliere per Clorinda. Tale stretta correlazione deriva dalle diverse declinazioni che alcuni *topoi* presentano e quindi dai differenti itinerari 'dal lirico all'eroico' che la materia amorosa che li sostanzia è destinata a percorrere. Particolarmente interessante, a questo proposito, si rivela l'analisi del *topos* dell'amore armato, che si presta con grande versatilità allo sviluppo di molteplici direttive narrative variamente percorribili secondo un complesso intreccio tra dato 'biografico' – in riferimento alla vicenda biografica del personaggio Erminia – e dato metaforico.

Nell'ottava 17 del canto III Tancredi compare nel contesto della *teichoskopia* di Erminia, figurando allo stesso tempo sia, secondo un punto di vista oggettivo, come perfetto campione che, secondo un punto di vista soggettivo che è appunto quello della principessa innamorata, come figurazione di Amore armato. In questo passaggio, cruciale perché portatore di una rappresentazione inedita del cavaliere, scevra da quei tratti psicologici legati alla «folia d'amore» del canto I, il dato reale – la forza della sua apparizione militare – e il grado metaforico – l'assonanza di tale apparizione con quella del dio in armi – si integrano nel preciso momento in cui il passaggio viene riletto in modo retrospettivo alla luce delle ottave successive, che descrivono le reazioni di Erminia al riconoscimento di Tancredi. Partendo quindi dal presupposto che la scena che ritrae Tancredi nell'imminente scontro con Clorinda assume una valenza sia oggettiva, coerente con il sistema dell'epico, che metaforico - soggettiva, obbediente alle ragioni del lirico come elemento di disturbo dell'ordine epico, è possibile affermare che la parabola dell'amato armato trova qui non solo un suo importante prosieguo ma anche una nuova declinazione, ampliando, come si vedrà, lo spettro delle parentele con il codice lirico e dando compimento, a livello narrativo, alle nervature che sostanziano la complessa vicenda lirica che si struttura attorno al campione cristiano. La figura di Amore in armi, già incarnata da Clorinda nel canto I (ottava 47) e qui pienamente applicata a Tancredi, risulta quindi sempre attiva a livello paradigmatico e si sostanzia, per quanto riguarda Erminia e Tancredi, di una molteplicità di aspetti nuovi o solo in parte sperimentati nel nucleo precedentemente analizzato. Teatro di tale esplosione di soluzioni poetiche non può che essere, naturalmente, lo spazio, per elezione liricissimo, destinato al personaggio Erminia. Già nel contesto della *teichoskopia* del canto III,

quindi, Tancredi viene icasticamente ritratto secondo movenze che nella loro potenza concreta riassumono un coacervo di caratteristiche pregno di rimandi e significati. L'efficace dittologia «feroce e leggiadro» (17, 2) ad esempio, qualifica Tancredi, secondo la prospettiva di Erminia, in modo simile a come è qualificata di per sé, e tanto più per Tancredi, Clorinda, per la quale la compresenza dell'aggressività militare (appena sopra, all'ottava 13, 6, proprio di Clorinda era «l'intrepido sembante») e dei tratti di bellezza fisica (per cui basti ricordare l'ottava 39, 7-8 del canto II: «armò d'orgoglio il volto, e si compiacque / rigido farlo, e pur rigido piacque» e l'ampio *focus* dell'ottava 22, 1-4 del III: «Lampeggiàr gli occhi, e folgoràr gli sguardi / dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?/ Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi? / non riconosci tu l'altero viso?») è un tratto costitutivo, almeno fino alla risoluzione conclusiva della sua vicenda personale che, come è noto, risana, ad un tempo, le antitesi interne al personaggio e il disordine esterno legato alla sua figura. Letta in maniera mediata, la dittologia che con tanta efficacia ritaglia il profilo del Tancredi di Erminia – e che nulla condivide, a ben vedere, con il ritratto del canto I, 49: «così vien sospirioso, e così porta / basse le ciglia e di mestizia piene» – si offre davvero come fonte prima di tutta la densa 'mitologia' metaforica che gli appartiene nel contesto dei suoi rapporti con Erminia. Questa inquadratura, efficacissima nella sua netta icasticità, ha il suo diretto contrappunto nelle ottave successive dove, protagonista Erminia nell'istante stesso del riconoscimento di Tancredi, subito emerge la tramatura di intrecci tra piano metaforico e dato reale:

18, 3-8

A quella, in vece di risposta, viene
su le labra un sospir, su gli occhi il pianto.
Pur gli spirti e le lagrime ritiene,
ma non così che lor non mostri alquanto:
ché gli occhi pregni un bel purpureo giro
tinse, e roco spuntò mezzo il sospiro.

19, 1-2

Poi gli dice infingevole, e nasconde
sotto il manto de l'odio altro desio:

Gli evidenti tasselli lirico-patetici delle due ottave convergono presto in un cortocircuito tematico e semantico che contribuisce al deciso ampliamento delle sfumature legate al *topos* dell'amore armato: in questo caso, infatti, il perno attorno al quale ruota il sistema metaforico consiste, evidentemente, in un articolato sistema di riferimenti, figli di soluzioni ampiamente sperimentate in campo lirico,²⁹ che trova la sua prima manifestazione, come evidente nell'ottava 19, 7-8, nella tematica delle piaghe d'amore:

Ahi quanto è crudo nel ferire! a piaga
ch'ei faccia, erba non giova od arte maga.

Naturalmente, il dato della 'realtà narrativa' si piega facilmente, sotto la spinta di soluzioni basate su di una studiata ambiguità contenutistica, ad una finalità che, superando lo schema non mediato di causa - effetto valido per la comparsa dell'amato e la conseguente reazione dell'amante, amplifica ulteriormente lo spettro delle tematiche legate al paradigma dell'Amore armato (20, 1-4), prime tra tutte quella della prigionia e quella della relativa fantasia di vendetta:

Egli è il prence Tancredi: oh prigioniero
mio fosse un giorno! e no 'l vorrei già morto;
vivo il vorrei, perch'in me desse al fero
desio dolce vendetta alcun conforto».

che sono diretto contrappunto, a ben vedere, della reale prigionia subita dalla principessa. Viene così introdotto con forza un tratto costitutivo del processo di dissimulazione del sentimento d'amore e del desiderio erotico, ovvero la spiccata capacità immaginativa di Erminia, significativamente attiva già ora ma vero perno narrativo nel canto VI.³⁰ Lo studiato incrocio dei punti di vista del canto III è quindi il vero momento in cui le potenzialità narrative implicate nello schema Erminia -Tancredi si presentano, sulla scena narrativa, *in nuce*, per prendere poi successivamente vero corpo nel corso del poema.

²⁹ Per dati più puntuali sul rapporto intertestuale di queste ottave con la tradizione rimando al commento di F. Tomasi (TASSO 2009).

³⁰ Si noti che la pulsione all'azione propria della fantasticheria, nel canto VI, finisce per travalicare i 'confini' del personaggio di Erminia fino a coinvolgere anche Tancredi che, come la donna, sarà spinto all'azione dallo sprone di speranze tanto immaginarie quanto fallaci.

Erminia, nel canto VI, è destinata a tornare in scena in prima battuta ancora in qualità spettatrice. In questo caso però la sua vicenda pregressa viene riassunta brevemente ad opera della voce narrante, che anticipa l'ampia rievocazione in prima persona che del XIX; il breve *flash-back* permette di acquisire le coordinate minime per dare concreto spessore metaforico ai contenuti delle ottave che descrivono il suo stato o di quelle che ne riportano il soliloquio. All'ottava 58, 1-4, prende quindi nuovamente forza il *topos* dell'amore come prigionia:

Così se 'l corpo libertà riebbe,
fu l'alma sempre in servitute stretta.
Ben molto a lei d'abbandonar increbbe
il signor caro e la prigion diletta;

tale tematica, già attiva nell'ottava 20 del III sotto il segno della dissimulazione del desiderio erotico, riemerge, in questa ottava, configurata come condizione costitutiva dell'amante infelice, legandosi, come è noto, in modo tanto più forte quanto più ambiguo al dato biografico: Erminia, di fatto fisicamente libera, si rivela nella sua vera natura di prigioniera d'amore che, infelice, agogna dolorosamente il ritorno alla sua precedente, ed evidentemente meno penosa, di prigionia reale. La 'prigionia' di Erminia, nelle sue diverse sfumature, da dato biografico concreto, e anzi pienamente calato nelle logiche della guerra, si trasforma quindi in elemento metaforico del tutto appartenente ad una dimensione astratta e psicologica, e che, pur evidentemente implicato in forti torsioni stilistiche debitorie del codice più specificatamente patetico, è destinato, coerentemente con quanto visto per altri 'paradigmi' lirici, ad evolversi della sua funzione narrativa fino alla completa conversione in elemento di ricreazione del sempre necessario ordine epico. Anche il tema delle «piaghe», la cui valenza oggettiva è già decisamente compromessa nel III, partecipa ad un processo simile che, secondo una studiata *dispositio*, prosegue nel canto VI; le «piaghe», questa volta, sono quelle reali di Tancredi dovute al recente scontro con Argante, ma risultano completamente filtrate dalla proiezione angosciosa di Erminia (66, 1-4):

Né sol la tema del futuro danno
con sollecito moto il cor le scote,
ma de le piaghe ch'egli avea l'affanno
è cagion che quietar l'alma non pote;

che, pur partendo da un dato reale, sconfinava presto nei territori della fantasticherie (67, 7-8):

Vorria di sua man propria le ferute
del suo caro signor recar salute.

alimentando così l'*iter* immaginativo-desiderativo già iniziato nel canto III. È così che le facoltà fantasmagoriche della principessa, originate dal caso del duello, occasione perfetta per una nuova ed efficace commistione tra il piano del reale e il piano del metaforico, portano alla creazione di un sottile quanto complesso equilibrio tra diversi potenziali simbolici e metaforici dei vari tasselli coinvolti. Non a caso, quindi, nell'ottava 84 del VI,³¹ così come nella 19 del III, l'immagine di Tancredi è prima costruita secondo quella del prigioniero:

Già non avresti, o dispietato Argante,
co 'l mio signor pugnato tu primiero,
ch'io sarei corsa ad incontrarlo inante;
e forse or fòra qui mio prigioniero
e sosterria de la nemica amante
giogo di servitù dolce e leggiro,
e già per li suoi nodi i' sentirei
fatti soavi e alleggeriti i miei.

e poi velocemente trasformata, nell'ottava successiva, in quella del vincitore:

O vero a me da la sua destra il fianco
sendo percosso, e riaperto il core,
pur risanata in cotal guisa almanco
colpo di ferro avria piaga d'Amore;
ed or la mente in pace e 'l corpo stanco
riposariansi, e forse il vincitore
degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa
d'alcun onor di lagrime e di fossa.

In questo tessuto testuale sostanziato da fantasie amplificate, talvolta parallelamente opposte, inanellate strettamente in un gioco di rimandi e richiami fittissimo e destinate poi, almeno in parte, a realizzarsi nella realtà narrativa del poema, i versi conclusivi dell'ottava, resa in parte palese la tangenza tra piano metaforico e piano reale, vertono in direzione di un nuovo approdo immaginativo, quello della fantasia di morte per amore. La focalizzazione sulla fantasia di morte prefigura, a sua volta, l'afflato

³¹ TASSO 2009: 410.

immaginativo del canto VII ed echeggia, non a caso, la volontà di morte di Tancredi attiva nel canto III (27, 5-8: «Il mio cor, non più mio, s'a te dispiace / ch'egli più viva, volontario more: / è tuo gran tempo, e tempo è ben che trarlo / omai tu debbia, e non debb'io vietarlo» e 28, 1-4: «Ecco io chino le braccia, e t'appresento / senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi? / vuoi ch'agevoli l'opra? i' son contento / trarmi l'usbergo or or, se nudo il chiedi"»).

Il terzo polo costitutivo della vicenda di Erminia e Tancredi è, naturalmente, il canto XIX, dove, realizzandosi a pieno l'evoluzione epica della materia lirica legata alla funzione del personaggio di Erminia, le spinte dell'immaginazione trovano reale compimento e, a sua volta, la distanza tra piano metaforico e piano reale viene riassorbita. Tale trasformazione, comune, come già visto, ad ogni dinamica narratologica di ascendenza lirica, non è tanto di natura simbolica – come invece succede, in alcuni casi, per Tancredi e Clorinda – ma fattuale, ovvero calata radicalmente nell'azione dei personaggi. Le ottave 81-83 e poi 91-101 completano il progressivo percorso di caratterizzazione del personaggio di Erminia, prima con il momento di riconoscimento tra la principessa e Vafrino (ottave 82 - 83) e poi attraverso l'articolato *flash-back* (91-101) in prima persona sulla storia del suo innamoramento. Proprio in questi passaggi si assiste al progressivo assottigliamento dello spessore metaforico del discorso di Erminia. Infatti, già nelle ottave 82-83, il tema della prigionia (82, 1-4):

Ne la dolce prigion due lieti mesi
pietoso prigionier m'avesti in guarda,
e mi servisti in bei modi cortesi.

viene evocato secondo il suo aspetto biografico reale che, nell'ottava successiva (83, 1-2):

Anzi pregar ti vo' che, quando torni,
mi riconduca a la prigion mia cara.

si fonde, assorbendolo e quindi neutralizzandolo, con quello metaforico. In particolare, il processo di esplicita sovrapposizione tra il piano del reale e quello della metafora progredisce nell'arco delle ottave 91-101 mediante una sorta di 'rassegna' dei *topoi* attivi di fatto in tutto l'arco della vicenda; a partire dall'ottava 93 (1-4):

Vafrin, tu sai che timidetta accorsi,
tanta strage vedendo e tante prede,
al tuo signor e mio, che prima i' scorsi
armato por ne la mia reggia il piede;

che rimarca chiaramente la figurazione di un Tancredi - Amore armato trionfante, correlata con quella del canto III, si prosegue poi, dopo la lyricissima descrizione dell'innamoramento basata sul campo semantico del fuoco e sul *topos* del sentimento nascosto, all'ottava 97 (1-6), acme della forza del campo semantico e metaforico legato alle ferite d'amore, non solo perché correlata strettamente al concetto di 'cura', poi ripreso nell'ottava 98 (1-2: «sì ch'a trovarne il mio signor io mossi / ch'egra mi fece e mi potea far sana»), poi rilevante negli esiti estremi della vicenda di Erminia, ma anche in quanto momento fondamentale di ribaltamento della dinamica espressa nell'ottava 66 del VI che porta di fatto alla condensazione di due movimenti desiderativi parallelamente opposti, quello di curare e di essere curata:

Sfortunato silenzio! avessi almeno
chiesta allor medicina al gran martire,
s'esser poscia dovea lentato il freno,
quando non giovarebbe, al mio desire.
Partimmi in somma, e le mie piaghe in seno
portai celate e ne credei morire.

Anche l'aspetto della guarigione, quindi, vero e proprio tratto costitutivo del personaggio (VI 67, 1-6: «E però ch'ella da la madre apprese / qual più secreta sia virtù de l'erbe, / e con quai carmi ne le membra offese / sani ogni piaga e 'l duol si disacerbe / (arte che per usanza in quel paese / ne le figlie de i re par che si serbe)») diventa, al termine del racconto in prima persona, anch'esso metaforico. Il monologo di Erminia si chiude, nell'ottava 101 (1-6), sul tema della prigionia, non più sotto il segno dell'immaginazione o della dissimulazione del desiderio ma assurgendo significativamente a momento di risoluzione delle erranze della principessa; Erminia stessa infatti configura con precisione il perimetro della prigione sia come perimetro di sicurezza degli affetti sia come condizione ideale di vita, intesa come vicinanza al suo signore; non a caso quindi l'ottava è marcata da verbi ed immagini di movimento:

Oh, pur colui che circondolle intorno
a l'alma, sì che non fia chi le scioglia,
non dica: 'Errante ancella, altro soggiorno

cércati pure, e me seco non voglia;
ma pietoso gradisca il mio ritorno
e ne l'antica mia prigion m'accoglia.

e in qualche modo consuona, a livello tematico, con il movimento vagheggiato in VI, 77 (5-8):

Poi mostra a dito ed onorata andresti
fra le madri latine e fra le spose
là ne la bella Italia, ov'è la sede
del valor vero e de la vera fede.

L'ottava 111 rappresenta una cesura narrativa che sancisce il compimento definitivo del più importante ruolo affidato al personaggio di Erminia e qui giunto a piena maturazione dopo il lungo *iter* preparatorio iniziato nel canto III, ovvero quello di vero e proprio aiutante dei cristiani – ruolo del resto già evidentemente attivo nelle ottave 86-89, nel momento in cui la donna rivela in modo particolareggiato la congiura contro Goffredo – e quindi, nello specifico, di Tancredi (5-8):

Egli il disarmo, ella tremante e lassa
porge la mano a l'opere compagna,
mira e tratta le piaghe e, di ferute
giudice esperta, spera indi salute.

Il passaggio, riscrittura condensata di VI, 66 (3-4: «ma de le piaghe ch'egli avea l'affanno / è cagion che quetar l'alma non pote») e 67 (7-8: «vorria di sua man propria a le ferute / del suo caro signor recar salute»), segna la definitiva evoluzione di Erminia a cui segue naturalmente la conversione 'eroica' delle originarie spinte di matrice erotica. È Erminia stessa, all'ottava 114, a sancire la natura del suo nuovo ruolo che, coincidendo con quanto desiderato nel canto VI, finisce per fondersi, attraverso la richiesta esplicita del premio (v. 7: «Salute avrai, prepara il guiderdone»), con la sua stessa salute. A livello lessicale il verso, che chiude il *focus* sull'azione di Erminia, è evidentemente connesso al distico finale di 111, mentre a livello tematico, anche se in senso analogico, il «guiderdone» corrisponde di fatto al ritorno presso la «prigion diletta» o, forse, addirittura alla gloria già vagheggiata nel canto VI (77, 1-4):

Parte ancor poi ne le sue lodi avresti,
e ne l'opre ch'ei fesse alte e famose,

ond'egli te d'abbracciamenti onesti
faria lieta, e di nozze avventurose.

Ancora, dal punto di vista lessicale, è rilevante il dialogo puntuale che si instaura tra la «medica mia pietosa» dell'ottava 114 (2) e la mano della donna dell'ottava 76 del VI (3-4):

se la pietosa tua medica mano
avicinassi al valoroso petto;

Si suggella quindi in questo modo la completa demetaforizzazione del *topos* lirico della prigionia d'amore e di tutti i tasselli che, trasformandosi al suo interno lungo tutto questo ampio arco narrativo, hanno costruito la progressiva trasformazione di Erminia da personaggio patente ed interferente a aiutante fondamentale della causa crociata.

3.2 *La morte, il lamento e la tomba*

La tematica della morte, considerata in rapporto ai singoli personaggi, e quindi al di là della sua dimensione naturale di elemento necessario nel contesto di guerra, emerge *in primis* sotto la forma specifica del sacrificio dell'amante infelice. Già nel canto III, infatti, Tancredi si offre, disarmato, a Clorinda mentre successivamente sarà Erminia a costruire una visionaria fantasia in cui, sostituitasi ad Argante, determina l'esito del duello sospeso e risolve la sua privata sofferenza d'amore rimanendo uccisa per mano dello stesso Tancredi. La fantasia di morte è connessa al tema correlato della tomba che, come è noto, troverà nel canto VII un più articolato sviluppo per poi materializzarsi concretamente nel XII, e anche alla peculiare situazione narrativa dell'amante che si ritrova di fronte all'amato morto o morente. Tali figurazioni si distinguono in 'immaginative' – i sogni di Erminia del canto VI, veri precursori del reale – e 'fattuali' – il cadavere di Clorinda e il Tancredi ferito del XIX.

L'insieme di questi elementi si manifesta nell'immaginario e nella realtà narrativi dei personaggi-amanti secondo percorsi polivalenti e paralleli, che da punti di partenza di segno, per così dire, negativo – Tancredi ferito, che compare in sogno ad Erminia, e il reale rischio di vita conseguente ai duelli con Clorinda ed Argante, che lo vedono di fatto morente, e poi la morte effettiva di Clorinda – si chiude in positivo, con Clorinda

che appare in gloria e Tancredi definitivamente in via di guarigione, sia fisica che spirituale, nel canto XIX. Ancora, come già in precedenza, è il canto XIX ad essere il luogo risolutivo delle spinte narrative legate alla trasformazione del *topos* della morte per amore in 'azione' di carattere epico. Ne è fuoco centrale Tancredi che, attraversando una sorta di percorso iniziatico che sfiora da vicino il completo annientamento fisico e 'spirituale', si fa vera figura della conversione 'eroica' e della trasfigurazione del nesso amore-morte in dovere-sacrificio.

Nella prassi concreta, le ottave del primo incontro armato tra Clorinda e Tancredi contengono importanti segnali della piena assunzione, nel tessuto topico del testo, del connubio lirico tra morte e amore; non solo l'ottava 23 (5-8):

Va contra gli altri, e rota il ferro crudo;
ma però da lei pace non impetra,
che minacciosa il segue, e «Volgi» grida;
e di due morti in un punto lo sfida.

e la 25 (1-2)

Risolve al fin, benché pietà non spere
di non morir tacendo occulto amante.

ma soprattutto le ottave 27 (5-8) e 28 (1-4), vero fulcro della dichiarazione d'amore:

Il mio cor, non più mio, s'a te dispiace
ch'egli più viva, volontario more:
è tuo gran tempo, e tempo è ben che trarlo
omai tu debbia, e non debb'io vietarlo.

Ecco io chino le braccia, e t'appresento
senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi?
vuoi ch'agevoli l'opra? i' son contento
trarmi l'usbergo or or, se nudo il chiedi».

fondano pienamente non solo il richiamo alla topica lirica ma anche la configurazione propria di tale topica all'interno del poema, ovvero l'offerta del proprio petto alle armi dell'amato. Un'immagine simile si ripresenta nell'ottava 85 del VI:

O vero a me da la sua destra il fianco
sendo percosso, e riaperto il core,
pur risanata in cotal guisa almanco
colpo di ferro avria piaga d'Amore;

ed or la mente in pace e 'l corpo stanco
riposariansi, e forse il vincitore
degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa
d'alcun orno di lagrime e di fossa.

che costituisce un passaggio cruciale non solo perché configura il sacrificio di Erminia che, con la volontà di sostituirsi ad Argante, intende prima, secondo uno schema già attivo nel canto III, imprigionare Tancredi e, poi, secondo un vorticoso ribaltamento, garantirgli la vittoria definitiva, guadagnando allo stesso tempo per se stessa la pacificazione dei sensi attraverso la morte, ma anche perché contiene contatti importati, a livello lessicale, con l'ottava 24 del III:

Percosso, il cavalier non *ripercote*,
né s'è dal *ferro* a riguardarsi attende,
[...]
Fra sé dicea «Van le *percosse* vote
talor, che la sua *destra* armata stende;
ma *colpo* mai del bello ignudo volto
non cade in fallo, e sempre il cor m'è colto»³²

che rafforzano il sottile parallelismo rovesciato tra ciò che Tancredi rappresenta ai suoi occhi e ciò che Clorinda rappresenta agli occhi del cavaliere.

Ancora, dal punto di vista strutturale, è la capacità immaginativa della principessa di Antiochia a diventare vera e propria cassa di risonanza lirica della difficoltà – tutta epica, però – in cui Tancredi si trova dopo la conclusione del primo tempo del suo duello con Argante (65):

Con orribile imago il suo pensiero
ad or ad or la turba e la sgomenta,
e via più che la morte il sonno è fero,
s'è strane larve il sogno le rappresenta.
Parle veder l'amato cavaliere
lacerato e sanguinoso, e par che senta
ch'egli aita le chieda; e desta intanto,
si trova gli occhi e 'l sen molle di pianto.

Questa immagine orrorosa imprime una decisa torsione drammatica al tema della morte che, pur rimanendo qui ancora legato ad un contesto a prevalenza patetica – evidente se si considerano i vv. 3-8 dell'ottava precedente: «insolito timor così l'accora / che sente

³² Corsivi miei.

il sangue suo di ghiaccio farsi. / Talor secrete lagrime e talora / sono occulti da lei gemiti sparsi: / pallida, essangue e sbigottita in atto, / lo spavento e 'l dolor v'avea ritratto» – rimane segnato da cupe immagini per lo più estranee al codice lirico. Tale torsione si realizza pienamente solo in corrispondenza degli eventi tragici che investono Tancredi che, attivo ora nel ruolo di amato ora in quello di amante, partecipa quindi ad una doppia natura suscettibile di raffigurazioni multiple ed opposte. È così che, se da un lato il cavaliere è destinato a fronteggiare non solo la morte dell'amata ma anche la concreta immagine del suo corpo dilaniato, sarà dall'altro oggetto del ritrovamento, in prima battuta posto sotto il segno di una morte già avvenuta, di Erminia.

Di fronte a questo fitto intreccio di sfumature e rimandi narrativi, è evidente come sia la morte di Clorinda a rappresentare il punto di non ritorno per quanto concerne il modo in cui la topica mortuaria viene utilizzata. A partire infatti dalla sua uccisione, sia il tema relativo alla tomba come luogo di vagheggiamento lirico – su evidente calco petrarchesco – sia l'immaginazione dell'amato morente passano bruscamente dallo *status* di fenomeno psicologico e proiettivo a quello di fatto concreto e antilirico, manifestandosi prima nella visita al sepolcro da parte di Tancredi e poi nel ritrovamento fortuito di Erminia. Allo stesso modo, la profferta rituale del petto 'ignudo' di Tancredi a Clorinda trova realizzazione concreta nel rischio reale in cui il cavaliere incorre nel contesto del duello con la donna (70, 5-8):

[...] chiusa in breve sede
la vita, empie di morte i sensi e 'l volto.
Già simile a l'estinto il vivo langue
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue.

71, vv. 1-3 e 8:

E ben la vita sua sdegnosa e schiva,
spezzando a forza il suo ritegno frale,
la bella anima sciolta al fin seguiva,
[...]
in sé mal vivo e morto in lei ch'è morta.

La rischiosa vicinanza sia alla morte fisica che a quella dello spirito, contraddittoriamente causate dall'espletamento di una necessità epica, ovvero l'abbattimento del nemico, inibisce fortemente nel personaggio di Tancredi il ruolo di 'agente' eroico almeno fino allo scioglimento del canto XIX, dove – in precisa

corrispondenza, si ricordi, con la definitiva trasformazione del ruolo di Erminia – il campione, replicando il duello del XII, sarà finalmente in grado di ritrovare, prima ancora che una nuova salute fisica, il completo risanamento spirituale.

Un discorso a parte meritano le ottave relative ai monologhi degli amanti – rispettivamente dedicati della morte di Clorinda e al ritrovamento di Tancredi – che, nascendo da una situazione di partenza speculare, presentano un dialogo non solo tematico ma anche formale piuttosto stretto. Per quanto riguarda il canto XII, si considerino ad esempio l’ottava 75:

«Io vivo? io spiro ancora? e gli odiosi
rai miro ancor di questo infausto die?
[...]
tu, ministra di morte empia ed infame
di questa vita rea trocar lo stame?»

e l’ottava 82, 3-6:

quali or, lasso! vi trovo? e qual ne vegno?
E voi, leggiadre membra, or non son questi
del mio ferino e scelerato sdegno
vestigi miserabili e funesti?

mente, per quanto concerne il XIX, l’ottava 105 (3-4: «In che misero punto or qui mi mena / fortuna? a che veduta amara e trista?») e la successiva 106, 5-8:

Oimè, de’ lumi già sì dolci e rei
ov’è la fiamma? ov’è il bel raggio ascoso?
de le fiorite guancie il bel vermiglio
ov’è fuggito? ov’è il seren del ciglio?

Oltre all’evidente fattore ritmico dato dal susseguirsi serrato delle interrogative retoriche, particolarmente rilevante appare il contatto lessicale costituito da una tessera che, prelevata con grande esattezza, ha il compito di connettere inequivocabilmente i due luoghi testuali; il riferimento è, naturalmente, all’aggettivazione usata, nel canto XII, verso 4 dell’81, per il viso di Clorinda: «senza splendor la *faccia scolorita*» e, nel XIX, verso 7 dell’ottava 104, per Tancredi: «Vista la *faccia scolorita* e bella». ³³

³³ Corsivi miei.

Anche nella seconda sezione del monologi di Tancredi (ottave 96-99) sono presenti dei contatti evidenti con il lamento di Erminia, come la simile figurazione del pianto (96, 4: «al fin, sgorgando un lagrimoso rivo») parallela a quella del XIX (105, 1-2: «e in lui versò d'inessicabil vena / lacrime e voce di sospiri mista»), ma soprattutto l'assonanza tra l'ottava 98 del XII:

Dalli lor tu, ché se mai gli occhi gira
l'anima bella a le sue belle spoglie,
tua pietate e mio ardir non avrà in ira,
ch'odio o sdegno là su non si raccoglie.
Perdona ella il mio fallo, e sol respira
in questa speme il cor fra tante doglie.
Sa ch'empia è sol la mano; e non l'è noia
che, s'amando lei vissi, amando moia.

e la 107 del XIX:

Ma che? squallido e scuro anco mi piaci.
Anima bella, se quinci entro gire,
s'odi il mio pianto, a le mie voglie audaci
perdona il furto e 'l temerario ardire:
da le pallide labra i freddi baci,
che più caldi sperai, vuo' pur rapire;
parte torrò di sue ragioni a morte,
baciando queste labra essangui e smorte.

che vede non solo la condivisione del medesimo oggetto, ma anche un'affinità formale piuttosto marcata.

Se i monologhi di Tancredi segnano, in qualche modo, il massimo livello del suo degrado antieroico, il lamento di Erminia ne costituisce una sorta di palinodia poiché di fatto sarà proprio in seguito ad esso che, simbolicamente, il cavaliere cristiano tornerà alla vita, ponendo termine definitivo alla china discendente, già incrinata dal successo contro Argante, del suo percorso di redenzione.

L'ultimo frammento della complessa composizione legata, nelle sue radici, alla congiunzione topica di amore e morte è, come già in parte anticipato, quello della visita alla tomba. Anch'esso, come è prevedibile, presenta una precisa evoluzione da *topos* di matrice lirica, eminentemente petrarchesca, ad elemento concorde alle logiche dell'epica. È naturalmente ancora la fantasia di Erminia a generare, nel canto VI, e a sviluppare, nel canto VII, questa cellula tematica che, per quanto limitata nella sua

estensione, è dotata di una risonanza importante in altri luoghi chiave del poema. A livello testuale, quindi, lo spunto dell'ottava 85 del VI, 85 (5-8: «ed or la mente in pace e 'l corpo stanco / riposariansi, e forse il vincitore / degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa / d'alcun onor di lagrime e di fossa») perdendo i tratti guerreschi a favore di quelli prettamente pastorali, si ripropone, sviluppandosi, nell'ottava 21 del canto VII:

Forse avverrà, se 'l Ciel benigno ascolta
affettuoso alcun prego mortale,
che venga in queste selve ancor tal volta
quegli a cui di me forse or nulla cale;
e rivolgendo gli occhi ove sepolta
giacerà questa spoglia inferma e frale,
tardo premio conceda a i miei martiri
di poche lagrimette e di sospiri;

Particolarmente significativi, tuttavia, i primi versi dell'ottava successiva:

onde se in vita il cor misero fue,
sia lo spirito in morte almen felice,
e 'l cener freddo de le fiamme sue
goda quel ch'or godere a me non lice».

che portano in primo piano un evidentissimo cortocircuito tra felicità e morte che Tancredi, a sua volta, durante la visita alla tomba di Clorinda, non mancherà di fare suo, naturalmente secondo lo schema di un'evidente simmetria rovesciata che vede la tomba di Clorinda beneficiata di quanto Erminia desiderava per sé, nell'ambito della sua fantasmagoria visionaria; rilevante poi il marcato dialogo tra l'ottava 99 del XII:

E amando morirò: felice giorno,
quando che sia; ma più felice molto,
se come errando or vado a te d'intorno,
allor sarò dentro il tuo grembo accolto.
Faccian l'anime amiche in Ciel soggiorno,
sia l'un cenere e l'altro in un sepolto;
ciò che 'l viver non ebbe, abbia la morte.
Oh se sperar ciò lice, altera sorte!»

e la già citata 22 del VII (1-4):

onde se in vita il cor misero fue,
sia lo spirito in morte almen felice,
e 'l cener freddo de le fiamme sue
goda quel ch'or godere a me non lice».

che conferma nuovamente la profonda condivisione tra il punto di vista di Tancredi e quello di Erminia, strettamente congiunti nella considerazione della morte come luogo privilegiato di rivincita rispetto all'infelicità amorosa scontata in vita.

Se le ottave del VI e del VII sono evidentemente compromesse con modelli prettamente lirici, le ottave del XII, pur correlate con il precedente costituito dal caso di Erminia, testimoniano la necessaria, e ormai più volte vista, progressiva mutazione degli elementi a più forte vocazione 'lirica' in soluzioni ascrivibili, anche in vista della loro ripresa nel XIX, alla prassi epica. Esempio a questo proposito l'ottava 78 del XII:

Ma dove, ho lasso me!, dove restaro
le reliquie del corpo e bello e casto?
Ciò ch'in lui sano i miei furor lasciaro,
dal furor de le fère è forse guasto.
Ahi troppo nobil preda! ahi dolce e caro
troppo e pur troppo prezioso pasto!
ahi sfortunato! in cui l'ombre e le selve
irritaron me prima e poi le belve.

la cui filigrana tematica è palesemente riconoscibile nella seconda quartina della 116:

Disse Tancredi allora: «Adunque resta
il valoroso Argante a i corvi in preda?
Ah per Dio non si lasci, e non si frodi
o de la sepoltura o de le lodi.

e nella prima della 117:

Nessuna a me co 'l busto essangue e muto
riman più guerra; egli morì qual forte,
onde a ragion gli è quell'onor devuto
che solo in terra avanzo è de la morte».

del XIX. Il cortocircuito che si viene a creare – eminentemente tra Clorinda e Argante, che assume sia il ruolo di legittimo sfidante di Tancredi che quello di vendicatore e di fantasma dell'estinta – segna quindi definitivamente gli esiti ultimi dell'ampio campo referenziale legato al tema della morte pur, fortemente frammentato lungo l'ampia arcata narrativa qui considerata, percorre un preciso *iter* evolutivo pienamente accostabile a quelli già in precedenza discussi.

Tale percorso intratestuale, visto nel suo complesso svolgimento, conferma nuovamente la presenza effettiva di una prassi registica capace di determinare sempre la traduzione dei sistemi topici geneticamente compromessi con il codice della lirica amorosa petrarchesca e petrarchista in sistemi referenziali antilirici intimamente legati alle istanze epiche.

3.3 La sublimazione del lirico: le 'inusitate fasce'

Se è vero che, nel suo complesso, la materia narrativa che fa capo ad Erminia si lega strettamente, secondo accorti nessi semantici spesso in equilibrio tra il parallelismo e il rovesciamento, all'altro polo della macro-*aera* narrativa di cui fa parte, costituita ovviamente da Tancredi, è pure reale la presenza di alcuni luoghi che, sempre mantenendo aperto il dialogo tra la grammatica espressiva lirica e la grammatica narrativa epica, presentano uno sviluppo indipendente dalle dinamiche condivise precedentemente descritte. Anche queste unità di senso seguono un'evoluzione che collega e mette in relazione diversi momenti narrativi, implicando, ancora, la loro stessa trasfusione dal lirico all'eroico. Il caso più significativo è senz'altro quello costituito dal tema del laccio: *topos* dichiaratamente lirico, emerge sotto la veste di schietto tassello 'fiorito' nell'ottava 57 del canto VI (5-8):

Ella vedendo in giovanetta etate
e in leggiadri sembianti animo regio,
restò presa d'Amor, che mai non strinse
laccio di quel più fermo onde lei cinse.

con lo scopo di «condurre il racconto, dopo l'episodio ferocemente guerresco, verso tonalità patetiche e liriche»³⁴ per ritornare, non sorprenderà scoprirlo, proprio nel canto XIX, che ne accoglie la 'riscrittura epica'. Anche in questo caso tale riscrittura, di fatto, si realizza non tanto attraverso puntuali recuperi lessicali ma piuttosto per mezzo di suggerimenti analogici a cui conseguono i relativi assestamenti semantici. Il corrispettivo semantico del laccio nel canto XIX è rappresentato naturalmente dal *topos*

³⁴ TASSO 2009 : 392.

delle catene d'amore, precisamente quelle «prime catene» (100, 7)³⁵ che di fatto coincidono con il legame che Amore «mai non strinse di quel più fermo» nell'ottava 57 del canto VI. Il fatto che la metafora delle catene sia direttamente correlata a quella già analizzata della 'prigionia' – si pensi a questo proposito al v. 6 dell'ottava 101: «e ne l'antica mia prigion m'accoglia!» – non fa altro che confermare la parentela che sussiste tra i due luoghi e il loro rapporto contrastivo con l'infelice condizione di 'donzella errante', ma irrevocabilmente votata alla prigionia amorosa, che affligge la principessa. Il fattore testuale che deve far convergere questo intricato sistema di rimandi e specchiature semantiche con le esigenze sempre pressanti della 'sublimazione' eroica è di poco successivo all'esteso *flash-back* di Erminia. Sono anzi proprio le prime ottave del disperato monologo della donna a rinnovare il dialogo con i luoghi del canti VI relativi al tema del 'laccio', prima attraverso la ripresa, drammatizzata, del tema della 'visione' dell'amato (105, vv. 3-8; 106):

«In che misero punto or qui mi mena
fortuna? a che veduta amara e trista?
Dopo gran tempo i' ti ritrovo a pena,
Tancredi, e ti riveggio e non son vista:
vista non son da te benché presente,
e trovando ti perdo eternamente.

Misera! non credea ch'a gli occhi miei
potessi in alcun tempo esser noioso.
Or cieca farmi volentier torrei
per non vederti, e riguardar non oso.
Oimè, de' lumi già sì dolci e rei
ov'è la fiamma? ov'è il bel raggio ascoso?
de le fiorite guancie il bel vermiglio
ov'è fuggito? ov'è il seren del ciglio?

vera e propria sovrascrittura patetica di quel movimento visivo che caratterizza Erminia già nel canto III ma soprattutto poi nel VI (61, 5-8):

e con avidi sguardi il caro amante
cercando gio fra quelle armate schiere.
Cercollo in van sovente ed anco spesso:
«Eccolo» disse, e 'l riconobbe espresso.

³⁵ Si considerino in particolare vv. 7- 8 («Pur le prime catene anco riserva / la tante volte liberata e serva») e i vv. 1-2 della 101 («Oh, pur colui che circondolle intorno / a l'alma, sì che non fia chi le scioglia»).

e poi attraverso la radicale e definitiva trasmutazione del simbolo stesso che, calato completamente nell'agire del personaggio, evolve nelle «inusitate fasce» dell'ottava 112 (3-8):

Ma non ha fuor ch'un velo onde gli fasce
le sue ferite, in sì solinghe parti.
Amor le trova inusitate fasce,
e di pietà le insegna insolite arti:
l'asciugò con le chiome e rilegolle
pur con le chiome che troncar si volle.

su cui convergono precipitosamente tutti i precedenti tasselli – dal laccio alle catene, fino al tema delle piaghe – straordinariamente privati di ogni soprasenso metaforico ed erotico, ma ora piuttosto concretamente legati al campo semantico della pietà.³⁶

Il naturale suggello del 'legame' che Erminia ha di fatto istituito con il cavaliere cristiano, tanto metaforico nella sua radice lirico-amorosa quanto 'epico' del suo *explicit* narrativo, è rappresentato dal nuovo ed inedito sguardo di Tancredi (113, 5-8):

Già il mortifero sonno ei da sé scote,
già può le luci alzar mobili e vaghe.
Vede il suo servo, e la pietosa donna
sopra si mira in peregrina gonna.

che tuttavia, più che costituire, come ci si potrebbe aspettare, il corrispettivo dovuto dei tanto presenti sguardi della donna, mette in luce il mancato riconoscimento della stessa da parte del cavaliere (114, 2: «E tu chi sei, [...]»). Che Erminia non si accorga della 'svista' dell'amato, non deve importare. Quello che importa ora è compiere un passo indietro per riconsiderare e ripercorrere alcuni percorsi registici trasversali ai diversi elementi fino ad ora enucleati. Tancredi, a ben vedere, non viene mai posto alla ricerca di Clorinda, destinata piuttosto ad 'apparirgli' subitaneamente (I, 47, 1-2: «Quivi a lui d'improvviso una donzella / tutta, fuor che la fronte, armata apparse»; III, 21, 7-8: «e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse»; VI, 26, 3-4 «quando in leggiadro aspetto e pellegrino / s'offerse a gli occhi suoi l'alta guerriera.») e a non essere mai riconosciuta in modo immediato, secondo modalità opposte a quelle

³⁶ «Pietosa» è la bocca di Tancredi dell'ottava 108 (1), così come pietoso è l'insegnamento di Amore, nell'ottava 112 (5-6: «Amor le trova inusitate fasce, e di pietà le insegna insolite arti»); «pietosa» è poi Erminia per definizione diretta di Tancredi (114, 2).

che Erminia riserva a Tancredi.³⁷ Il peso di questa impostazione si comprende meglio nel momento in cui, dato l'*escamotage* 'drammatico' della deposizione delle « [...] spoglie inteste / d'argento e l'elmo adorno e l'arme altere» (XII, 18, 1-2)³⁸ l'impossibilità del riconoscimento per mezzo dell'armatura – che mai, comunque, era stata data come elemento rilevante, al contrario ancora di quel che vale per Erminia, per cui si rimanda nuovamente al già citato distico dell'ottava 17 del III – diventa foriera dell'esito mortale del duello. L'unica eccezione è contenuta nell'ottava 83 del XII, che non solo testimonia il momento più intenso della volontaria ed espiatoria contemplazione di Tancredi:

Asciutte le mirate? or corra, dove
nega d'andare il pianto, il sangue mio».
Qui tronca le parole, e come il move
suo disperato di morir desio,
squarcia le fasce e le ferite, e piove
da le sue piaghe esacerbate un rio;
e s'uccidea, ma quella doglia acerba,
co 'l trarlo di se stesso, in vita il serba.

ma anche la presenza di un particolare chiave, quello delle fasce squarciate, per analogia parallelamente opposto alla gravidanza simbolica, e pienamente compatibile con il doveroso ordine eroico, delle ottave relative alla guarigione palinodica del canto XIX.

3.4 *Amore occulto e infelice.*

Per completare il panorama dei fattori che sostanziano la nota, ma non completamente esatta, specularità esistente tra Tancredi ed Erminia, si consideri ora uno dei tratti peculiari due 'personaggi' costituzionalmente legati alla figura dell'amante non corrisposto, ovvero l'origine di entrambi gli innamoramenti in un tempo precedente e in un luogo altro rispetto a quelli dell'assedio di Gerusalemme. La conseguenza principale di questa matrice comune, che testimonia il carattere indelebile sia del sentimento di Tancredi (I 48, 5-8):

³⁷ Per cui rimando al già citato passo dell'ottava 61 del VI i cui versi, del resto, aderiscono pienamente al carattere tendenzialmente contemplativo proprio dell'Erminia del canto III e della prima metà del VI.

³⁸ Per l'incongruenza narrativa ricordiamo il commento di F. Tomasi (TASSO 2009 : 749).

ma l'immagine sua bella e guerriera
tale ei serbò nel cor, qual essa è viva;
e sempre ha nel pensiero e l'atto e 'l loco
in che la vide, esca continua al foco.

che di quello di Erminia (59, VI 59, 5-8):

Pur né 'l duol che le sia per morte tolta,
né l'essiglio infelice, unqua poteo
l'amoroso desio sveller dal core,
né favilla ammorzar di tanto ardore.

sta nel comune motivo dell'amore 'occulto', tenuto più o meno volutamente segreto, che, se per Tancredi si concretizza nella tentata dichiarazione del canto III efficacemente riassunta nel v. 2 dell'ottava 25 («di non morir tacendo occulto amante») per Erminia si manifesta in più luoghi, a partire dal canto VI (60, 3-6):

che nutrice nel sen l'occulto foco
di memoria via più che di speranza;
e quanto è chiuso in più secreto loco,
tanto ha l'incendio suo maggior possanza.

per arrivare poi nel canto XIX, 97:

Sfortunato silenzio! avessi almeno
chiesta allor medicina al gran martire,
[...]
Partimmi in somma, e le mie piaghe in seno
portai celate e ne credei morire.

Attorno a questo punto cardinale si dispongono altri elementi, tutti legati al carattere segreto della passione. Per Tancredi valgono ad esempio i primi quattro versi dell'ottava 49 del canto I:

E ben nel volto suo la gente accorta
legger potria: «Questi arde, e fuor di spene»;
così vien sospiroso, e così porta
basse le ciglia e di mestizia piene.

Per Erminia, che nel canto III riesce a dissimulare efficacemente la propria passione (cfr. 19, 1-2) vale invece significativamente l'ottava 96 del XIX:

Mal amor si nasconde. A te sovente
desiosa chiedea del mio signore.
Veggendo i segni tu d'inferma mente:
"Erminia," mi dicesti "ardi d'amore".
Io te 'l negai, ma un mio sospiro ardente
fu più verace testimon del core;
e 'n vece forse della lingua, il guardo
manifestava il foco onde tutt'ardo.

Lo stesso discorso vale per l'audacia che nasce dallo sprone doloroso del sentimento d'amore. Ancora, per Tancredi, valgono i vv. 1-2 dell'ottava 27 del canto III:

Fermossi, e lui di pauroso audace
rendè in quel punto il disperato amore.

Mentre per Erminia i vv. 1-4 dell'ottava 70 del canto VI:

Ma più ch'altra cagion, dal molle seno
sgombra Amor temerario ogni paura,
e crederia fra l'ugne e fra 'l veneno
de l'africane belve andar sicura;

senza tralasciare i vv. 7-8 dell'ottava 97 del canto XIX, relativi al racconto retrospettivo della donna:

Al fin cercando al viver mio soccorso,
mi sciolse amor d'ogni rispetto il morso;

Altra componente importante di questo singolare mosaico di particolari caratterizzanti è l'urgenza della dichiarazione d'amore che, per Tancredi, si traduce nel tentativo tutto sommato fallimentare del canto III (25, 1-4):³⁹

Risolve al fin, benché pietà non spere,
di non morir tacendo occulto amante.
Vuol ch'ella sappia ch'un prigion suo fèrè
già inerme, e supplichevole e tremante;

e per Erminia nel rimpianto del canto XIX (91):

³⁹ L'episodio appare curiosamente rimosso dalla coscienza di Clorinda, su cui non ha ripercussioni; per Tancredi, invece, comporta l'illusione manifestata in 114, VI.

Ella dal petto un gran sospiro apriva,
e parlava con suon tremante e roco:
«Mal guardata vergogna intempestiva,
vattene omai, non hai tu qui più loco;
a che pur tenti, o in van ritrosa, o schiva,
celar co 'l fuoco tuo d'amor il foco?
Debiti fur questi rispetti inante,
non or che fatta son donzella errante».

Ma le dinamiche proprie dell'amore 'occulto ed infelice' vengono proprio in questo passaggio volontariamente dismesse dalla donna che non solo accetta la propria condizione 'errante' ma sembra anche abbandonare definitivamente il congenito carattere a-programmatico ed incerto del suo agire, che proprio nel canto VI l'aveva posta a capo di una imprevedibile – quanto necessaria – sequenza di eventi. Tale scarto qualitativo contraddistingue quindi la completa maturazione – si noti: maturazione, e non redenzione, come per Tancredi – di un'Erminia novella eroina che, uscita dalla propria crisalide, si presenta ora del tutto pronta ad assumere un ruolo di decisiva importanza per le sorti della crociata.

3.5 Una conclusione: Erminia sola

Non è più possibile prescindere, a questo punto, dal riconoscere ad Erminia il suo fondamentale peso nei riguardi dello svolgimento dell'azione principale. Come già più volte ricordato, il suo agire, pur presentandosi solo la luce della passiva, patetica e quasi maldestra ricezione della passione amorosa e delle spinte che da questa provengono, si evolve in modo radicale, secondo un percorso di progressivi slittamenti qualitativi e di altrettanto progressiva assunzione all'interno delle più radicali istanze epiche. Erminia si presenta in tutt'altra posizione rispetto al ruolo, proprio di Clorinda ma soprattutto di Armida, di centro di forze dirompenti e devianti: soggetta alla passione d'amore, si ritrova ad essere perno inconsapevole della violenta, ma a lungo termine salvifica, svolta che concerne la vicenda personale del suo amato. Dal suo ruolo di osservatrice, proprio del canto III, essa scivola quindi in un ruolo 'di mezzo', incerto e indefinito nel suo profilo, generalmente indicato come squisito momento di patetico, o bucolico, lirismo. A ben vedere, tuttavia, intraprendendo, a cavallo tra il VI e il VII, il suo personale percorso di 'erranza', finisce per ricalcare, senza accorgersene, la tipica

prassi, costituita proprio da movimenti di allontanamento e di riavvicinamento, della formazione dell'eroe. È proprio attraverso la lontananza da Gerusalemme, e quindi dalla speranza di ritrovare Tancredi, che Erminia diventa in grado di interagire con la storia e con l'epica non solo dal punto di vista privato – curando di fatto Tancredi – e quindi centrato ancora sulle ragioni dell'io innamorato, ma anche, e soprattutto, dal punto di vista pubblico, fornendo di fatto a Vafrino il necessario aiuto per neutralizzare il complotto contro Goffredo. Come si sviluppi questo silenzioso cambiamento, che va dal più passivo ruolo femminile – se confrontato con quello di Sofronia, Clorinda, Armida e anche Gildippe – al più importante contributo per l'esito dell'impresa crociata, è evidente: Erminia vive una sorta di graduale conversione 'laica' – non viene battezzata – e 'civile' – agisce di fatto tradendo la propria gente per aiutare la 'giusta' causa cristiana – che trova paradossalmente le sue più profonde radici in una passione privata, quella per Tancredi. È in questo modo che l'esempio di Erminia costituisce un vero e proprio controcanto 'lirico' rispetto al consueto schema dovuto alle spinte erotiche, che alimentano tutte le altre più o meno programmatiche divergenze dal tessuto epico. Nel caso della principessa di Antiochia – ancora diversamente da quanto accadrà per l'innamorata Armida, come si avrà modo di dimostrare – le ragioni di Amore si schierano nettamente, e in modo del tutto singolare, a favore delle ragioni 'magnifiche' dell'eroico.

4. Armida, alcune considerazioni

Il terzo nodo fondamentale delle vicende liriche del poema è naturalmente costituito dal complesso ed articolato insieme che riguarda Armida. La materia poetica che concerne la maga di Damasco sembra suddividersi naturalmente in tre momenti distinti: l'azione iniziale di disturbo, l'innamoramento e la condivisione dell'amore, l'abbandono e il tentativo di vendetta. La natura strutturante di questa partizione autoevidente si completa con una serie di rimandi e connessioni di natura topica, stilistica e lessicale che sostiene la funzione cardinale dei concetti lirici e delle voci fiorite disposte secondo il consueto processo di progressiva evoluzione semantica. Se quindi la scansione naturale della storia di Armida rimane di fatto valida, l'obiettivo è però quello di mettere in luce e descrivere gli altri elementi che, ulteriori a questa superficiale griglia

ordinativa, sostanziano i percorsi intratestuali più profondamente agenti nel testo; secondo quest'ottica, quindi, la struttura del testo deve essere rivista e scomposta in sezioni non lineari: una prima, che comprende le diverse parti in cui Armida è presente in qualità di personaggio 'attivo', ovvero l'entrata e la permanenza prima nel campo cristiano (IV e V) e poi nel campo egiziano (XVII e XIX); e una seconda, che comprende invece quell'ampia sezione testuale formata dai tre canti centrali (XIV, XV e XVI), in cui Armida si presenta come personaggio 'passivo'. Solo seguendo questa logica sarà possibile discutere di quegli elementi che, seguendo una disposizione non lineare, consolidano significativi percorsi semantici intratestuali strutturati attorno a ben individuati luoghi topici di un lirico per eccellenza implicato con il dato del femminile, di cui, come si avrà modo di dimostrare, Armida si fa collettore ultimo. La strategia di scrittura che qui è in atto è esattamente quella, già discussa, che prevede l'uso di moduli, tematici e formali, ricorsivi aderenti alle dinamiche proprie della partizione non lineare sopra proposta. Ad essa si aggiungono poi anche alcuni espedienti che, agendo sul dato lessicale e attraversando quindi trasversalmente il testo e i suoi moduli ricorsivi, presentano comunque un proprio specifico carattere strutturante. Ancora, sono di fatto presenti nel testo alcuni fattori testuali che funzionano da connettori tra Armida e un'ampia rosa di situazioni liriche altre. È proprio in virtù di una composizione tanto complessa e varia che la storia di Armida assurge a vero e proprio momento risolutore principale non solo delle dinamiche liriche che a lei fanno capo ma più ampiamente di un insieme di vettori che solo in questo contesto ritrovano la loro definitiva sistemazione all'interno della nervatura narrativa eroica.

L'ampiezza eccezionale dell'arco narrativo di cui Armida è protagonista è forse dovuta al carattere proteiforme del personaggio, capace di rappresentare un'ampia gamma di forme topiche desumibili direttamente dal più comprovato campionario della tradizione della lirica amorosa e, ad un tempo, le relative declinazioni retorico-stilistiche. È quindi per il tramite di questo personaggio geneticamente 'magico' – che, tuttavia, ricorre agli incanti veri e propri assai di rado – che il 'lirico' si realizza nella sua massima intensità funzionale e stilistica, sia nella prima metà del poema, segnata dal provvisorio successo delle forze infernali, che nella seconda, segnata naturalmente dal processo contrario. Tale processo di espansione-contrazione di cui in larga parte Armida si fa alfiere conferma quindi la presenza di una'attenta pianificazione testuale, spesso sotterranea e

spesso implicata proprio con processi geneticamente ‘lirici’, finalizzata ad imprimere il fondamentale movimento narrativo di progressiva neutralizzazione delle spinte demoniache antagoniste. Se per tutti gli altri personaggi compromessi con fattori centrifughi di matrice lirico-amorosa l’esito finale è quello della conversione, a cui si perviene di fatto, come nel caso di Clorinda, o che rimane solo intuibile, come per Erminia – ipotesi suffragata dalle lettere – e che a questa conversione sempre si accompagna un riassorbimento, spesso segnalato da precise strutture formali finemente risemantizzate, all’interno del perimetro della morale cristiana, per Armida questo processo, che rimane valido, è ancora più strettamente compromesso con l’asse principale della favola, dal momento che il suo fragoroso fallimento non sta solo nell’innamoramento per Rinaldo – che rappresenta lo scacco profondo che il personaggio in sé e il suo ruolo più superficiale subiscono – ma anche nella totale e rovinosa implosione dell’azione diabolica di cui la donna si era fatta carico. Proprio l’esplicita consapevolezza che la maga stessa manifesta a questo proposito⁴⁰ conferma il valore profondamente strutturale della sua azione, senza la quale, evidentemente, lo snodo principale della vicenda crociata, ovvero l’allontanamento di Rinaldo dal campo e il successivo e fatale ricongiungimento con Goffredo, si sarebbe assottigliato tanto da appiattirsi completamente sulla piano della contesa con Gernardo, tanto che, con le parole di Tasso stesso: «gli incanti del giardino d’Armida e quei della selva e gli amori d’Armida, d’Erminia, di Rinaldo, di Tancredi e de gli altri io non saprei come troncare senza niuno o senza manifesto mancamento del tutto».⁴¹ Il vero elemento che permette di paragonare Armida ad una sorta di ‘campo di forze’, su cui si giocano contemporaneamente la partita tra Cielo ed Inferno e quella tra istanze pubbliche e

⁴⁰ A partire da dal canto IV, ottava 33 (1-4: «Lodata passa e vagheggiata Armida / fra le cupide turbe, e se n’avede. / No ’l mostra già, benchè in suo cor ne rida / e ne disegni alte vittorie e prede.»), ottave 85 e 86 (7-8: «e celò sì sotto mentito aspetto / il suo pensier ch’altrui non diè sospetto» e 1-4: «Quinci vedendo che fortuna ariso / al gran principio di sue frodi avea, / prima che ’l suo pensier le sia preciso, / dispon di trarre al fin opra sì rea»; attraverso il V, alle ottave 64 (1-4: «La bella donna, ch’ogni cor più casto / arder credeva ad un girar di ciglia, / oh come perde or l’altezza e ’l fasto! / e quale ha di ciò sdegno e meraviglia!» e 66 (1-2: «Ella, se ben si duol che non succeda / sì pienamente il suo disegno e l’arte» e 5-6: «E pria che di sue frodi altri s’aveda, / pensa condurgli [...]»); e poi soprattutto nel XVI, attraverso la voce del narratore, con il vero e proprio commento dell’ottava 38 e con la precisazione dell’ottava 43 (5-6: «così costei, che ne la doglia amara / già tutte non oblia l’arti e le frodi» e successivamente attraverso le parole di Armida stessa, dalla 64 (1-2: «Che fa più meco il pianto? altr’arme, altr’arte / io non ho dunque? [...]») alla 67, fino al proposito estremo della 73, 3-4: «Ritentar ciascun’arte e trasmutarmi / in ogni forma insolita mi giova» a cui corrisponde il preciso rovesciamento di XX, 67, 1-2: «Or qual arte novella e qual m’avanza / nova forma in cui possa anco mutarmi?».

⁴¹ TASSO 1995a: 344-355.

private – Armida infatti, incarnando il più importante tra i fallimenti diabolici, risulta sconfitta non solo nei riguardi dell'intero mondo musulmano ma anche e soprattutto nei riguardi di se stessa – consiste nel commento eccezionalmente ampio, se paragonato agli 'standard' tassiani, con cui il narratore si esprime sulla questione (ottave 38-39 del XVI):

Corre, e non ha d'onor cura o ritegno.
Ahi! dove or sono i suoi trionfi e i vanti?
Costei d'Amor, quanto egli è grande, il regno
volse e rivolse sol co 'l cenno inanti,
e così pari al fasto ebbe lo sdegno,
ch'amò d'essere amata, odiò gli amanti;
sé gradì sola, e fuor di sé in altrui
sol qualche effetto de' begli occhi sui.

Or negletta e schernita in abbandono
rimasa, segue pur chi fugge e sprezza;
e procura adornar co' pianti il dono
rifiutato per sé di sua bellezza.
Vassene, ed al piè tenero non sono
quel gelo intoppo e quella alpina asprezza;
e invia per messaggieri inanzi i gridi,
né giunge lui pria ch'ei sia giunto a i lidi.

che ben lascia intuire la reciproca interdipendenza tra individuo e le forze superne che l'individuo stesso veicola. Da tutto ciò emerge con chiarezza l'importanza giocata dai tre canti dell'amore tra la maga e Rinaldo, che rappresentano non a caso i luoghi in cui la materia lirica, concentrata in un'unica sezione e congiunta allo snodo definitivo del percorso di formazione dell'eroe fatale, assolve il suo compito narrativo, incontrando inesorabilmente il proprio drammatico punto di rottura, suggellato dalla reintegrazione di Rinaldo, origine definitiva del movimento di contrazione delle forze pagane e demoniache.

Quello che si intende quindi dimostrare in questa sede è il ruolo cardine che Armida riveste nei confronti della progressiva conversione 'eroica' di tutti i vettori tematici e semantici correlati al 'femminile' e conseguentemente al 'lirico', che proprio attraverso lei – anche in virtù del dialogo che il suo personaggio intrattiene con gli altri personaggi femminili, non solo quello di Sofronia – vivono prima la fase più profondamente consonante con le dinamiche del meraviglioso diabolico e poi il definitivo

soffocamento, secondo la logica di una stringente necessità, nelle istanze più propriamente eroiche.

4.1 *Armida nelle Lettere poetiche*

Il miglior punto di partenza possibile per iniziare la peregrinazione, necessariamente lunga, nei territori di Armida coincide naturalmente con il punto di vista che l'autore stesso conserva sull'argomento, nel contesto delle *Lettere poetiche*. Le problematiche discusse a questo proposito sono sostanzialmente di due tipi: la prima concerne la qualità della connessione tra l'azione del personaggio e l'azione principale e il conseguente grado di coerenza della sua integrazione con la favola di natura 'eroica'; la seconda, naturalmente, investe in modo diretto il dato stilistico e le istanze proprie dello stile fiorito nel contesto della grammatica complessiva del neonato genere eroico.

Se è vero che la funzionalizzazione dell'azione di Armida in relazione all'azione principale è assodata:

La contenzione in se stessa e l'arti d'Armida sono *ex arte*, come quelle che procedono da un fonte, cioè dal consiglio infernale, e tendono a un fine medesimo e principalissimo, ch'è il disturbo del l'impresa;⁴²

e la qualità dei nessi narrativi è, come è noto, perfezionata attraverso la ristrutturazione del passaggio tra i canti IV e V, rimangono evidenti le incertezze relative all'episodio della riconciliazione tra la maga e Rinaldo, proprio per il rischio dovuto alla troppo protratta presenza del personaggio che coincide con il il sospetto relativo alla messa in discussione del primato di Goffredo o, meglio, della coppia Goffredo - Rinaldo. Anche a questo proposito si possono ricordare alcuni eloquenti passaggi delle lettere:

Sto ancora in dubbio se vorrò lasciar nell'ultimo canto la riconciliazione d'Armida con Rinaldo; e credo che vorrò finire questa materia nella fuga d'Armida: ma sovra ciò scriverò più a lungo a Vostra Signoria illustrissima.⁴³

e soprattutto:

⁴² TASSO 1995a: 30.

⁴³ TASSO 1995a: 169-170.

L'argomento che Vostra Signoria dimanda non potrei ora mandarlo senza molto mio discomodo: mi basterà solo, dunque, che si consideri se quello accompagnare l'attione d'Armida con l'attione principale, quasi sino al fine, potrà dare altrui noia e far parere ch'io abbia presa Armida per soggetto principale e ch'io riguardi in lei, non solo in quanto distorna i cristiani e ritiene Rinaldo, ma anco prima e per sè. Se questo non offende, del rimanente parmi quasi essere o sicuro o risoluto, come l'ho scritto per l'altre mie: ma se questo noiasse, si potrebbe rimuovere quella riconciliazione fra lei e Rinaldo, ch'è nell'ultimo canto, e fornire nella sua fuga; perochè in tutti gli altri luoghi dove di lei si parla, dopo il sestodecimo, non se ne parla se non brevissimamente e sempre per accidente.

Della ritrovata d'Erminia non ho il medesimo dubbio che d'Armdia, perochè e la sua ritrovata nasce dalle cose precedenti et opera alcuno effetto nelle subsequenti. Credo ancora che, quando volessi accompagnare Armida sino all'ultimo, non mi mancherebbono alcune ragioni et alcun essemio d'Omero stesso; perochè quella persona o quella cosa che s'introduce per necessità non è necessario che subito, cessata la necessità, s'abbandoni; anzi si può seguire a parlare di lei per semplice verisimilitudine e per sodisfattione de' lettori. E lasciando stare molti essemii ch'io potrei racòrre dall'Iliade e dall'Eneide, ne darò uno dell'Odissea, il quale a mio giudizio è chiarissimo.⁴⁴

che manifestano la consueta ambivalenza tassiana nei giudizi e nelle risoluzioni che concernono il poema. Questo dibattito, di per sé tanto ampio quanto forse irriducibile ad una soluzione, mette in luce in che misura il peso strutturale che verte su Armida sia percepito dallo stesso Tasso.⁴⁵

Il secondo punto riguarda il complesso problema del rapporto tra stile fiorito e genere epico. Anche a questo proposito di devono ricordare alcuni significativi passaggi delle lettere, come ad esempio quello sulle arti di Armida:

Credo che in molti luoghi troveranno forse alquanto di vaghezza soverchia, et in particolare nell'arti di Armida che sono nel quarto.⁴⁶

e quello sulle così dette 'stanze lascive':

Rimoverò dal quarto e dal sestodecimo quelle stanze che gli paiono le più lascive, se ben son le più belle; e perchè non si perdano a fatto, farò stampare duplicati questi due canti: e a diece o quindici al più de' più cari e intrinseci padroni miei darò gli canti intieri; a gli altri, tutti così tronchi, come comanda la necessità de' tempi.⁴⁷

⁴⁴ TASSO 1995a: 174-176.

⁴⁵ Opportuno ricordare che l'irruzione delle forze 'liriche' nel corpo dell'azione epica rappresenta un esito non del tutto previsto a livello teorico da Tasso, o per lo meno dal Tasso dei *Discorsi dell'arte poetica*. Per l'approfondimento di questo punto rimandiamo al paragrafo 1 del presente capitolo ma soprattutto, naturalmente, a Baldassarri (BALDASSARRI 1977a).

⁴⁶ TASSO 1995a: 29.

⁴⁷ TASSO 1995a: 422-423.

che mette in luce, oltre all'*escamotage* pensato per la custodia delle ottave, da un lato la natura reale delle obiezioni sulla presenza del codice stilistico fiorito, e dall'altro la relativa malcelata stizza di Tasso stesso.

Anche il canto XX è suscettibile di correzioni che hanno ben poco a che fare con autentiche questioni di stile e di poetica:

Ho moderata assai la lascivia dell'ultime stanze del vigesimo, tutto che dall'Inquisitore fosse vista e tollerata e quasi lodata.⁴⁸

La questione dello stile non è quindi solo legata alle convinzioni teoriche e poetiche del poeta, ma anzi obbedisce spesso ad istanze di ben diverse genere, e non è di certo slegata dalla gestione, talvolta forse problematica, del ruolo di Armida, che rimane sia dal punto di vista narratologico che stilistico un fattore ambivalente ma imprescindibile. La figura della maga possiede quindi una criticità che si manifesta con maggiore chiarezza proprio sul versante dello stile, sia nella zona che riguarda i canti IV e V sia in quella del trittico XIV – XVI, senza tralasciare, come visto, il XX e che pur non trovando, almeno nella *Liberata*, un compromesso soddisfacente con le richieste censorie richieste o autoimposte, sarà comunque ricondotta, similmente agli elementi contenutistici, nei ranghi più propri della grammatica eroica.

Il ruolo di elemento narrativo antagonista viene quindi garantito ad Armida non solo per mezzo di 'contenuti' rigidamente controllati dal punto di vista causale ma anche per mezzo di una forma adeguatamente connessa alla favola proprio perché in grado di veicolare un eccesso semantico necessario rispetto al semplice 'concetto' lirico.

4.2 I luoghi di Armida

Come già anticipato, dal punto di vista della concreta prassi compositiva la disposizione tematica e stilistica delle 'zone' testuali di Armida si organizza in base al principio della ricorrenza 'evolutiva' di alcuni moduli tematico-stilistici. L'obiettivo del paragrafo è quindi quello di dimostrare come di fatto questi moduli – e per modulo si intende quell'insieme di elementi lessicali, stilistici, retorici e tematici funzionanti in quanto

⁴⁸ TASSO 1995a: 393.

messi in rapporto di interdipendenza semantica – agiscano in modo ricorsivo, espletando così la loro funzione sul piano diegetico. In questo senso, l’agire di Armida si caratterizza nei suoi snodi più importanti per mezzo della riproposizione, sapientemente studiata, di elementi già attivi precedentemente. Questo processo si fa segno reale, concretizzato nella materia testuale, del mutamento progressivo della qualità dell’azione della donna, ovvero la sua progressiva ‘privatizzazione’ che si traduce nella trasmutazione dell’agire lirico-demoniaco in agire lirico-privato e solo collateralmente legato all’azione principale. Sarà quindi necessario, per quanto concerne l’analisi puntuale di questi processi testuali, suddividere l’ampio materiale a nostra disposizione in settori. Il primo a dover essere analizzato è quello che riguarda le speculari entrate negli accampamenti militari, canto IV e XVII, a cui risultano strettamente legate i rispettivi soggiorni della donna tra i soldati (canti V e XIX).

Armida al campo

Come è noto, Armida è protagonista di due entrate in due diversi campi militari: quella del canto IV, a cui consegue la sua permanenza al campo descritta nel canto V, che è programmaticamente finalizzata al disturbo dell’azione principale, e quella del canto XVII, a cui parallelamente consegue la sua permanenza sviluppata nel canto XIX, che ubbidisce ad istanze parallelamente opposte a quelle agenti nel canto IV, ovvero quelle della vendetta personale. I parallelismi tra le due situazioni sono evidenti così come è evidente la natura dinamica del loro rapporto: non a caso, infatti, l’opera di seduzione messa in atto dalla donna sembra scaturire direttamente da quella sorta di ‘programma’ esposto nelle ultime ottave del canto XVI, nello specifico la 66:

Questa bellezza mia sarà mercede
del troncor dell’essecrabil testa.
O miei famosi amanti, ecco si chiede
difficil sì da voi ma impresa onesta.
Io che sarò d’ampie ricchezze erede,
d’una vendetta in guigerdon son presta.
[...]

la 73:

«Io n'andrò pur,» dice ella « anzi che l'armi
de l'Oriente il re d'Egitto mova.
Ritentar ciascun'arte e trasmutarmi
in ogni forma insolita mi giova,
trattar l'arco e la spada, e serva farmi
de' più potenti e concitargli a prova:
[...]

e soprattutto la 74, che riconduce in modo marcato alle ottave 24 - 27 del canto IV:

Non accusi già me, biasmi se stesso
il mio custode e zio che così volse.
Ei l'alma baldanzosa e 'l fragil sesso
a i non debiti uffici in prima volse;
[...]

e mette in luce il cortocircuito che subordina l'azione di Armida all'insuccesso presso i cristiani, e che si realizza e diventa effettivamente attivo nella narrazione proprio per mezzo dell'adozione di moduli ricorsivi, di volta in volta reinterpretati e dinamicamente risemantizzati. I principali elementi che costituiscono questa corrispondenza evolutiva sono quelli che riguardano la descrizione della donna, delle sue strategie di seduzione e degli effetti sugli amanti. Nel pieno rispetto della più genuina prassi lirica, si deve citare per prima la descrizione degli occhi: ampiamente sviluppata nel canto IV (IV 30, 3: «stassi l'avarò sguardo in sé raccolto» e IV 34, 4: «che dolcemente atto modesto inchina» per la prima parte; IV 87, 5: «Or tien pudica il guardo in sé raccolto» e IV 94, 1: «O pur le luci vergognose e chine» per la seconda) viene riproposta nell'ottava 67 del canto XIX, v. 6: «e china a terra l'amorose stelle» secondo un procedimento che prevede un rimando testuale non esteso in termini di numero di versi, ma anzi appositamente 'sintetico', atto a funzionare in modo diretto sulla memoria del lettore. Lo stesso discorso vale per il tema dello sdegno: dopo l'ampio sviluppo – ma si ricordi che in proporzione le ottave nel canto IV sono numericamente maggiori – del canto IV (74, 1: «Qui tacque, e parve ch'un regale sdegno»; 89, 5: «Ma fra lo sdegno, onde la fronte è carca»; 94, 7: «e 'l rossor de lo sdegno insieme n'esce») si ha la ripresa del luogo in XVII (33, 5: «e mescolato il novo sdegno in guisa»). Più articolato il discorso relativo al pianto, vero e proprio dispositivo scenico implicato nella costruzione della

sequenza delle azioni dei personaggi: l'ottava 90 del canto IV, ad esempio, trova una sorta di riscrittura nell'ottava 67 del XIX non solo per la ripresa tematica, evidente, ma anche e soprattutto per la rispondenza concreta che sussiste tra il verso 1 della 90 («*Stassi* tal volta ella in disparte alquanto») e il verso 3 della 67 («che *stassi* in sé romita e *sospirosa*») – senza tralasciare la presenza del modulo anche in: IV, 30, 3: «stassi l'avarò sguardo in sé raccolto»,) – verso a sua volta legato, sul piano fonico, al verso tre dell'ottava 90 del IV («quasi *dogliosa*, e in fin su gli occhi il pianto»)⁴⁹ Allo stesso modo importante, poi, il contatto lessicale tra XIX 67, 8 («umidi gli occhi e gravidi di perle») e IV, 74, 8 («erano a i rai del sol cristallo e perle»). Anche alcuni dettagli, per così dire 'iconografici', possono giocare favorevolmente nei riguardi della consonanza estesa tra le due zone testuali: così, il v. 6 dell'ottava 92 del IV («l'assenzio e 'l mèl che tu fra noi dispensi») si ripresenta nell'ottava 42 del XVII (4: «che sparso è il suo venen per ogni mente»), e il v. 7 dell'ottava 60 del canto V («tra duo suoi cavalieri e due matrone») trova la propria eco nel XIX (67, 2: «fra cavalieri Armida e fra donzelle»). Ben più strutturato il discorso che vale per la reazione dei cavalieri alla presenza della donna; al celebre passo che ritrae l'innamoramento di Eustazio (IV, 34, 1-3):

Come al lume farfalla, ei si rivolse
a lo splendor de la beltà divina,
e rimirar da presso i lumi volse
[...]

corrispondono i primi due versi dell'ottava 49 del XVII:

Mentre la donna in guisa tal favella,
Adrasto affigge in lei cupidi gli occhi:
[...]

che mettono in luce un parallelismo strutturale ripreso poi nei vv. 1-4 dell'ottava 68, canto XIX:

Vedele incontra il fero Adrasto assisi
che par ch'occhio non batta e che non spiri,
tanto da lei pendea, tanto in lei fiso
pasceva i suoi famelici desiri.
[...]

⁴⁹ Corsivi miei.

A maggior ragione sono significativi i dati che riguardano quella che si configura come vera e propria contemplazione collettiva della donna, per cui non a caso la seconda quartina dell'ottava 69 del XIX:⁵⁰

[...]
volge un guardo a la mano, uno al bel volto,
talora insidia piú guardata parte,
e là s'interna ove mal cauto apria
fra due mamme un bel vel secreta via.

recupera in modo evidente gran parte dell'ottava 31 del IV (3-8):

[...]
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta:
invida, ma s'a gli occhi il varco chiude,
l'amoroso pensier già non arresta,
ché non ben pago di bellezza esterna
ne gli occulti secreti anco s'interna.

ma anche quelli che mettono in dialogo i due passaggi che ritraggono i cavalieri impegnati a consolare Armida, ovvero l'ottava 84 del IV

1-2:

Eustazio lei richiama, e dice: «Omai
cessi, vaga donzella, il tuo dolore,
ché tal [...]

e 5-6:

Serenò allora i nubilosi rai
Armida, e sí ridente apparve fuore

e, per quanto riguarda il canto XIX, la prima quartina dell'ottava 70:

Alza alfin gli occhi Armida, e pur alquanto
la bella fronte sua torna serena;
e repente fra i nuvoli del pianto
un soave sorriso apre e balena.

e i primi versi della 71:

⁵⁰ Per il rimante del v. 6 si pensi a IV 32, 4: «sì penetrar ne la vietata parte».

Risponde l'indian: «La fronte mesta
deh, per Dio! rasserena, e 'l duolo alleggia,
ch'assai tosto [...]

Rientrano poi a pieno titolo in questa rassegna i versi sulla rivalità che si scatena tra i cavalieri per il favore di Armida. Come nel caso precedente, tra il canto V e il XIX sussiste un elemento di variazione, ovvero la disposizione chiastica degli eventi: nel canto XIX, contrariamente a quanto succede nel canto V, la sequenza è aperta dalle parole di Armida (ottava 70) solo successivamente seguite dal battibecco dei due contendenti. Nel canto V le ottave coinvolte sono tre (81- 83)⁵¹ e costituiscono una sequenza piuttosto estesa, non priva di riferimenti ad altri *topoi*,⁵² per quanto riguarda il canto XIX si fa invece riferimento alle ottave 72 -73.⁵³ Il parallelismo tra i due gruppi di ottave, che è giocato più sull'affinità tematica che su particolari richiami formali, viene ulteriormente rafforzato dalla comune presenza dell'intervento pacificatore di Armida che, oltre al dato di per sé strutturale e tematico, porta con sé anche contatti formali, come la ripresa dell'avversativa, dei *verba decendi*, dell'interrogativa e dell'uso avverbiale:⁵⁴

V 83, 5-8:
ma qui stese la mano e si frapose
la tiranna de l'alme in mezzo a l'ire,
ed a l'uno dicea: "Deh! non t'incresca
ch'a te compagno, a me campion s'accresca.

XIX, 73, 8:
ma la prevenne e s'interpose Armida.

⁵¹ Canto V:

81: «Ratto ei vèr lei si move, ed a l'insegna / tosto Rambaldo il riconosce, e grida / che ricerchi fra loro e perché vegna. / "Vengo" risponde "a seguitarne Armida, / ned ella avrà da me, se non la sdegna, / men pronta aita o servitù men fida." / Replica l'altro: "Ed a cotanto onore, / di', chi t'elesse?" Egli soggiunge: "Amore».

82: «"Me scelse Amor, te la Fortuna: or quale / da piú giusto elettore eletto parti?" / Dice Rambaldo allor: "Nulla ti vale / titolo falso, ed usi inutil arti; / né potrai de la vergine regale / fra i campioni legittimi meschiarti, / illegittimo servo". "E chi" riprende / crucciato il giovenetto "a me il contende?"».

83, 1-4: «"Io te 'l difenderò" colui rispose, / e feglisi a l'incontro in questo dire, / e con voglie egualmente in lui sdegnose l'altro si mosse e con eguale ardire; / [...]

⁵² Per la coppia formata da Amore e Fortuna cfr. V 76, 2-3: «chiaman gli altri Fortuna ingiusta e ria, / a te accusano, Amor, che le consenti».

⁵³ Canto XIX:

72, 6-8: «E con tai detti amaramente il punge. / Ripiglia l'indo allor: "Ben è ragione / che lunge segua e tema il paragone"».

73, 1-7: «Crollando Tisaferno il capo altero, / disse: "Oh foss'io signor del mio talento! / libero avessi in questa spada impero! / ché tosto ei si parria chi sia piú lento. / Non temo io te né tuoi gran vantì, o fero; / ma il Cielo e l'inimico Amor pavento." / Tacque; e sorgeva Adrasto a far disfida,».

⁵⁴ Corsivi nostri.

V 84, 1-6:

*S'ami che salva i' sia, perché mi privi
in sí grand'uopo de la nova aita?"*

*Dice a l'altro: "Opportuno e grato arrivi
difensor di mia fama e di mia vita;
né vuol ragion, né sarà mai ch'io schivi
compagnia nobil tanto e sí gradita."*

*Cosí parlando, ad or ad or tra via
alcun novo campion le sorvenia.*

XIX, 74

*Diss'ella: "O cavalier, perché quel dono,
donatomi piú volte, anco togliete?"*

*Miei campion sète voi, pur esser buono
dovria tal nome a por tra voi quiete.*

*Meco s'adira chi s'adira: io sono
ne l'offese l'offesa, e voi 'l sapete."*

*Cosí lor parla, e cosí avien che accordi
sotto giogo di ferro alme discordi.*

Come per le ottave dello scontro, anche la sequenza dell'intervento di Armida risulta significativamente più sintetica quando riproposta nel suo 'secondo tempo', relativo al campo egiziano, così che l'ampia perifrasi relativa ad Armida cade e il discorso diretto, che nel primo caso ha due referenti distinti, presenta un solo referente plurale. Ciononostante le due ottave si reggono su di una strategia retorica simile, governata non solo da una comune struttura logica ma anche dall'uso delle figure della ripetizione: per quanto concerne l'ottava 83 vale per esempio la figura etimologica *compagno - compagnia*, mentre per quanto riguarda l'ottava 74 la figura etimologica *dono - donatomi* e i poliptoti *adira - adira* e *offese - offesa*. Il dialogo che esiste tra queste due sezioni non si traduce però in una mera parificazione dei due passaggi ma, anzi, assume uno specifico significato alla luce del mutato contesto narrativo. Se infatti le azioni di Armida rimangono pressoché le stesse – sovrapponibili anche dal punto di vista formale al fine di aiutare più compiutamente il lettore nel processo di un recupero mnemonico presumibilmente automatico – il loro significato profondo cambia invece radicalmente perché si sposta dal piano 'pubblico' dei canti IV-V, in cui Armida agisce in qualità di antagonista dei crociati, al piano 'privato' dei canti XVII e XIX, in cui la donna si riduce ad antagonista 'singolare' di Rinaldo, abbandonando di fatto la causa comune della guerra.

Il rapporto dinamico che sussiste quindi tra struttura tematica e formale del testo e valori semantici dello stesso ha, nel caso appena visto, il compito specifico di indicare la grave incrinatura subita dalla matrice diabolica che aveva sostanziato, almeno fino al canto XIV, il ruolo narrativo della maga, ma sempre, ogni qual volta viene adottato come strategia compositiva, rappresenta forse il più valido supporto al delicato processo di coesione della favola e delle sue parti.

Le isole Fortunate

I tre canti delle isole Fortunate rappresentano una sequenza peculiare dotata di un'economia narrativa ed espressiva autonoma rispetto al resto del testo. Tale sequenza, vero cuore della storia del personaggio di Armida, possiede di fatto tutti gli elementi portanti per l'evoluzione, narratologica e formale, del ruolo della donna e assume quindi in questo senso una sorta di primato 'ontologico' rispetto alle altre zone testuali perché non solo accoglie il momento di massima tensione diegetica ma anche il contraccolpo del suo ripiegamento dovuto all'implosione funzionale della protagonista. La sconfitta di Armida, del resto, non fa evidentemente capo ad un evento singolo e definitivo, ma si sviluppa in diverse fasi, che rappresentano la progressiva corrosione interna della sua affiliazione al piano diabolico, e che naturalmente si strutturano per mezzo della presenza ricorsiva di elementi modulari, tanto più efficaci quanto più aderenti al personaggio in sé e per sé inteso.⁵⁵

Il primo, e principale, è relativo agli interventi di quelli che si possono chiamare, riprendendo ancora Soldani, i 'ministri' di Armida, ovvero le fanciulle dei canti XIV e XV e il pappagallo del canto XVI. La prima *donzella* è di fatto una 'magica larva' dalla consistenza sostanzialmente differente, anche se imparentata, da quella delle seconde che invece, pur compartecipando della natura fittizia del luogo, frutto della prodigiosa potenza creatrice di Armida, si configurano, così come la fontana del riso, come elementi reali e più concretamente conturbanti. Per questo motivo due definizioni, di per sé sinonimiche, ovvero, in ordine, «non sia vera sirena» e «false sirene», possiedono sfumature semantiche ben diverse. Va da sé, quindi, che le «natatrici ignude e belle», rappresentando, a differenza del semplice espediente della «magica larva», una minaccia ben più concreta all'integrità dei cavalieri, segnalino il progressivo rilancio del tasso di 'pericolosità', sia fisica che morale, dei luoghi magici che attraversano. Protagonista del terzo momento, inserito in una lussureggiante cornice in cui il falso magico vive la sua vera apoteosi, è naturalmente il pappagallo che, sostituendo le sensuali apparizioni femminili, ritaglia, attorno alla figurazione di Armida innamorata, lo spazio adatto ad una sorta di *escalation* erotica che può essere incarnata

⁵⁵ A questo proposito si ricordino le parole di Soldani (SOLDANI 1999: 216): «Tuttavia, anche dal punto di vista delle iterazioni a grande distanza l'elemento che più di ogni altro riesce a suscitare il fenomeno è il personaggio, vero centro vitale della narrativa tassiana, al quale il ritorno di un certo tipo di lessico garantisce insieme un forte tratto distintivo e una continuità di rappresentazione lungo tutto il poema».

compiutamente solo dalla donna e dal suo amante. È evidente quindi che, nel sistema dei tre canti, il falso e la seduzione, veri assi portanti dell'azione diabolica nei canti IV e V, non sono più interpretati in prima persona da Armida, ormai innamorata e quindi progressivamente più vulnerabile, ma vengono in gran parte affidati a referenti esterni, creati dalla maga e su cui la maga stessa fa affidamento. Le ricorsive 'apparizioni' dell'elemento rappresentato dalla 'donzella' risultano quindi inserite in una ricca rete di rapporti reciproci che, seguendo determinati itinerari analogici, portano a slittamenti ed evoluzioni semantiche progressivi. Nella prima metà del poema i tratti della 'donzella' sono propri di Armida mentre, come già detto, nei successivi due momenti, canti XIV e XV, sono affidati a due dei suoi 'ministri', la posticcia creazione che addormenta Rinaldo e le sensualissime fanciulle che insidiano i due cavalieri. Il dialogo formale che sussiste tra questi tre luoghi restituisce non sta solo nella percepibile climax del grado di erotismo affidata alle diverse rappresentazioni del femminile, ma anche una sorta di movimento per cui il 'modulo' narrativo della seduzione, prima impersonato dall'Armida 'attiva', al servizio della causa pagana ed infernale, poi per un breve momento affidato a soggetti esterni alla maga, che hanno eminentemente funzione di 'difesa' nei confronti della stessa, ritorna, nel XVI, ad Armida, ma completamente subordinato alle ragioni della passione privata. Tale evoluzione influisce direttamente sulla qualità dell'interferenza operata dalla maga sull'azione epica: il raggiungimento dell'acme lirico-erotico, rappresentato dalle stanze lascive in cui entrambi i giovani trovano il momento di massima distanza dal proprio 'ruolo' canonico, coincide con la neutralizzazione del disturbo magico. Bisogna infatti ricordare che, mentre per Rinaldo il soccorso divino è già nel pieno del suo corso, per Armida la dismissione delle 'arti', magiche e non, incrina irreparabilmente la sua efficacia 'pubblica'.

Chiarita l'architettura semantica entro la quale si muovono i luoghi testuali relativi al tema della seduzione, è possibile approfondire l'analisi dei concreti aspetti formali che comprovano la struttura teorica sopra descritta. Si vedano quindi in primo luogo gli elementi che riguardano il rapporto le *donzelle* delle isole Fortunate e l'Armida del canto IV. Sia nel XIV che nel XV le fanciulle, che emergono dall'acqua (XIV 60, 5-6: «e quinci alquanto d'un crin biondo uscio, / e quinci di donzella un volto sorse» - XV 58, 3-4: «e scherzando se 'n van per l'acqua chiara / due donzelle garrule e lascive»), sono connotate da elementi ad alto tasso erotico (XIV 60, 7-8: «e quinci il petto e le

mammelle, e de la / sua forma infin dove vergogna cela» - XV 59, 5-8: «Una intanto drizzossi, e le mammelle / e tutto ciò che più la vista alletti / mostrò, dal seno in suso, aperto al cielo; / e 'l lago a l'altre membra era un bel velo.»); in entrambi i casi, poi, a questo scarto marcatamente erotico succede un paragone (XIV, 61: «Così dal palco di notturna scena [...] » - XV, 60: «Qual matutina stella [...] ») che sfocia, nel XV, nella vera e propria prova di virtuosismo poetico delle ottave 61 e 62. Infine, il discorso diretto (XIV 61, 7-8: «né men ch'in viso bella, in suono è dolce, / e così canta, e 'l cielo e l'aure molce» - XV, 62, 5-6: «Mosse la voce poi sì dolce e pia / che fòra ciascun altro indi conquiso») che in entrambi i casi, come si vede, si realizza sotto forma di canto.

Le due sequenze di ottave rappresentano in modo evidente una tecnica di stesura che si fonda, oltre che sui rapporti interni ai due luoghi, a sul riutilizzo di determinate tessere topiche provenienti in modo diretto dal canto IV: in ordine di importanza, l'indugio sul petto, che nel IV si gioca su di un raffinato e sensuale vedo-non vedo (31, 1-4: «Mostra il bel petto le sue nevi ignude, / onde il foco d'Amor si nutre e desta. / Parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta») e poi il modulo del paragone (29, 5-8: «Così, qualor si rasserena il cielo / [...]). Se manca un vero e proprio parallelismo per quanto concerne il dato del canto – che in verità costituisce, nel XIV e nel XV, uno degli espedienti principali di legatura tra queste ottave e quelle del pappagallo, come si avrà modo di vedere – non manca però la rielaborazione, nelle ottave 61 e 62 del XV, di alcuni elementi pure presenti nel IV ma successivamente incrementati fino al virtuosismo madrigalistico: per i capelli si confrontino IV 30, 1-2: «Fa nove crespe l'aura al crin disciolto / che natura per sé rincespa in onde» e XV 61, 1-4; per il rossore del viso, invece, IV, 30, 5-8 («Dolce color di rose in quel bel volto / [...] / sola rosseggia e semplice la rosa» e XV 62, 1-4 («Rideva insieme e insieme ella arrossia, / ed era nel rossor più bello il riso / e nel riso il rossor che le copia / insino al mento il delicato viso»); infine per la falsa vergogna che accomuna le due figure femminili, si ricordi, per quanto riguarda il canto IV, l'ottava 38 (4-5: «vergognosetta non faceva parola. Ma quei rossor, [...])» che, come è evidente, richiama anche il dato coloristico del rossore, e tutta l'ottava 94, entrambe richiamate dal il v. 8 dell'ottava 61, canto XV («a lor si volse lieta e vergognosa»); vale lo stesso per il riso, per cui si ricordano numerosi passaggi del IV – il v. 3 dell'ottava 88, il v. 6 della 91, e il celebre

v. 1 della 92 («Ma mentre dolce parla e dolce ride») – che costituiscono il vero ipotesto della prima quartina della 62 (XV).

Per trattare esaustivamente il congruo gruppo di fattori che concorrono a connettere i canto XIV, XV e XVI e che creano quindi quella sorta di paesaggio mentale unitario che caratterizza l'immagine che ogni lettore ha del giardino di Armida e delle isole Fortunate, bisognerebbe aprire una parentesi solo relativamente coerente con la presente argomentazione. È tuttavia possibile trattare almeno uno tra gli elementi che caratterizzano l'universo magico del giardino, ovvero il motivo del canto e della sua amplificazione nella natura circostante. Ampiamente sviluppato nel XVI – per cui si pensi ad esempio alle ottave 12 («Vezzosi augelli infra le versi fronde / temprano a prova lasciviette note; mormora l'aura [...]») e 16 («Tacque, e concorde de gli augelli il coro, / quasi approvando, il canto indi ripiglia») – e già presente sotto la forma del seducente discorso della fanciulla del XIV (61, 7-8: «né men ch'in viso bella, in suono è dolce, / e così canta, e 'l cielo e l'aure molte») e poi delle due del XV (62, 5-6: «Mosse la voce poi sì dolce e pia / che fòra ciascun altro indi conquiso»), rappresenta forse il tratto più altamente caratterizzante del microcosmo costituito dai tre canti, assume forti valenze intratesuali che si caricano. Non deve quindi sorprendere l'eco tra la sentenza del pappagallo dell'ottava 15 del XVI e l'invito della fanciulla all'ottava 62 del XIV⁵⁶ che vale, rispetto al tema del *carpe diem*, come chiusura circolare e 'contenitiva'. Più sottile invece, e ben più rilevante dal punto di vista semantico, il dialogo che sussiste, ancora, tra l'intera ottava 15 (canto XVI) e l'icastico ed essenziale lamento di Armida dell'ottava 46 (4-5: «empia lusinga certo, iniquo inganno / lasciarsi còrre il virginal suo fiore») che non solo rappresenta la drammatica palinodia del seducente coro dei ministri della maga ma anche ma anche la vera e propria disintegrazione dell'essenza più intimamente costitutiva del giardino delle delizie.

In conclusione, quindi, attorno a questa sorta di *hortus conclusus* costituito dai tre canti delle isole Fortunate, stilisticamente basato sull'iterazione e marcatamente dinamico dal punto di vista dei processi trasformativi che vi si svolgono, cresce e si alimenta una serie di elementi che attraversano trasversalmente i canti formando delle vere e proprie

⁵⁶ 15, 3-4: «né perché faccia indietro april ritorno / si rinfiora ella mai, né si rinverde» - 62, 1-2: «“O giovenetti, mentre aprile e maggio / v'ammantan di fiorite e verdi spoglie». L'eco è in reltà ben più ampia e riguarda le ottave 62-64 del XIV le14-15 del XVI, come segnalato da Tomasi (TASSO 2009: 968) a cui si rimanda per l'esauritivo discorso sul rapporto di queste ottave con la tradizione.

costellazioni figurative atte a consolidare il processo di memoria interna del testo e del rapporto tra questa memoria, il mutare della funzione del personaggio e il progredire della narrazione.

5. *Parole e suono attraverso il testo*

Abbiamo già visto come la memoria intratestuale topica e formale giochi un ruolo fondamentale per la costruzione semantica del senso della narrazione. Più volte si è anche affermato come tale costruzione slitti progressivamente verso significati ulteriori sempre tesi al ricongiungimento con l'architettura semantico-narrativa epica, che tende, secondo stadi successivi, a riassorbire in sé ogni forza narrativa centrifuga. È così che anche l'esistenza di determinati sistemi lessicali, riadattati specificatamente sul profilo di taluni personaggi, assumono una funzione rilevante nella demarcazione delle zone testuali e del loro funzionamento. Tale processo, già considerato dalla critica alla luce del confronto con la tecnica costruttiva del *Furioso*,⁵⁷ e già in parte applicato al caso di Armida, considerato come *focus* accentrativo di alcuni specifici aggregati lessicali (il lessico del piacere e della relativa e sotterranea condanna morale) non privi di connessioni intertestuali (specificatamente con l'*Aminta*),⁵⁸ verrà riproposto in questo paragrafo secondo due piani distinti. In primo luogo si valuteranno alcuni altri casi di rimandi ed interconnessioni che, a metà tra il sintagma e il *topos*, concorrono alla definizione del codice espressivo precipuo dei tre canti e alla loro relativa struttura narrativa. Questi casi, di cui qui si propongono pochi tra i più significativi esempi, hanno la precisa funzione di accompagnare ed incorniciare le più importanti evoluzioni

⁵⁷ Ricordo a questo proposito le parole di Soldani sui ritorni lessicali in relazione ai personaggi, e specificatamente sul caso di Armida: «Non stupisce che le stesse forme di connessione che regolai i rapporti tra strofe limitrofe le si ritrovino anche tra le ottave che segnano la fine e l'inizio di due canti successivi. Non stupisce anzitutto per una ragione strutturale, ossia perché Tasso rinuncia ai prologhi moralistici che erano invece premessi di norma ai canti del *Furioso*» (SOLDANI 1999: 205) e ancora: «La trattazione dei fenomeni dovrebbe comprendere a questo punto le riprese lessicali tra ottave non limitrofe, appartenenti o meno allo stesso canto: tuttavia, poiché ciò implicherebbe di sondare sistematicamente il rapporto di certi sintagmi o costellazioni lessicali con determinati temi e situazioni narrative (aprendo così discorsi impegnativi sulla memoria interna e sulla topica del poema), preferisco restare su scenari più modesti e indicare solo le linee generali della questione» (SOLDANI 1999: 208-209). Per quanto concerne le iterazioni qui considerate, invece, si preferisce prediligere la dimensione dell'affondo, a scapito di quella panoramica, per trattare di alcuni esempi, per forza di cose non esaustivi, che riguardano proprio il concetto di costellazione lessicale, o più ampiamente formale, relativa ad un personaggio o ad una situazione narrativa.

⁵⁸ Rimando ancora a Soldani e nello specifico alle pp. 216 - 222 (SOLDANI 1999).

semantiche attive nell'arco dei tre canti.⁵⁹ Si pensi quindi per esempio alla composizione delle immagini relativa alla natura fiorita, per cui si parte dagli elementi dell'ottava 68 del XIV (1-2: «Di ligustri, di gigli e de le rose / le quai fiorian per quelle piagge amene») che ritornano nella 64 del XV (6-7: « [...], e 'l ghiaccio fede a i gigli serba / ed a le rose tenere: [...]») e poi nella 23 del XVI (7-8: «e nel bel sen le peregrine rose / giunse a i nativi gigli, e 'l vel compose»), dove risultano palesemente sbilanciati sul versante metaforico, o ancora la più generica rappresentazione del giardino che, attraversando il canto XIV (si pensi all'intera ottava 70) e il XV (ottave 53-54, in particolar modo il distico di chiusura, «Siede su 'l lago e signoreggia intorno / i monti e i mari il bel palagio adorno», che richiama quello della 70 del XIV) arriva fino al canto XVI, dove la descrizione si apre all'interno del palazzo (ottave 9 - 11) per ritrarre il tripudio della natura creata dagli incanti della maga che culmina con l'indugio su di un dettaglio, l'aura, (10, 5-6: «L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto, / l'aura che rende gli alberi fioriti») che riporta, secondo una consueta circolarità di immagini, al distico che chiude, nel canto XIV, l'ottava 59 (7-8: «e disarma la fronte e la ristaura / al soave spirar di placid'aura»), per cui vale non solo la ripresa lessicale ma anche una sorta di parallelismo inverso, quello tra la rima del primo luogo e l'anafora del secondo. È proprio questo distico a legarsi con un luogo esterno ai tre canti di Armida e che, proprio per la sua posizione, a questi si contrappone caricandosi di un preciso significato palinodico volto a riscrivere radicalmente il senso narrativo profondo dell'esperienza formativa di Rinaldo. Ci si riferisce, naturalmente, all'ottava 15 del canto XVIII (vv. 5-6 in particolare: «e ventilar nel petto e ne la fronte / sentia gli spirti di piacevol òra») che riscrive evidentemente le precedenti figurazioni del campione cristiano nel contesto di un *locus* non più liricamente *amoenus* ma precisamente intriso di valenze mistiche. Secondo lo stesso principio per cui l'elemento topico dell'aura viene riscritto secondo contrari vettori semantici, trascinando in questa evoluzione 'epica' tutte le sue precedenti occorrenze (sempre dal punto di vista della memoria involontaria del lettore) possono essere letti gli altri elementi iterati che, ben lontani dal rappresentare una «circolarità senza sbocco, che è di per se stessa connotativa di quel

⁵⁹ Prima tra tutte, vale la pena ricordarlo, quella dell'inno edonistico del pappagallo e della sua palinodia, analizzato in chiusura del paragrafo precedente.

mondo immobile del piacere»⁶⁰, agiscono come precisi sigilli delle ‘figurazioni’ di Armida tanto cristallini ed esatti quanto fragili nel momento in cui, di fronte alla disfatta ‘personale’ e narrativa della maga, vanno in frantumi (XVI, 68-70):⁶¹

Giunta a gli alberghi suoi chiamò trecento
con lingua orrenda deità d’Averno.
S’empie il ciel d’atre nubi, e in un momento
impallidisce il gra pianeta eterno,
e soffia e scote i gioghi alpetri il vento.
Ecco già sotto i piè mugghiar l’inferno:
*quanto gira il palagio udresti irati
sibili ed urla e fremiti e latrati.*

Ombra più che di notte, in cui di luce
raggio misto non è, tutto il circonda,
se non se in quanto un lampeggiar riluce
per entro la caligine profonda.
Cessa al fin l’ombra, e i raggi il sol riduce
pallidi; *né ben l’aura anco è gioconda,
né più il palagio appar, né piu le sue
vestigia, né dir puossi: «Egli qui fue».*

Come imagin talor d’immensa mole
forman nubi ne l’aria e poco dura,
ché ’l vento la disperde o solve il sole,
come sogno se ’n va ch’egro figura,
*così sparver gli alberghi, e restàr sole
l’alpe e l’orror che fece ivi natura.*
ella su ’l carro suo, che presto aveva,
s’assise, e come ha in uso al ciel si leva.⁶²

Stabilita quindi la parabola semantica della struttura descrittiva e topica dei tre canti, è possibile riprendere e puntualizzare alcuni luoghi, specificatamente implicati con la rilevanza mnemonica di alcuni rimanti o sintagmi. Queste connessioni, naturalmente, si giocano sul piano eminentemente formale, sostanziandosi di precise relazioni tra segno linguistico e referente, e influiscono in modo diretto sulla ricezione delle intenzioni narrative immanenti. Al di là del singolare caso, appena sopra citato, dell’*aura*, e quindi quello della *fronte* – che segna passo passo l’*iter* formativo del cavaliere, dall’esordio del: XIV 59, 7: «e disarmo la fronte e la ristaura»; al passaggio del canto XIV, con l’innamoramento di Armida (66, 7: «mentre il risguarda, e ’n su la vaga fronte») alla già citata riscrittura palinodica del XVIII (15, 5: «e ventilar nel petto e ne la fronte») per

⁶⁰ Cfr. SOLDANI 1999: 219.

⁶¹ Sia per queste ottave che per la 67, che decostruisce l’immagine stessa della donna, rimando al commento di Tomasi (TASSO 2009: 1003 – 1004).

⁶² Corsivi miei.

concludersi poi la fatale e decisiva prova dell'ottava 32 (5: «Togli questo elmo omai, scopri la fronte») – a cui si aggiunge anche il singolare ritorno di un sintagma del canto IV (75, 4: «se pur gli irriga un rugiadoso nembo» - XVIII 15, 8: «de la bell'alba un rugiadoso nembo») significativamente rappresentativo della potenza trasfigurativi delle iterazioni, si possono considerare alcuni altri esempi puntuali che funzionano da supporto al più ampio sistema lessicale in cui sono inseriti. Si consideri quindi il caso, piuttosto articolato, del tema della vendetta che compare nel canto XIV (65, 8 «e gli va sopra, di vendetta *vaga*») per ripresentarsi poi, secondo uno schema evidentemente circolare, nel canto XVI, mutato però in modo radicale dal punto di vista del significato – numerosissimi i luoghi a cui potersi riferire: XVI, 50, 7; 53, 5; 65, 8; 66, 6; 67, 4 – e poi ancora nei canti XVII e XIX e infine nel XX (117, 4). Ma ancora più significativi sono quei casi in cui il dato dell'iterazione conclusa nei tre canti centrali assume un valore preciso per quanto concerne l'elemento descrittivo; a questo proposito basta citare due esempi rappresentativi che, per mezzo della loro disposizione, fungono da veri e propri segni del giardino, ovvero il termine *isoletta*, che con le sue quattro occorrenze solo nel canto XIV (57, 3; 58, 4; 69, 8, 70, 1) si qualifica come tratto distintivo dell'accesso al mondo di Armida, e poi il termine *erbetta* (XV, 56, 8; XV 64, 2; XVI, 17, 8) che rappresenta non solo il cuore pulsante del 'cerchio magico' ma anche la sede più propria del peccato, ed è quindi non a caso collocato nel centro e non sulla soglia delle isole. Importante notare la sua occorrenza in X, 64, 1, che, similmente all'elemento del banchetto offerto ai cavalieri e alla consonante ambientazione amena, assume quindi il valore di prodromo dell'universo falso ma meraviglioso creato dalla donna. Oltre a ciò, l'ampio arco rappresentato dai tre canti registra, rimanendone al centro, molti altri casi di torsione estrema del codice espressivo: al di là delle molte occorrenze dei canti IV e V, che riguardano gli amanti di Armida, il termine *serv** designa, nella sua prima, in XVI 21, lo stato di Rinaldo salvo poi riqualificarsi per Armida, nella seconda metà del canto (49, 3-4; 53, 6; 73, 5) e poi nel XX (68, 2; 117, 3; 134, 8). Ancora, la celeberrima antitesi *nemic** + *amant** è in primo luogo riferita ad Armida (XIV, 67, 8) e viene poi ripresa e 'drammatizzata' solo nel XVI, all'ottava 44. Tra questa ottava e l'ultima occorrenza del sintagma (XX, 66, 8), intercorrono una serie di occorrenze che pur non presentando entrambi i termini sono comunque significative: si pensi ad esempio all'ottava 46 del XVI (8) per *amante*, specialmente per il suo diretto

rapporto oppositivo con 48, 2 (*nemico*), e poi ancora, una breve serie di luoghi per *nemic** (53, 6; 58, 3; 61, 4). Ci si soffermi però, a questo punto, sul v. 8 dell'ottava 134, canto XX («nemico no, ma tuo campione e servo») che, compreso sia nella serie che riguarda *serv** che *nemic**, si configura come evidente riscrittura dell'icastico verso 6 dell'ottava 53, cnato XVI («né serva tu, né tu nemica sei») e si pone come sigillo definitivo di una complessa quanto pregnante rete di specchiature lessicali.

Ancora, è possibile aggiungere qualcosa relativamente ad un meccanismo ulteriore che, giocando su richiami intratestuali sempre rapportati al piano del senso, utilizza prettamente l'aspetto della sonorità, e della conseguente memorabilità, del verso. L'uso iterato di alcune rime o parole rima potrebbe del resto essere soggetto ad uno studio estensivo; tuttavia, in questa sede, ci si limiterà a descrivere i casi che più si ritengono emblematici:

1) la rima *-etta*:

spesso collocata nel distico a rima baciata, contrassegna diversi luoghi significativi dal punto di vista semantico dei canti XIV, XVI e XX (XIV 57; XIV 69, 7-8; XVI 17, 7-8; XVI 50, 7-8; XVI 65, 7-8; XVII 46, 7-8; XIX 70, 7-8; XX 65; XX 117)⁶³ significativamente anticipati dalle occorrenze dell'ottava 1 del canto V (v. 1 e seguenti: «Mentre in tal guisa i cavalieri alletta») e dell'ottava 33 del XVII (7-8 «che vigor dàlle, e cruda ed acerbetta / par che minacci e minacciando alletta»).

2) i rimanti *giorno:intorno*, direttamente implicati con la descrizione di Armida:

IV 29, 7-8:

or da la nube uscendo i raggi intorno
più chiari spiega e ne raddoppia il giorno.

XVII 34, 1 e 5:

Somiglia il carro a quel che porta il giorno
[...]
Cento donzelle e cento paggi intorno.

⁶³ Cfr. *supra*.

3) i rimanti *velo:cielo*

ricorrono in diversi luoghi: dal canto IV (29, 3 e 5: «d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo / [...] / Così, qualor si rasserena il cielo»; 84, 7-8: «ch'innamorò di sue bellezze il cielo / asciugandosi gli occhi co 'l bel velo») sono presenti prima in XIV 67, dove segnano il momento dell'innamoramento di Armida e assurgono quindi a simbolo della ritorsione delle sue stesse 'armi' su se stessa (v. 2 e 4: «accoglie lievemente in un suo velo,» / [...] / «gli va temprando de l'estivo cielo»); oscillano inoltre nella loro portata semantica sconfinando successivamente nell'esplicita sensualità dell'ottava 59 del canto XV (7-8: «mostrò, dal seno in suso, aperto al cielo; / e 'l lago a l'altre membra era un bel velo») con una riscrittura evidentemente trasfigurata in senso più spiccatamente erotico della precedente figurazione di Armida. Non è quindi un caso che questa ricca sequenza, che porta con sé un ampio ventaglio di sfumature semantiche, si concluda, con una occorrenza dal valore quasi palinodico, nel canto XX, ottava 135, 4 e 6:

[...] ed oh piacesse al Cielo
ch'a la tua mente alcun de' raggi suoi
del paganesmo dissolvesse il velo,

4) i rimanti *donzella : novella*:

la cui concatenazione ripercorre il legame tra i tre canti (XIV 76, 7-8: «quivi in grembo a la verde erba novella /giacerà il cavaliere e la donzella») e la zona costituita dai canti IV (28, 1 e 3: «dopo non molti dì vien la donzella / [...] / all'apparir de la beltà novella») e V (78, 7-8: «Lor dà commiato al fine, e la donzella / non aspetta al partir l'alba novella»)

5) i rimanti *maga:vaga*:

che sono coinvolti in un processo di slittamento semantico: se la rima del XIV (65, 7-8: «Esce d'aguato allor la falsa maga / e gli è sopra, di vendetta vaga») ritrae la donna nel pieno della sua azione 'di caccia', la seconda (canto XVI) sembra quasi ricordare il rovesciamento che di fatto ha subito la situazione e lo stato stesso di Armida (37, 7-8: «Lascia gli incanti, e vuol provar se vaga / e supplice beltà sia miglior maga»).

6) i rimanti *diamante: amante*:

analogamente, questo caso suggerisce una contrapposizione di senso: al luogo che suggella l'innamoramento di Armida, nel canto XIV (67, 7-8: «che s'indurava al cor più che diamante, / e di nemica ella divenne amante») si affianca prima, nel medesimo canto, il passaggio in cui viene indicato il modo per far risvegliare Rinaldo dalla passione (77, vv. 1 e 3: «Ma come essa lasciando il caro amante / [...] / vuo' ch'a lui vi scopriate, e d'adamante») e poi, nel XX, le parole che Armida stessa rivolge alle sue frecce, completamente inefficaci sull'amato (124, v. 3: «s'ogn'altro petto a voi par di diamante»). È come se attraverso il dato sonoro e lessicale si tracci, in qualche modo, secondo un percorso analogico segnato dal dato della durezza adamantina, il percorso parallelo e rovesciato che percorrono i due giovani amanti, attraverso la mediazione simbolica dello scudo.

7) i rimanti *vago:lago*:

in questo caso, viceversa, la ripetizione della coppia rimica ha il semplice ruolo di marcare i suggestivi luoghi in cui sono ambientate le vicende dei tre canti: nel primo caso (XIV, 37, 7-8) il referente sono le caverne del mago di Ascalona, mentre nei successivi (XIV, 70, 7-8; XV, 57, 7-8) è sempre la magica creazione naturale di Armida.

6. *Armida e il femminile*

Armida e Clorinda arciera

La donna arciera, figura carica di una valenza metaforica legata alla topica delle armi di Amore, ricorre in due casi nel poema presentando valenze ambigue e variamente convergenti e divergenti.

Nel caso di Clorinda tale figurazione assume una valenza metaforica suggerita più dal narratore che dal personaggio stesso, refrattario, come è noto, alle dinamiche erotiche ma molto sensibile a quelle belliche; paradossalmente, saranno proprio queste ultime – vigenti più per il personaggio che per il lettore, per cui l'esempio di Clorinda sulle mura, invece di costituire una limitazione castrante riservata al femminile appare come prova di maestria militare di tale potenza da trascinare con sé l'intera categoria – a

trasformare questa ambigua visione della donna arciera in elemento decisivo rispetto allo snodo finale della parabola esistenziale dell'eroina. Nel caso di Clorinda, quindi, è proprio la traslucida censura che lei stessa impone su di sé, e che si manifesta non tanto a livello logico ma piuttosto a livello analogico e simbolico, a guidarla inesorabilmente verso il suo destino sia di morte e conversione che di vera e propria rinascita sotto il segno del femminile 'angelicato'. Per Armida, che nonostante rappresenti comunque una sorta di 'alleata' di Clorinda si distingue marcatamente dalla guerriera per la diversità radicale del suo *modus operandi*, la vestizione delle armi arriva invece molto tardi, in un momento già prossimo all'ultimo atto della sua storia e quindi appartenente alla fase terminale della sua funzione narrativa.

Al di là di questo inquadramento 'teorico', si deve considerare il dato testuale e nello specifico la costruzione intima della descrizione delle due donne-arciera, ricordando per Clorinda i vv. 1-2 di XI, 28 («A costei la faretra e 'l grave incarco / de l'acute quadrella al tergo pende») e il v. 6 («la bella arciera i suoi nemici attende»), che fanno evidentemente il paio con i versi di Armida di XVII 33, 4 («succinta in gonna e faretrata arciera») e XVII, 49, 5-6 («bella / saettatrice»). I rimandi, però, non si fermano a queste ottave ma si ampliano a quelli che potremmo indicare come 'cortei' di accompagnamento, con funzione di complemento scenografico, che si intrecciano l'un l'altro, a partire da XVII 34, 6 («pur di faretra gli omeri van cinti») per arrivare poi alla palese corrispondenza dell'aggettivo di XI, 58 6 («con chiome sparse e con succinte gonne»). Oltre a queste corrispondenze lessicali si deve notare come la figurazione complessivamente statica di Armida arciera nel canto XVII si trasformi in azione 'dinamica', ma inefficace, nel XX, completano così l'evidente parallelismo rovesciato con la rappresentazione di Clorinda. Non è un caso quindi che dal confronto dei due luoghi, prima l'ottava 28 del XI (3-4):

Ella già ne le mani ha preso l'arco
e già lo stral v'ha su la corda e 'l tende.

e poi la 62 del XX (6):

ella stessa in su l'arco ha già lo strale

emerga un vero e proprio scarto ‘ontologico’ tra le due donne, che si traduce concretamente sia in una differenza qualitativa (la prima azione è pubblica, la seconda privata), che effettiva (Clorinda mette sempre a segno il tiro, Armida mai) e ‘collaterale’ (il riverbero dell’esempio di Clorinda, che incoraggia le altre donne, e la disfatta della scorta di Armida, che rimane ‘soletta’, non bastante a se stessa).

È bene tenere presente che, nonostante le divergenze, l’evoluzione delle due azioni rientra sempre sotto il segno di una radicale riconduzione all’interno del perimetro epico cristiano, che si realizza rispettivamente con la conversione e con la neutralizzazione.

Ancora, si metta a confronto l’ottava 41 di XI:

Mentre con tal valor s’erano strette
l’audaci schiere a la tenzon murale,
curvò Clorinda sette volte, e sette
rallentò l’arco e n’aventò lo strale;
e quante in giù se ne volò saette,
tante s’insanguinaro il ferro e l’ale.

con la 63 (3-4) di XX:

La man tre volte a saettar distese,
tre volte essa inchinolla e si ritenne.
Pur vinse al fin lo sdegno, e l’arco tese
e fe’ volar del suo quadrel le penne.
Lo stral volò, ma con lo strale un voto
sùbito uscì, che vada il colpo a vòto.

il cui parallelismo – nuovo evidente segno di una tecnica di scrittura in grado di veicolare, attraverso l’analogia, valenze diverse ma pur sempre imparentate con soluzioni appartenenti alla più schietta topica lirica – mette in luce non solo il paragone tra l’irrisolutezza della già sconfitta Armida e la sicura maestria di Clorinda, ma anche la calibrata distribuzione della gradazione metaforico-semantica che, nel caso Clorinda procede verso la prossima conversione, mentre per Armida segna l’aggravarsi inequivocabile dello *status* di elemento di disturbo ormai completamente impotente (XX, 65, 7-8):⁶⁴

⁶⁴ Dell’ottava 65 interessano allo stesso modo i vv. 3-4: «duro ben troppo a femminil saetta, / che di pungere in vece ivi si spunta.», parallelamente opposti, anche se disposti in successione simile, a XI, 44, 7-8: «onde egli cade, e fa del sangue sacro / su l’arme femminil ampio lavacro».

scocca l'arco più volte e non fa piaga:
e mentre ella saetta, Amor lei piaga.

Altre sovrapposizioni: Erminia e Armida

Se è vero che ciascuna eroina tassiana, come ampiamente comprovato dalla tradizione critica, riflette alcuni aspetti degli altri personaggi femminili secondo una pressoché infinita trama di rimandi più o meno antitetici, potrebbe rivelarsi particolarmente interessante indagare, secondo un percorso che vuole prediligere tracciati testuali basati su analogie di senso, topiche o formali spesso giocate su valenze simboliche, il rapporto che sussiste tra Erminia, che come abbiamo visto è l'unico personaggio 'pagano' che all'interno del poema parte mosso da motori privati e passivi per arrivare ad agire attivamente per la causa cristiana – universalizzando, anche se mantenendo sempre attive, le spinte erotiche di natura privata – e Armida, che compie esattamente il percorso inverso.

Il primo luogo da affrontare che appartiene al fitto insieme di *topoi* o campi semantici condivisi, che si fanno di volta in volta segno di questa antitesi e che percorrono il poema fino ai suoi canti finali, è quello relativo al tema delle 'frodi'. Per quanto concerne Armida, le sue 'frodi' sono correlate naturalmente correlate al carattere 'infernale' della sua azione. Così vengono icasticamente presentate nell'ottava che introduce il personaggio (IV 23, 5):

gli accorgimenti e le più occulte frodi
ch'usi o femina o maga a lei son note

in cui l'aggettivo 'occulte', marca segnatamente morale, diventa in questo caso un concetto chiave che, nel rimandare alle più oscure pratiche magiche, suggerisce un'affinità tra queste e quegli 'accorgimenti' che altro non sono che le sottili abilità dissimulatorie tipicamente praticate dall'universo femminile.⁶⁵

Non è quindi un caso che buona parte degli interventi che, come visto, testimoniano la lucida analisi che Armida opera sempre sul suo stesso operato, sia dedicata a questo tema. Al solito, da un momento iniziale, appartenente alla fase, per così dire, 'attiva',

⁶⁵ Si ricordi a questo proposito quanto già discusso sull'azione solo marginalmente magica di Armida. La presenza di suoi incanti e infatti solo collaterale ad una più ampia azione di disturbo di matrice infernale tutta giocata su elementi che di magico conservano ben poco.

per cui si possono ricordare i seguenti passaggi: IV 66, 5 («E pria che di sue frodi altri s'aveda»); IV 86, 1-2 («Quinci vedendo che fortuna arriso / al gran principio di sue frodi avea»), attraverso un momento mediano affidato ad un altro punto di vista, atto a testimoniare lo stato di parzialità della 'consapevolezza' cristiana (XIV 50, 1-2: «Quivi ricominciò: - L'opre e le frodi / note in parte a voi son de l'empia Armida») si giunge, nel canto XVI, ad un processo di inversione ormai consueto: è qui che consapevolmente la donna innamorata sposta il baricentro del suo agire sul versante del privato, cercando vanamente di arginare gli effetti dell'ormai iniziata redenzione di Rinaldo; tale processo rimane cristallizzato prima nell'osservazione dell'autore, che racconta la logica operativa della donna (XVI 43, 6: «già tutte non oblia l'arti e le frodi») e poi in modo diretto nelle parole di Armida stessa, e nella supplica diretta al cavaliere (XVI 47, 1: «Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia») e nel momento tutto privato del suo soliloquio (XVI, 7, 3: «Ritentar ciascun'arte e trasmutarmi»).

Anche per Erminia è possibile tratteggiare un percorso evolutivo ampio che, originatosi ancora nella prima metà del poema (VI 88, 5), nasce sotto il segno di un privato patetismo, parallelamente opposto all'oscura pericolosità della corrispettiva attività fraudolenta della maga. È il canto XIX a costituire, per la sfortunata principessa, quello che è un vero e proprio orizzonte degli eventi: il fortuito incontro di Vafrino le permette, vinte le resistenze della spia cristiana, di vestire i panni dell'aiutante rispetto alla 'missione' che il servo di Tancredi sta portando avanti nel campo egiziano. L'ufficializzazione del nuovo ruolo della donna deve però prima passare attraverso il significativo 'esame' di Vafrino che, proprio in quanto in prima persona coinvolto in processi 'fraudolenti' – si pensi alla definizione che in XIX 76, 2 viene data del suo agire: «mille ripensa inusitate frodi» – può essere l'unico a decretare, attraverso un passaggio che si realizza nell'ottava 84 come una sorta di cortocircuito logico e psicologico, l'affidabilità della donna:

Così gli parla, e intanto ei mira e tace;
 pensa a l'esempio de la falsa Armida.
 «Femina è cosa garrula e fallace:
 vòle e disvòle; è folle uom che se 'n fida.»
 Sì tra sé volge. «Or, se venir ti piace,»
 alfin le disse «io ne sarò tua guida.
 Sia fermato tra noi questo e conchiuso,
 serbisi il parlar d'altro a miglior uso.»

L'acuto vaglio di Vafrino, accorto conoscitore dell'indole femminile, non solo equipara, per un attimo ma in modo inequivocabile, Armida ed Erminia, ma sancisce anche autorevolmente, in virtù del suo carattere di fraudolento 'giustificato', lo scarto morale sussistente tra le due donne e l'assorbimento di Erminia nella logica pacificatrice dell'alleanza con i cristiani.

La seconda sovrapposizione che ha come oggetto Armida ed Erminia riguarda il nesso, sicuramente noto anche al più distratto lettore del poema, delle 'nemiche amanti'. La celebre antitesi è in prima istanza acquisito della fantasticheria militare ed erotica del canto VI (84, 5: «e sosterria da la nemica amante») e viene recuperato per Armida, come esatto segnale del giro di boa della sua vicenda, solo nel canto XIV (67, 7-8). Non a caso, sarà proprio la maga ad assorbire in modo massiccio la dolorosa antitesi che, se in questa sua prima occorrenza non si presenta tanto come sintagma fisso ma piuttosto come processo in atto:

che s'indurava al cor più che diamante
e di nemica ella divenne amante.

nel canto XVI occupa materialmente tutta un'ottava, la 44, disponendo la prima delle sue unità, rafforzata dal poliptoto, nella prima quartina, precisamente nel v. 2:

crudel, te, come amante amante deve.

e la seconda, sempre con una ripetizione, nei vv. 5-6:

come nemico almeno ascolta: i preghi
d'un nemico talor l'altro riceve.

confermando, in questo passaggio, non solo la sua virata drammatica rispetto alle precedenti occorrenze, ma anche la sua precipua pregnanza nei confronti della 'zona' linguistica di Armida.

Ancora, quindi, non è casuale che il sintagma ritorni, applicato a Rinaldo, nelle ottave del simulacro di Armida (XVIII 32, 1: «giungi amante o nemico?»), dialogando reciprocamente sia con il luogo del canto XIV, data l'ambientazione amena che riporta alla fase dell'idillio amoroso, sia con il luogo del XVI, considerata la sfumatura semantica data dall'interrogativa disgiuntiva. L'occorrenza del canto XVIII, rifrangendo

per un attimo la tessera sull'elemento maschile, guida la memoria verso l'ultima 'fase' di vita del sintagma che, attraversando anche il canto XIX (77, 2: «fra' suoi campioni la nemica amante») va a chiudersi, nel canto XX (66, 7-8: «e inerme io vinta sono, e vinta armata / nemica, amante, egualmente sprezzata») secondo uno schema di circolarità, proprio perché parallelamente opposto alla sua prima occorrenza, collocata, si ricordi, nella fantasia tutta militaresca di Erminia, con la differenza che, in quest'ultimo caso, il contesto del duello e dello scontro militare non è più frutto dell'immaginazione ma si consolida come realtà in cui il *topos* dell'amore come guerra ha perso ormai gran parte della sua pregnanza a favore di una demetaforizzazione del discorso in prossimità del suo riassorbimento finale nelle maglie narrative del poema eroico.

Tra i vari luoghi testuali che obbediscono a quella strategia compositiva che, per mezzo dell'iterazione variata, doma, sotto il segno della grammatica eroica, gli squilibri di matrice lirica, è interessante considerare anche la connessione che sussiste tra i due brevi passi che trattano il tema del taglio delle chiome femminili. Tenendo sempre presente quanto già dimostrato a proposito dei percorsi speculari ed inversi delle due eroine, si deve ripercorrere, per Armida, un luogo già visto (XV 49, 1-4) ma considerato, questa volta, sotto una luce diversa, tutta concentrata su quel verbo che, posto al futuro, indica un'azione tanto drastica e simbolicamente densa:

Sprezzata ancella, a chi fo più conserva
di questa chioma, or ch'a te fatta è vile?
Raccorrierolla: al titolo di serva
vuo' portamento accompagnar servile.⁶⁶

quanto irreal e priva di una corrispettiva realizzazione, oscurata dall'ombra della retorica quanto ambigua dichiarazione, anch'essa già discussa, di 47, 1 («Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia»). Parallelamente inverso, naturalmente, quel che riguarda Erminia (XIX 112, vv. 7-8):

l'asciugò con le chiome e rilegolle
pur con le chiome che troncar si volle,

autrice di una gestualità spontanea e genuinamente dettata da una *pietas* di evidentissima matrice cristiana.

⁶⁶ Corsivo mio.

Non si può a questo punto negare il carattere dialettico del rapporto esistente tra le due figurazioni, marcatamente consanguinee – come dimostrato non solo dal comunque ricorso al pronome enclitico ma anche dall'identità del vettore che muove le donne in direzione dell'amato – ma altrettanto divergenti sul piano dell'*ethos*. Il vero asse attorno a cui ruota la sovrapposizione tra Armida ed Erminia è quello relativo al tema dell'amore infelice. Se è vero che per Erminia l'infelicità amorosa ha come esito estremo una sorta di conversione 'laica' e civile che, pur svolgendosi tutta nella sua interiorità, porta con sé il riscontro concreto della sua totale affiliazione alla causa cristiana e quindi al *telos* epico, è pur vero che è proprio Armida a farsi ultimo testimone della sopravvivenza estrema, fino al canto finale, di quelle residue istanze lirico-erotiche ancora in grado di resistere, se non proprio di opporsi, alla progressione inesorabile dell'azione eroica. Per questo motivo, quindi, si deve prestare attenzione ad un ulteriore percorso topico che attraversa tutto il poema, risolvendosi definitivamente, secondo schemi ormai familiari, proprio nel canto XX. Il nucleo topico relativo alla servitù d'amore, già attivo, per quanto concerne la materia poetica relativa ad Armida, nel IV (ottava 96) per i cavalieri innamorati e nel V, nel contrasto tra Eustazio e Rambaldo (ottave 81 e 82), per Rinaldo nel canto XVI (21, 1: «L'uno di servitù, l'altra d'impero», senza dimenticare la rampogna del v. 8 dell'ottava 34), si manifesta ora, sotto la luce di doloroso scacco, nella sopra citata ottava 49.⁶⁷ È naturalmente il canto XX a riprende il tema, significativamente sotto un altro aspetto: caduta ogni difesa, fallite arti e frodi, nel mezzo della battaglia, Armida teme per una schiavitù tutt'altro che metaforica; non a caso, al fine di affermare con forza il definitivo sgretolarsi della portata metaforica del tema, entra in vigore, nelle maglie stesse del canto, una evidente riscrittura interna che segna rispettivamente la fine (68, 2: «e già le pare esser prigiona e serva») e l'inizio (117, 3: «teme di servitute, odia la vita, dispera la vittoria e la vendetta») delle due serie di ottave dedicate alla donna. L'*iter* si sigilla con una sigolare rispondenza a distanza tra il XVI e il XX: il v. 8 dell'ottava 134, XX («nemico no, ma tuo campione e servo»), infatti, non solo riprende la celebre promessa di Rinaldo, contenuta nei vv. 5-8 dell'ottava 54, canto XVI:

⁶⁷ vv. 2- 4: «Raccorcierolla: al titolo di serva / vuo' portamento accompagnar servile».

Fra le care memorie ed onorate
mi sarai ne le gioie e ne gli affanni,
sarò tuo cavalier quanto concede
la guerra d'Asia e con l'onor la fede .

ma, riscrivendo l'affermazione del campione di 53, 6 («né serva tu, né tu nemica sei»), neutralizza definitivamente i due vettori che avevano guidato, fino a questo punto, le più recenti, ma non ultime, metamorfosi dell'infelice innamorata.

Chiariti questi passaggi, si recuperi ora il discorso su Erminia: come già visto (cfr. par. 3) la topica della servitù amorosa è per lei attiva dal canto VI al canto XIX,⁶⁸ in cui si replica nel racconto retrospettivo destinato a Vafrino,⁶⁹ ma non si risolve, rimanendo chiusa nella sua struttura metaforica. Ancora, prima di trarre la conclusione dovuta, si pensi anche al tema della prigionia amorosa, complementare a quello della servitù: anch'esso attivo per entrambi i personaggi – a partire dal canto III per Erminia e dal XVI, per Armida, all'ottava 48, 4: «va il trionfante, il prigionier non resta» –⁷⁰ come efficace campo metaforico di ambito lirico, rimane tale per Erminia fino alla sua ultima occorrenza, mentre per Armida, così come il tema della servitù, si risolve in modo definitivo, trascinando così tutta la più ampia carica metaforica residua, ancora una volta in un singolo verso del canto XX (68, 2).

La conclusione dovuta è ora completa: in questo caso, in controtendenza, sotto un certo aspetto, a quanto visto sino ad ora, è Armida a farsi carico della risoluzione definitiva di alcune direttive liriche che, rimaste sospese, manifestavano la necessità di annullare la propria valenza all'interno di quell'enorme campo d'influenza delimitato dalla tematica, e dalla materia poetica, lirico-amorosa, e costituito attraverso sistemi metaforici concentrici, per confluire, attraverso un processi di demetaforizzazione, nella materia narrativa di più stretta osservanza eroica.

⁶⁸ a partire dalla paradossale servitù di Tancredi di VI, 57, 1 («L'onorò, la servì, di libertate») che subito si trasferisce sulla donna (58, 1-2: «Così se 'l corpo libertà riebbe, / fu l'alma sempre in servitute astretta») per riconfermarsi nella sua valenza metaforica in 84, 6 («giogo di servitù dolce e leggiro»).

⁶⁹ Cfr. XIX 81, 7-8: «Erminia son, già di re figlia, e serva / poi di Tancredi a un tempo, e tua conserva» e 100, 7-8: «Pur le prime catene anco riserva / la tante volte liberata e serva».

⁷⁰ Come già discusso nel paragrafo 3 e per cui si ricordano i seguenti passaggi: III 20, 1: «Egli è il prence Tancredi: oh prigioniero;» VI 58, 4: «il signor caro e la prigion diletta;» VI 84, 4: «e forse or fòra qui mio prigioniero;» VI 105, 3: «e ch'io già vidi, prigioniera altrove;» XIX 82, 1-2: «Ne la dolce prigion, due lieti mesi / pietoso prigionier maavesti in guarda;» XIX 83, 2: «mi riconduca a la prigion mia cara;» XIX 101, 6: «e ne l'antica mia prigion m'accoglia!». Si ricordi che anche Rinaldo è designato come tale nel pensiero retrospettivo della donna (XVI 65, 3: ««che tu prigion l'avesti; or tardo sdegno»). Si ricordi anche l'ottava 25 del canto III per quanto riguarda Tancredi.

Ancora, prima di chiudere questo percorso, si comparino i seguenti versi, prima del canto VI (85, 3-4):

pur risanata in cotal guisa almanco
colpo di ferro avria piaga d'more;

poi del XX (125, 7-8):

sani piaga di stral piaga d'amore,
e sia la morte medicina al core.

che se da un lato, per Erminia, costituiscono un passaggio topico già risolto e deliricizzato all'atto della cura delle piaghe di Tancredi, nel XIX – azione, si ricordi, totalmente in asse con le più schiette istanze 'epiche' – dall'altro rappresentano icasticamente il tema della morte come mezzo per uscire dalla passione non corrisposta e quindi, specialmente per Armida, costitutivamente non conciliabile con la natura epica della direzione narrativa. I passaggi che veicolano questo nesso si rivelano preziose spie di un processo testuale che caratterizza quindi la maga non solo come motore narrativo essenziale ai fini della favola 'eroico', e non solo come personaggio sempre dinamicamente in dialogo con gli altri personaggi femminili, secondo tutte le sfumature fino a qui descritte e analizzate, ma soprattutto come vero e proprio cuore pulsante, all'interno della *Liberata*, della materia poetica legata al femminile, all'amore, all'*eros*, materia declinata più volte e in diversi modi e quindi in grado attraversare con notevole forza e perseveranza tanto i territori della sensualità quanto quelli della dissimulazione fallimentare e quindi della subordinazione finale, necessaria e senza appello.

Armida, quindi, è un personaggio a tutto tondo che, essendo in grado di valicare i confini stesso della femminilità,⁷¹ si fa collettore ultimo non solo di tutto il femminile, e della materia lirica e dello stile fiorito ad esso correlato, ma anche vero e proprio scrigno complesso di tutti gli impulsi più riposti della soggettività umana

⁷¹ Ci si riferisce naturalmente a IV 24, 1-3: «Dice: – O diletta mia, che sotto biondi / capelli e fra sì tenere sembianze / canuto senno e cor viril ascondi».

Le ancelle

La complessa rete di rapporti che si sta definendo, e attraverso cui, a maggior ragione, vanno definendosi i molteplici tratti distintivi di Armida, comprende anche un attraversamento testuale che mette di fatto in dialogo diretto il personaggio della maga con quello degli altri due agenti femminili principali.

Il tema in questione, quello dell'ancella, vive infatti una parabola complessa all'interno del testo: rappresentato in modo particolarmente vivido dal verso che segna l'atto finale della storia del personaggio (XX, 136, 7) e dal suo antecedente semantico, ancor prima che strettamente testuale, rintracciabile nel passaggio costituito dal v. 8 dell'ottava 48 e dal v. 1 della 49 del canto XVI («mostrando me sprezzata ancella a dito. // Sprezzata ancella, a chi fo più conserva») riguarda sia Erminia – che, così definita da Onore nella famosa 'tenzone' del canto VI (71, 3: «io mentre ch'eri de' nemici ancella»), richiama su di sé la medesima definizione nell'ottava 101 del canto XIX (vv. 3-4: « non dica: «Errante *ancella*, altro soggiorno / cercati pure», e me seco non voglia») – che Clorinda, e precisamente l'icastica definizione della sua ormai avvenuta conversione (XII 65, 7-8):

virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

La valenza profonda di una strategia lessicale tanto precisamente scolpita è evidente: le tre 'ancelle', pur rimanendo tra loro profondamente differenti – non a caso la conversione di Clorinda è tanto reale quanto ambiguo e discusso lo statuto religioso delle altre due – tratteggiano, all'interno del poema, un sentiero mnemonico che precisa, pur senza ricorrere ad una tipizzazione stereotipata, la modalità ultima secondo cui ciascuna delle tre eroine, esaurita la spinta centrifuga delle dinamiche lirico-erotiche che fanno a loro capo, è destinata a lasciare la scena narrativa. Conseguentemente, se per Clorinda è necessaria una definizione univoca sia dal punto di vista semantico che testuale, e se per Erminia vale invece una sorta di circolarità espressiva che, segnati gli estremi della vicenda, trova il suo superamento nel recupero della figura della Maddalena,⁷² al sistema lessicale di Armida viene imposto uno scarto semantico capace di distinguere in modo inequivocabile il valore della retorica intimistica e risentita del

⁷² SCARPATI 1995: 36.

canto XVI da quello della retorica del XX, universalmente ricondotta sotto il segno dell'eco evangelica.⁷³

7. Altri percorsi tra temi e lessico

Due aggettivi

Assunto che fino a questo punto ci si è occupati di percorsi testuali che testimoniano il rapporto vivo tra il codice lirico e il progetto eroico, e che si è dimostrato come i campi semantici e metaforici di matrice amorosa agiscano trasversalmente implicando diversi livelli di senso, specialmente per quanto concerne il personaggio di Armida inteso come occasione in cui lo spettro tematico lirico e il suo risvolto stilistico 'fiorito' si manifestano in modo più vario, è possibile, a questa altezza, portare alcuni esempi di strategie di scrittura basate ancora sull'iterazione lessicale ma in questo caso relative ad alcuni puntuali usi aggettivali.

Il primo caso è costituito dall'aggettivo 'soletta' che, se in primo luogo viene proposto per Sofronia (II 18, 1, «La vergine tra 'l vulgo uscì soletta»), e poi per Erminia (VI 89, 6: «diè loco ogn'altro, e si restò soletta»), viene successivamente recuperato per Armida nello specifico contesto del canto XX (68, 1: «Soletta a sua difesa ella non basta» e 117, 2: «or rimasa nel carro era soletta»). Illustrata già in precedenza la natura del rapporto che sussiste tra queste due ottave, si deve ora precisare come lo slittamento di significato che sussiste tra tutte le diverse occorrenze dell'aggettivo, seguendo un movimento sotto certi aspetti 'ondulatorio', metta in luce un percorso concettuale, e conseguentemente una diversa portata connotativa, che, se in prima istanza vede protagonista l'immagine dell'integerrima virtù cristiana incarnata da Sofronia, digrada poi progressivamente prima verso l'esempio, altrettanto virtuoso ma a questa altezza solo *in nuce*, dell'*ethos* ancora acerbo di Erminia, per poi approdare alla figura di Armida, capace di incarnare un ampio campione degli aspetti tra i più riposti dell'umano, senza mai pervenire, contrariamente alle altre eroine, ad un vero ispessimento della propria caratura 'morale'.

⁷³ TASSO 2009: 1290.

Lo stesso vale per un altro aggettivo, ovvero l'icastico *forsennata* riservato prima alla disperazione della maga avvertita della fuga dell'amante (XVI 40, 1: «Forsennata gridava. – O tu che porte») e poi ripreso per la pietosa Erminia di XIX 104, 6 («accorse in guisa d'ebra e forsennata») moralmente salva proprio per l'ambivalente coincidenza tra la sua causa personale e quella crociata.

Come si è cercato di dimostrare, pur nella portata ridotta della valenza intratestuale di questi due esempi, la ripetizione, che in questo caso sembra in qualche misura rientrare in un sistema connotativo del femminile precisamente individuabile, assume sempre e comunque su di sé il valore di occasione strategica per la distinzione interna di differenti caratterizzazioni che scavalcano il perimetro linguistico chiuso di cui fanno parte proprio per mezzo di una propria intrinseca dinamicità semantica.

La vergogna: per un attraversamento tematico

Un altro importante processo di natura semantica che per la sua marcata trasversalità sarà possibile descrivere solo in modo parziale è costituito dal tema della vergogna. Come è noto, in virtù del celebre esempio di cesellatura stilistica che lo accompagna, esso riveste ancora, in prima battuta, un ruolo chiave nella connotazione di Sofronia (II 17, 6-8):

Poi la vergogna e 'l verginal decoro;
vince fortezza, anzi s'accorda e face
sé vergognosa e la vergogna audace.

per poi declinarsi dei rispettivi e tortuosi percorsi che concernono sia Erminia che Armida.

Se per Armida costituisce parte integrante della strategia di seduzione – IV 25, 7: «Vela il soverchio ardir con la vergogna»; IV 38, 4: «vergognosetta non faceva parola»; IV 94, 1: «O pur le luci vergognose e chine» e 7-8: «e 'l rossor de lo sdegno insieme n'esce / con la vergogna, e si confonde e mesce» – diventando segno peculiare di una azione programmaticamente pianificata, per Erminia costituisce una delle leve ambivalenti ma soprattutto prive di intenzionalità che finiranno per guidarla nell'azione narrativa, spingendola di fatto al furto delle armi di Clorinda (VI 73, 8: «che vergogna ti sia

l'esser amante.»»; VI, 82, 8: «vassene e non la tien tema o vergogna»). In questo caso, è l'atteggiamento di Erminia, dettato in modo diretto dalle dinamiche della passione amorosa, a risultare quasi speculare a quello di Sofronia, per la differenza che intercorre tra le ragioni eminentemente 'civili' che muovono l'eroina del secondo canto e quelle ingenuamente egoistiche della principessa di Antiochia. Il giro di vite è naturalmente dato dalla trasfigurazione che il tema subisce, passando da seducente tassello della subdola abilità della maga ad elemento vivo che segna la progressiva incrinatura che subisce il suo potenziale d'azione, a partire dal brusco, e psicologicamente sottile, gesto di XIV 69, 4 («e vergognosa del suo amor, s'asconde») per arrivare poi agli esiti estremi del canto XVI, prima con la trasformazione in ira (72: «ma tosto cede la vergogna a l'ira»), successivamente con il rabbioso ed esplicito giudizio sulla propria condizioni (74, 5-6):

esso mi fe' donna vagante, ed esso
spronò l'ardire e la vergogna sciolse.

Proprio questo passaggio è il vero punto di singolare convergenza con una situazione, quella dell'erranza, che per Erminia è quasi ontologica e a cui anche Armida perviene indotta dalle forze conturbanti dell'amore. Se per Armida, però, tale percorso 'esistenziale' culmina paradossalmente con l'aspro atto di accusa verso quei tratti che ne decretarono il deciso successo iniziale – i versi, infatti, si riferiscono direttamente alle parole di Idraote del canto IV (24, 1-3): «Dice: “O diletta mia, che sotto biondi / capelli e fra sì tenere sembianze / canuto senno e cor viril ascondi», riprese con coerenza dal re d'Egitto nel canto XVII (51, 7-8): «Disse ad Armida poi: “Donna gentile, / ben hai tu cor magnanimo e virile»; nelle parole di Rinaldo, invece, il tratto risulta quasi stigmatizzato (XVI 54, 1-2): «ma che? son colpe umane e colpe usate: / scuso la natia legge, il sesso e gli anni» – ⁷⁴ per Erminia, al contrario, la piena accettazione della situazione coincide con la definitiva liberazione dal suo costitutivo *status* di paralizzante timidezza (XIX 91, 3-8):

⁷⁴ Non è naturalmente casuale l'analogia tra questi versi e IV 27, 1-2: «La bella Armida, di sua forma altera / e de' doni del sesso e de l'etate».

«Mal guardata vergogna intempestiva
vattene omai, non hai tu qui più loco;
[...]
Debiti fur questi rispetti inante,
non or che fatta son donzella errante.»

con l'effetto di proiettare con decisione, secondo i caratteri già discussi, il suo futuro agire nell'orbita dell'epica.

Le selve dei due eroi

Se è vero che la materia lirica agente nel poema, seguendo un percorso che generalmente prevede un movimento di espansione e poi uno successivo di contrazione, ubbidisce sempre ad istanze profondamente innervate nell'eroico – e, come si è dimostrato, questo è solito avvenire per mezzo di una sorta di sublimazione simbolica e analogica degli elementi lirici, sia nel contenuto che nella forma – è vero anche che il sistema lirico-fiorito e i suoi assi d'azione principali, declinati a necessità secondo varie sfumature – amore come guerra, amore e morte, amore infelice e patetico, parentesi bucolica, amore sensuale, abbandono, vendetta – sempre convergenti verso la redenzione (Tancredi e Rinaldo) o la conversione (esplicitamente religiosa di Clorinda, 'civile' nella prassi di Erminia), si sviluppano in modo non solo spesso frammentario e pulviscolare ma anche riposto e mascherato; è così che la valenza profonda di questi vettori narrativi, non essendo quasi mai dichiarata apertamente nella lettera del testo, va ricostruita, così come si sta cercando di fare nella presente analisi, per mezzo di un processo indiziario.

Per questo motivo è necessario spendere un breve paragrafo sul raffronto tra due situazioni narrative, egualmente importanti e connesse con la favola eroica e i destini della crociata, la cui natura dipende dalle vicende degli amori dei personaggi coinvolti. Ci si sta riferendo, ovviamente, alle due sezioni dedicate alla selva di Saron, affrontata rispettivamente da Tancredi e da Rinaldo.⁷⁵ I due momenti, per certi versi speculari, raccontando parallelamente, al di là della vicenda personale del cavaliere coinvolto, l'avanzamento fatale dei cristiani dalle difficoltà – reali e morali, rappresentate dal

⁷⁵ Per una lettura esaustiva del peso narrativo della selva di Rinaldo e per i rapporti che questa sezione intrattiene con il testo dell'*Aminta* si rimanda alla virtuosa lettura di E. SELMI (TOMASI 2005: 451-476, in particolare da p. 455).

Tancredi ancora impantanato nella sua infelicità amorosa – alla ripresa – come è noto, proprio dopo il XIII le sorti dei cristiani sono destinate a cambiare, e il processo viene coronato dal ritorno e dal successo dell'eroe fatale – si rivelano quindi in dialogo. Tale dialogo consiste nella riproposizione di alcuni selezionati elementi, come ad esempio la configurazione del *setting* della scena; si pensi a questo proposito all'ottava 38 del canto XIII (1-4):

Al fine un largo spazio in forma scorge
d'anfiteatro, e non è pianta in esso,
salvo che nel suo mezzo altero sorge,
quasi eccelsa piramide, un cipresso.

contraddistinta dalla figura fortemente simbolica del cipresso funebre, a cui si propone speculare il passaggio dell'ottava 25 del canto XVIII (2-5):

vede un mirto in disparte, e là si piega
ove in gran piazza termina un sentiero.
L'estraneo mirto i suoi gran rami spiega,
più del cipresso e de la palma altero,

in cui, dominante il mirto, non solo viene richiamato anche il più modesto cipresso, quasi a suggerire una gerarchia tra le due situazioni, ma anche la figurazione della piazza - anfiteatro, che in entrambi i luoghi prelude convenientemente alle azioni-gesta che stanno per avere luogo. Ancora, si deve citare il dialogo, di senso contrapposto ma dal punto di vista lessicale non privo di parallelismi, del discorso diretto (XIII 39, 3-4: «O tu che dentro a i chiostri de la morte / osasti por, guerriero audace, il piede») che nel caso del canto XVIII (28, 7-8: « “Ben caro giungi in queste chiostre amene, / o de la donna nostra amore e spene») presenta anche l'evidente tendenza a richiamare elementi tipici del *locus amoenus* (come le *piaggie amene* di XIV, 68, 2).

Il confronto tra le ottave XIII 41-42 e le ottave XVIII 34-35, in cui rispettivamente i campioni cristiani si trovano ad affrontare armi alla mano il simulacro del loro rispettivo amore, diventa quindi vero e proprio atto finale di uno schema che, sottoposto ad un palese ma non dichiarato processo di iterazione, si scioglie in quanto nodo narrativo solo nel suo secondo momento ovvero, come è noto, con la vittoria dell'ormai fatale Rinaldo.

8. *Il canto XX: l'eros (quasi) dissolto*

Fino a questo momento il *topos* del *locus amoenus* si è presentato come scenografia stabile del falso magico, sia nei tre canti dell'amore che nella trasfigurazione della selva di Saron, nelle cui ottave contengono evidenti riprese dei canti precedenti. Ecco quindi una sintetica rassegna dei luoghi che più chiaramente testimoniano il dialogo tra la macro sezione costituita dai canti XIV, XV e XVI e il breve inserto del canto XVIII. Partendo dalla tangenza già citata tra la gestualità dell'ottava 15 del XVIII (5-6: «e ventilar nel petto e ne la fronte / sentia gli spirti di piacevol òra») e quella di XIV 59, 7-8 («e disarmo la fronte e la ristaura / al suave spirar di placid'aura») e attraversando una serie di altri luoghi, nello specifico una sezione di testo che va dall'ottava 18 alla 20 di XVIII, che richiama alla memoria la lussureggiante ambientazione dei tre canti – per cui si vedano i vv, 3-4 di XVIII, 19: «e v'ode poi di ninfe e di sirene / d'aure, d'acque, d'augei dolce concento» che richiamano XIV, 61, 1-4: «Così dal palco di notturna scena / o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare. / Questa, benchè non sia vera sirena / ma sia magica larva, [...]» – si arriva all'ottava 22 del XVIII (5-8):

Ma pur desio di novitade il tira
a spiar tra le piante antiche e folte,
e 'n quelle solitudini selvagge
sempre a sé nova meraviglia il tragge

che, ricalcando evidentemente il movimento delle ottave 58-59 del XVI, ritrae ancora una volta l'irreprimibile curiosità che muove Rinaldo, e propone quindi un vero e proprio recupero, sintetico ma completo nelle sue parti, del percorso formativo del cavaliere, culminante nel momento in cui, all'ottava 23:

Dove in passando le vestigia ei posa,
par ch'ivi scaturisca o che *germoglie*:
là s'apre il giglio e qui spunta la rosa,
qui sorge un fonte, ivi un riscal si scioglie,
e sovra e intorno a lui la selva annosa
tutte pareo ringiovenir le *foglie*;
s'ammolliscon le scorze e si rinverde
più lietamente in ogni pianta il verde.

emerge una chiara eco del tripudio vitalistico di XVI, 11:

Nel tronco istesso e tra l'istessa *foglia*
sopra il nascente fico invecchia il fico;
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico:
lussureggiante serpe alto e *germoglia*
la torta vite ov'è più l'orto aprico:
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have
e di piropo è già di nettar grave.⁷⁶

La ripresa di questo passaggio segna, nel contesto del canto XVIII, un nuovo accesso, per il paladino, negli insidiosi territori del falso magico, analogo, nelle sue sembianze, a quanto già vissuto e quindi vera occasione di prova del suo ravvedimento. Non a caso, questo nuovo attraversamento non manca di richiamare, all'ottava 32 del XVIII (5-6):

Togli questo elmo omai, scopri la fronte
e gli occhi a gli occhi miei, s'arrivi amico;

addirittura l'invito a disarmarsi della 63 del XV (5-6):

L'arme, che sin a qui d'uopo vi foro,
potete omai depor securamente

e di citare puntualmente (XVIII 33, 1-4) i tipici vezzi delle strategie di seduzione di Armida:

Seguia parlando, e in bei pietosi giri
volgeva i lumi e scoloria i sembianti,
falseggiando i dolcissimi sospiri
e i soavi singulti e i vaghi pianti.

Tale complesso sistema figurativo trova anch'esso il suo momento risolutore, in cui ben può esaurirsi il suo effetto di interferenza nei riguardi della costruzione epica, nel canto XX: i giardini di Armida, che nell'immaginario del lettore, riassumendo tutta la complessa struttura del suo sistema di disturbo, rappresentano l'apice della perdizione morale, trovano la loro trasmutazione nientemeno che nell'*opaca chiostra* del XX

⁷⁶ Corsivi miei.

canto.⁷⁷ Se la natura lussureggiante, in queste ottave, non trova uno spazio adeguato per ricomparire secondo i suoi connotati topici, è sufficiente, per neutralizzare le forze facenti capo al *locus amoenus*, l'analogia che sussiste tra la memoria del luogo appartato teatro della scena d'amore tra Armida e Rinaldo – spettatori i due cavalieri – e la discreta e solitaria natura della chiostra – spettatore solo il lettore – che segna il ricongiungimento tra i due. Al di là della 'scenografia', inoltre, vi è una serie di tessere raccolta principalmente dell'ottava 129 (*bel volto, bel seno, lagrima, pioggia, matutina, rosa, pianto, lagrimosa, luci, caro*, e il sistema di paragoni su cui si struttura tutta l'ottava) che appartiene evidentemente ad un codice espressivo di stretta osservanza lirica e in precedenza estensivamente utilizzato per Armida, qui collocata sì in un contesto in cui trapela una ritrovata temperie erotica (si pensi a questo proposito al del laccio, ottava 130, vv. 4-5) ma tanto prossima alla chiusura definitiva da non poter ulteriormente degenerare verso pericolose derive liriche. Entrambe queste direttive, ovvero il *setting* e i tasselli topici, rimasti fino ad ora sospesi, si risolvono quindi nel largo spazio dedicato alla riconciliazione tra i due giovani.

Ancora, per quanto concerne la valenza 'conclusiva' e risolutoria del canto XX, si deve infine citare la sotterranea ma pregnante vena erotico-lirica sostanziata dal sottile gioco di sguardi che intercorre tra Armida e il cavaliere cristiano. Iniziato nel XVI (42, 5-7: «Lui guarda e in lui s'affisa, e non favella, / [...] / Ei lei non mira; e se pur mira, il guardo»), riprende nel canto XX secondo un movimento che, seguendo una regia accorta, si fa quasi vero e proprio gioco di specchi (61, 5: «[...] , egli è da lei mirato»; 122, 1: «Ben rimirò la fuga; or da lui chiede»; 127, 3: quando giunse e mirolla il cavaliere»; 128,1: «Si volse Armida e 'l rimirò improvviso»; 129, 8: «del caro oggetto, e rimirar no 'l volle»;) fino allo snodo risolutore di Rinaldo che cerca lo sguardo di, che solo ora è in grado di sostenere (135, 1: «Mira ne gli occhi miei, s'al dir non vuoi»).

In conclusione, quindi, nonostante Armida rimanga, agli occhi di tutti lettore che varcano la soglia del suo universo, un prestigiatore cangiante che esibisce sempre non solo la regola e l'arte che insieme sostanziano i suoi versi, ma soprattutto il soffio straordinariamente vitale che anima il suo personaggio, la ragione ultima del testo ricolloca in modo stringente la natura labirintica della maga all'interno del perimetro

⁷⁷ Doveroso, sia per l'intero canto che per la valenza del problematico inserto armidiano, il rimando all'acuta e analitica lettura di S. VERDINO (TOMASI 2005: 499 - 515, in particolare pp. 510-514).

esatto di una necessità poetica che, pur mantenendo in sé il germe pericoloso del poema nel poema, consuona in ultima istanza con le più solide corde della voce epica.

9. *La funzione nascosta dello stile: la morte di Lesbino*

Le ottave del IX canto che narrano la fugace e drammatizzata apparizione di Lesbino costituiscono un inserto lirico di straordinaria grazia, tanto più singolare quanto apparentemente sfuggente rispetto alla solida strutturazione funzionale degli elementi lirici relativa allo svolgersi teleologico della favola principale. Questi versi, collocati in un canto segnatamente ‘di guerra’ – come testimonia anche il carattere delle osservazioni riservategli nelle *Lettere* – in cui si fronteggiano non solo gli uomini ma anche, e con forza maggiore, le forze celesti ed infernali, rappresentano quindi un caso quanto mai unico all’interno del poema e offrono l’opportunità di indagare su di una deviazione stilistica tanto improvvisa quanto sfuggente nelle sue implicazioni narratologiche. Si deve inoltre aggiungere che a questa partecipazione narrativa – a cui non si può quindi solamente attribuire la volontà di tratteggiare un ulteriore aspetto caratteriale, finemente studiato dal punto di vista psicologico, di Solimano⁷⁸ – abilmente camuffata all’interno della tramatura violenta delle immagini del canto, si affianca una manifesta parentela con il resto del sistema retorico-stilistico di alcune precise zone ‘fiorite’ della *Liberata*.⁷⁹ Al solito, lavorando sul doppio fronte del dato stilistico e di quello tematico-semantico, si preferisce dare la precedenza all’analisi stilistica, che potrà così mettere più proficuamente in luce la portata semantica della costruzione narrativa in cui trova spazio.

Si ricordi quindi in primo luogo l’ottava 81; se i primi quattro versi:

⁷⁸ TASSO 2009: 561-562.

⁷⁹ Si rimanda alla lettura di GIGLIUCCI (TOMASI 2005 : 209-241) per le osservazioni che riguardano non solo la storia filologica del canto ma soprattutto l’indagine dei rapporti intertestuali sia con la tradizione coeva che con quella classica, anche per quanto concerne la figura del giovane morente. A queste osservazioni, che hanno il pregio di mettere finemente in luce la genesi testuale delle immagini di sangue dell’intero canto e la pregnanza del dato del ‘patetico’ all’interno di questo specifico sistema espressivo, si deve tuttavia aggiungere lo studio delle relazioni che le ottave intrattengono con zone testuali totalmente altre del poema stesso, relazioni che, rafforzando la funzione narratologica dell’inserto, assorbono e allo stesso tempo superano il richiamo ai modelli della tradizione. Per le fonti liriche, o comunque non epico-cavalleresche, della tradizione coeva e classica si rimanda invece a TASSO 2009: 613.

Un paggio del Soldan misto era in quella
turba di sagittari e lanciatori,
a cui non anco la stagion novella
il bel mento spargea de' primi fiori.

presentano una descrizione tutto sommato canonica del giovane in battaglia, sono i vv.
5-8:

*Paion perle e rugiade in su la bella
guancia irrigando i tepidi sudori,
giunge grazia la polve al crine incolto
e sdegnoso rigor dolce è in quel volto.*

a dichiarare immediatamente non solo il debito con l'ottava 75 del canto IV:

*Le guancie asperse di que' vivi umori
che giù cadean sin de la veste al lembo,
parean vermigli insieme e bianchi fiori,
se pur gli irriga un rugiadoso nembo,⁸⁰*

sviluppato sia dal punto di vista lessicale, e specialmente verbale, che dal punto di vista
più strettamente topico, ma anche un'evidente assonanza con i vv. 5-6 della 33 del
XVII:

*e mescolato il novo sdegno in guisa
co 'l natio dolce in quel bel volto s'era,*

Similmente, si può ricordare sia il distico finale della 74 del canto IV («e le nascenti
lagrime a vederle / erano a i rai del sol cristallo e perle») che quello della 67 del XIX
(«Non sa se pianga o no: ben può vederle / umidi gli occhi e gravidi di perle»).

Se è pure vero che a livello topico sussiste la non evitabile differenza tra il referente del
pianto e quello del sudore, è vero anche che il marcato richiamo alla zona linguistica di
Armida va a creare tra le zone del testo citate un forte parallelismo formale ed
espressivo finemente confermato da diversi particolari visivi e coloristici, come il
candore e le abilità fisiche del destriero del paggio (82, 1-4: «Sotto ha un destrier che di
candore agguaglia / pur or ne l'Apennin caduta neve; / turbo o fiamma non è che roti o
saglia / rapido si come è quel pronto e leve») parallelamente in dialogo con quelli di

⁸⁰ Corsivi miei.

Armida del XVII, in un passo significativamente contiguo al precedente (34, 7-8: «ed a i bianchi destrier premono il dorso / che sono al giro pronti e lievi al corso»). Inoltre, al di là del dato descrittivo, le parentele con il sistema formale tipico di Armida si ampliano sul piano del dato, per così dire, ‘comportamentale’, come nel caso dei vv. 1-2 dell’ottava 84:

ed al supplice volto, il qual in vano
con l’arme di pietà fea sue difese,

che echeggiano il tentativo del canto XVI, ottava 37, vv. 7-8:

Lascia gli incanti, e vuol provar se vaga
e supplice beltà sia miglior maga.

ma soprattutto sul piano della composizione topica e prospettica della scena, vero e proprio fulcro della parentela ‘formale’ tra i due personaggi. Si ricordino quindi ora i quattro versi che, a cavallo delle ottave 85 e 86, disegnano magistralmente la figura di Lesbino morente:

7-8:
perché vede, ahi dolor!, giacerne ucciso
il suo Lesbin, quasi bel fior succiso.

1-2:
E in atto sí gentil languir tremanti
gli occhi e cader su ’l tergo il collo mira;

e che senza dubbio si legano in modo stretto al sensuale passaggio che ritrae l’Armida del XX (128, vv. 5-6):

Ella cadea, quasi fior mezzo inciso,
piegando il lento collo; [...]

Da questo schema, che prevede in fitto dialogo formale tra il sistema espressivo sfaccettato e ampiamente sviluppato di Armida e l’icastico inserto fiorito rappresentato dalla figura del paggio, esula solo, come prevedibile, la figurazione *post mortem*, (86, 3-4: «cosí vago è il pallore, e da’ sembianti / di morte una pietà sí dolce spira») che si deve per forza di cose rifare, data la ricercata consonanza con il dato del femminile, al più lirico, tra i due esistenti, caso di morte di donna, ovvero quello di Clorinda; gli

elementi da richiamare sono, in ordine, quello del pallore (XII 69, 1: «D'un bel pallore ha il bianco volto asperso») e quello della dolcezza abbinata alla morte, affidato nel caso del XII alle parole di Tancredi (81, 7-8: «Poi disse: "Oh viso che poi far la morte / dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte!»).

In ultima analisi, a questa rassegna di tessere lessicali e di elementi topici che si raccolgono, secondo diversi gradi di intensità, in queste ottave, si deve aggiungere un'ulteriore specificazione di carattere 'retorico' che conferma definitivamente la torsione impressa al dettato poetico dall'emersione del concetto lirico-patetico e del concomitante stile fiorito. Ci si riferisce alla frequenza relativamente alta di interrogative retoriche nelle ottave 81-86, prima presente ai vv. 7-8 della 84 («Ma che pro, se doppiando il colpo fero / di punta colse ove egli errò primiero?») e poi drammaticamente riproposta ai vv. 7-8 dell'ottava 86 («Tu piangi, Soliman? tu, che distrutto / mirasti il regno tuo co 'l ciglio asciutto?»).

A completamento del discorso sulla forma, e sulle conseguenti implicazioni intratestuali, di queste ottave, si rimanda alle riflessioni sulla stratigrafia redazionale di questi versi contenute nel secondo capitolo. In questa sede, tralasciando anche, come già detto, il fitto dialogo che questo passaggio narrativo intrattiene con la tradizione, si va ad aggiungere solamente qualche breve osservazione sul peculiare ruolo del passo alla luce dei vettori narrativi che guidano il canto e che si legano strettamente con quelli agenti nel canto precedente. Ci si riferisce ovviamente alla figura di Argillano che, vittima, nell'ottavo, di Aletto, intende nel canto IX trovare il proprio riscatto per mezzo di un intervento in battaglia, per così dire, 'non autorizzato' e quindi destinato a coronarsi con l'estremo sacrificio. Proprio la morte di Argillano restituisce, secondo uno schema semantico sfuggente e visibile solo attraverso una lettura retrospettiva dei fatti, la piena significanza narratologica alla figura di Lesbino. La morte l'efebico paggio, a ben vedere, è infatti il vero *escamotage* narrativo che permette al sacrificio di Argillano di acquistare il dovuto rilievo: il cavaliere cristiano muore infatti per mano di un campione che oltre ad essere, come è evidente, di 'rango' maggiore, è come lui stato mosso, all'interno dell'asse costituito dai canti XVIII e IX, dall'azione della furia Aletto. È in questo modo che si tesse, nell'arco dei due canti, una sorta di 'contrappasso' in cui l'elemento lirico gioca un ruolo importante non come fulcro della dinamica attiva ma come elemento rafforzativo, la cui pregnanza costituisce proprio il

corrispettivo della violenza con cui si va ripristinando la storia d'onore individuale in cui si trova implicato. Il lirico quindi non agisce direttamente sull'intreccio della favola, che è anzi tutto giocato sulle prove di forza dei due sistemi del meraviglioso, ma assume sullo scacchiere della vicenda bellica la sua posizione, affinata proprio durante la revisione del canto attraverso precisi espedienti testuali (cfr. cap. II), per permettere, attraverso un paradossale e violento contrappasso, il ristabilimento dell'ordine nel contesto di una storia singolare ma non del tutto avulsa da riflessi universali, se si pensa che lo stesso Solimano non è solamente il mezzo attraverso cui si realizza l'espiazione cristiana ma anche la vittima, data la perdita del diletto paggio, di quelle stesse forze che per lui non prospettano nessuno spiraglio di redenzione.

Capitolo II

STRATIGRAFIE TASSIANE

... ma io per ancora non ho avuto
alcun diligente riguardo alle voci et alla lingua,
riserbandomi sempre di far ciò in ultimo et in fretta.¹

1. *Le Lettere poetiche come strumento critico: problemi e risorse*

Le *Lettere poetiche* costituiscono ad oggi ancora uno strumento privilegiato per accedere al laboratorio di scrittura tassiano, specialmente se si considera il ruolo cardine che rivestono nell'ambito della ricerca filologica e della descrizione delle vicende redazionali del poema.² Tuttavia, al di là del valore prettamente filologico dei dati che si possono ricavare da questa particolare sezione dell'epistolario del poeta, è necessario riflettere sulla natura varia e sfaccettata delle informazioni che contiene, che rappresentano spesso una risorsa tanto preziosa quanto, talvolta, ambigua. Si deve infatti tenere ben presente che le lettere non costituiscono un trattato teorico o un commento sistematico ma piuttosto la messa in scena di un processo non organico di discussione, in cui spesso risultano implicati aspetti ben lontani dalla più genuina disquisizione di 'poetica'. Esse presentano quindi una natura instabile, sensibile a sollecitazioni dettate tanto dalla volontà argomentativa dell'autore quanto dalla concreta necessità di dover compiacere i revisori. Tutto ciò è intimamente connesso allo *status* incerto del testo, che tale rimarrà, a causa dell'abbandono dei lavori da parte di Torquato, fino alle stampe pirata, che di fatto 'solidificano' il poema nella forma che tutti oggi leggono e studiano.

Se lo scopo è quello di trarre vantaggio dal materiale offerto dalle lettere per poter accedere più agevolmente alla natura costitutiva della complessa vicenda stratigrafica e redazionale della *Liberata*, si deve *in primis* tenere conto che, per quanto concerne i

¹ TASSO 1995a: 312.

² Si pensi in particolare all'imprescindibile commento alle *Lettere poetiche* di Carla Molinari e ai dati desumibili dal lavoro dell'*equipe* pavese, con riferimento specifico al volume di Scotti sui testimoni della fase Alfa (SCOTTI 2001), in cui l'autore dimostra come siano proprio le lettere a rappresentare uno degli strumenti principali per la datazione dei testimoni.

problemi specifici che riguardano la disposizione della materia narrativa, ovvero della costruzione della favola, la trattazione nelle lettere è estensiva e affronta, di volta in volta, problemi puntuali, per ampliarsi poi in ampie digressioni di natura difensiva o schiettamente teorica, mentre per quanto riguarda i problemi legati all'*elocutio* le argomentazioni tassiane rimangono per la maggior parte frammentarie e l'opportunità delle soluzioni stilistiche coinvolte viene solitamente discussa in sezioni di ampiezza limitata e di natura non sempre completamente sovrapponibile, dal punto di vista dei contenuti, agli assunti teorici precedenti.³

Il documento costituito dalle *Lettere poetiche* rappresenta dunque un'insostituibile guida allo scrittoio tassiano ma, allo stesso tempo, rimane la sede in cui meglio si manifesta il ginepraio di problemi che riguardano la composizione del poema nel suo complesso, e conseguentemente la sua interpretazione critica. Per questo motivo è quindi utile cercare di discernere, all'interno delle argomentazioni tassiane, quelle spie che di volta in volta possono testimoniare non solo l'atteggiamento più autentico del poeta che parla della sua poesia ma anche le istanze, talvolta vere e proprie dinamiche sommerse, a cui rispondono affermazioni, ipotesi, e reali modifiche del testo.

³ La discussione teorica sullo stile, già presente a partire dalle prime lettere («Credo che in molti luoghi troveranno forse alquanto di vaghezza soverchia, et in particolare nell'arti di Armida», TASSO 1995a: 29), relativa ai più concreti problemi legati all'*elocutio* occupa alcuni paragrafi più strutturati a partire dalla lettera XLVI; questa sorta di 'sezione' teorica prende spunto dalla rilettura di Aristotele e dello pseudo-Demetrio: «Ho riletto, per assicurarmi maggiormente, la Poetica d'Aristotele e insieme Demetrio Falereo, il quale parla più che alcun altro esattamente dello stile, e mi sono risoluto intorno a molte opinioni» (TASSO 1995a: 432-433). Seppur con qualche incertezza e correzione di rotta («Ma all'incontro conosco d'essere stato troppo frequente ne' contrapposti, ne gli scherzi delle parole, nelle allusioni, et in altre figure di parole, le quali non sono proprie della narrazione, e molto meno della narrazione magnifica et eroica», TASSO 1995a: 433-434), il bilancio finale di questo ripasso teorico è quello di una maggiore apertura teorica all'*ornamento*, riabilitato in quanto tratto costitutivo della lingua volgare («In quanto a gli ornamenti, io sono più tosto indulgente nel lasciarli, che molto severo nel rimuoverli; perché, nuovamente leggendo Demetrio et altri che parlan dello stile, ho considerato una cosa una cosa [...] Molte delle figure del parlare, ch'essi attribuiscono come proprie alla forma magnifica di dire, non sono state ricevute dalla lingua volgare», TASSO 1995a: 449-450; ancora: «or non avendo la nostra lingua molti di questi modi, che dee fare il magnifico dicitore toscano? [...] Certo o accettar molte figure e molti modi della mediocre forma o della umile», TASSO 1995a: 451-452; e poi: «io giudico che questo essere talora troppo ornato non sia tanto difetto o eccesso dell'arte, quanto proprietà e necessità della lingua», TASSO 1995a: 453), specialmente quando coincide con una sollecitazione tematica («sì che giudico che mi sia quasi necessario andar rimuovendo alquanto del soverchio ornamento dalle materie non oziose, perché nelle oziose nessun ornamento forse è soverchio», TASSO 1995a: 434) che è di fatto l'unico aspetto testuale che presenta una autentica esigenza di moderazione, ma per motivi ben diversi da quelli legati alle questioni stilistiche: «e concorre nella mia opinione ch'in questa lingua sia necessaria maggior copia d'ornamenti che nella latina e nella greca; [...] Io nondimeno son risoluto di moderarlo in alcune parti; e tanto più mi confermo in questa deliberazione, quanto che per lo più l'eccesso dell'ornamento è nelle materie lascive, le quali per altre cagioni ancora bisogna moderare», TASSO 1995a: 475-476.

1.1 Un equilibrio difficile

Tra i diversi vettori che guidano il confronto epistolare sarà sicuramente utile citare in prima battuta quelli più strettamente legati a quello che di fatto è lo scopo ultimo delle *Lettere*, ovvero il varo definitivo del testo che deve approdare il prima possibile alle stampe.⁴ Rispetto a tali aspetti, che congiungono sostanzialmente l'urgenza editoriale agli indugi dovuti alla 'necessità de' tempi', Tasso si dimostra, naturalmente, accondiscendente, sia che il problema riguardi l'ortodossia formale che quella tematica,⁵

⁴ A questo proposito si devono ricordare per lo meno i seguenti passaggi: «Scriverò al cardinale Albano e chiederò che mi faccia grazia d'impetrarmi il privilegio», TASSO 1995a: 9; «Le ricordo i privilegi; e, s'è necessario prima sapere il nome dello stampatore, vederò di stabilir l'accordo con alcuno quanto prima», TASSO 1995a: 43; «Se fra questo mezzo mi fosse da Vostra Signoria rimandata la copia de' canti, l'avrei assai caro, perché la manderei a Vinezia, e non si perderebbe tempo; et avrei più cara la copia che 'l mio originale, per saper come governarmi nella scrittura», TASSO 1995a: 47; per quanto riguarda invece lo stretto rapporto che sussiste tra il torchio e la morale, si richiama il seguente passaggio, tratto dalla lettera VIII: «Vostra Signoria non risponde cosa alcuna a quel particolare ch'io le chiedo con tanta istanza; cioè , se dubita che debba esser negato il privilegio, e se gli amori saranno condannati; et io, argumentando dal silenzio che così debba essere, me n'affliggo. [...] Le ricordo i privilegi di Napoli e di Parma», TASSO 1995a: 64. Le insistenti richieste sull'ottenimento dei privilegi cessano durante l'estate del '75: significativa quindi la drammatica considerazione della lettera XXVII (1 ottobre 1575): «e forse anco io non ho avuto tutto quel riguardo che si doveva al rigor de' tempi presenti, et al costume ch'oggi regna nella corte romana; del che è buon tempo ch'io vo dubitando; et ho temuto talora tant'oltre, che ho desperato di potere stampare il libro senza gran difficoltà» (TASSO 1995a: 221) che mette in luce la chiara presa di coscienza da parte di Tasso dello stallo oggettivo in cui si trova il suo progetto editoriale, il cui buon fine pareva sicuro ed imminente, almeno ai suoi occhi, nella prima fase della revisione; è così che a partire dalla successiva primavera il poeta torna sulle 'difficoltà' editoriali, ipotizzando prima, nella lettera XLI, una sorta di 'rimozione' controllata delle più evidenti criticità: «Accomdarò anco l'invenzion del mago naturale a suo giusto; rimuoverò dal quarto e dal sestodecimo quelle stanze che gli paion le più lascive, se ben son le più belle; e perché non si perdano a fatto, farò stampare duplicati questi due canti: e a dieci o quindici al più de' più cari e intrinseci padroni miei darò gli canti intieri; a gli altri, tutti così tronchi, come comanda la necessità de' tempi. Ma di questo non occorre far motto» (TASSO 1995a: 423-424) e cedendo poi all'ormai necessario 'scudo' allegorico: «Ma poi ch'io fui oltre al mezzo del mio poema e che cominciai a sospettar della strettezza de' tempi, cominciai anco a pensare all'allegoria come a cosa ch'io giudicava dovermi assai agevolar ogni difficoltà» (TASSO 1995a: 458 e note relative).

⁵ Per l'aspetto prettamente lessicale significativo l'esempio contenuto nella lettera XL: «Scrisi a Vostra Signoria che, se 'l nome di "mago" dava fastidio a cotesti signori, io il rimuoverei da quei pochi luoghi ove si legge, ponendovi "saggio" in quella vece», (TASSO 1995a: 392). Sintomatico dell'inscindibilità dei due aspetti è proprio il prosiegua della lettera: «Ora le dico di più: che, se quella verga, se quell'apparir dell'acqua, noia chi vuole esser vescovo o cardinale, io mi contento di fare ch'entrino sotto terra per una spelonca, senza alcuna delle meraviglie. Io ho già rimosso il miracolo del sepolto, la conversione de' cavalieri in pesci, la nave meravigliosa. Ho moderata assai la lascivia dell'ultime stanze del vigesimo, tutto che dall'Inquisitore fosse vista e tollerata e quasi lodata. Rimoverò i miracoli del decimosettimo torrò via le stanze del pappagallo, quella dei baci et alcune dell'altre in questi e ne gli altri canti, che più dispiacciono a monsignor Silvio, oltre moltissimi versi e parole.» (TASSO 1995a: 392-394); il luogo, secondo la Molinari (n. 3) sembra dichiarare un «cedimento rispetto alla resistenza opposta in XXXVIII» resistenza che però ben ancora si percepisce nella XLIV 13. Cedimenti e rispettive resistenze («Ben è vero che gl'incanti de giardino d'Armida e quei della selva e gli amori d'Armida, d'Erminia, di Rinaldo, di Tancredi e de gli altri io non saprei come troncarsi senza niuno o senza manifesto mancamento del tutto», TASSO 1995a: 344-345; «Rimuoverò dal quarto e dal sestodecimo quelle stanze che gli paiono le più lascive, se ben son le più belle; e perché non si perdano a fatto, farò stampare duplicati questi due canti», TASSO 1995a: 423) per il cui stato di realtà si rimanda per ora al commento della Molinari, convergono

nonostante qualche opposizione piuttosto decisa, come nel caso, dell'articolata giustificazione che risponde alle obiezioni sull'ottava 35 del canto IV.⁶ Alcuni altri casi, tra cui quello di Olindo e Sofronia, conservano poi una natura ambigua: sul nodo costituito dal così detto 'episodio', la cui soluzione rimane fondamentale indecidibile se non alla luce degli esiti estremi della *Conquistata*, convergono ad esempio obiezioni di natura tanto varia – da quella sulla forma troppo lirica, accettata, e poi esplicitamente avallata («in vero era troppo lirico»)⁷ dal poeta stesso, a quelle di lungo corso sulla sua natura *ex machina* e soprattutto sulla sua connessione all'azione principale – da provocare alcune tra le più schiette reazioni di Torquato, come quella, ad esempio, della lettera XI:

All'episodio di Sofronia opposero: prima, che fosse troppo vago; appresso, che fosse troppo tosto introdotto: ultimamente, che la soluzione fosse per *machina*. Alle quali opposizioni risposi, secondo me, veramente e realmente, mostrando ch'erano di non molto valore. Ora voi mi scambiate i dati in mano, referendomi che pare che non sia fortemente connesso. [...].⁸

che, non a caso, presenta una cronologia piuttosto alta rispetto al protrarsi delle trattative, che lambiscono, senza svolte definitive, la primavera del 1576.⁹

Più marcatamente univoco e determinato l'atteggiamento del poeta quando si discute prettamente sugli aspetti, per così dire, più strettamente 'narratologici', tanto da rappresentare un punto di decisa e sostanziale continuità tra *Dap* e stadio effettivo dell'elaborazione del testo. Nell'abito di questa fitta serie di articolate argomentazioni, in questo caso evidentemente ulteriori agli scrupoli di ortodossia,¹⁰ si ricorda in modo

nelle dichiarazioni della lettera XLIX: «In quanto al quartodecimo, al quale ho differito di por mano, sono ben io risoluto di rimuovere tutti que' miracoli che possono offendere gli animi de' scrupolosi [...].», (TASSO 1995a: 471-473) e della L, già citata a proposito della 'moderazione' necessaria delle 'materie lascive' (TASSO 1995a: 476).

⁶ Per cui cfr. TASSO 1995a: 84-86.

⁷ TASSO 1995a: 28. e TASSO 1995a: 374.

⁸ Cfr. TASSO 1995a: 88-89. Per la discussione sulla soluzione *ex machina* si rimanda *in toto* al commento di C. Molinari (TASSO 1995a).

⁹ Per il destino dell'episodio si rimanda alle lettere XXXVIII (TASSO 1995a: 344), XXXIX (TASSO 1995a: 374 – 375) e XLII (TASSO 1995a: 406 -497) che sembrano sancire la definitiva rimozione dell'episodio. Si considerino però le contestuali 'retroessioni' del 9 aprile (TASSO 1854-1855) e del 3 maggio.

¹⁰ Si ricordano di seguito alcuni passaggi significativi: lettera V, par. 7-9 (TASSO 1995a: 32-35), sull'unità; tutta la lettera XV, ma in particolare fino al paragrafo 8 (TASSO 1995a: 130); lettera XXX, paragrafi 2-19 (TASSO 1995a: 267 – 279), che testimoniano la rilettura dei commenti volgari alla *Poetica* (Castelvetro e Piccolomini) e quindi la stringente volontà tassiana di padroneggiare tutti gli aspetti del dibattito coevo; la lettera XXXVII, dal paragrafo 6 (TASSO 1995a: 331), che discute ampiamente di molte possibili modifiche della struttura narrativa e della relazione con il dato storico; in particolare, la

più specifico il celebre esempio di riassetto dei nessi narrativi del canto V, e quindi della parte finale del IV,¹¹ che rappresenta in modo esemplare la consapevole azione autocritica del poeta nei riguardi di quei luoghi che non sembrano aderire al preciso codice compositivo della grammatica narrativa epica che il poema deve perseguire.

Proprio a proposito del fine lavoro di revisione dei ‘trapassi’ narrativi, ben presente, oltre che in questo caso, in diversi altri luoghi in cui il processo giustappositivo di matrice cavalleresca viene rielaborato sotto la luce di una connessione qualitativamente più vicina alle istanze epiche, è possibile rintracciare uno di quegli aspetti che, attingendo direttamente dalla linfa ‘genetica’ della stratigrafia redazionale, dimostrano *in re* i più sotterranei processi di scrittura tassiana che spesso hanno direttamente a che fare con quello scarto funzionale di fatto esistente tra elemento romanzesco ed elemento lirico, originariamente considerati, nei discorsi giovanili, entrambi come elementi necessari al diletto (Ariosto *docet*) ma ben distinti dai meccanismi più intimi della matrice narrativa epica, e a posteriori gerarchicamente differenziati su due piani distinti, data l’evidente cooperazione tra le forze lirico-erotiche e quelle infernali.¹² Questo sistema a scatole cinesi, in cui la disposizione gerarchica dei movimenti correttori risulta quanto mai complessa e sensibile ad istanze assai diverse tra loro – si pensi solo, a questo proposito, al destino della ‘materia lirica’ che, seppur di fatto assunta come elemento necessario allo sviluppo della narrazione e talvolta anche come preciso ‘moderatore del romanzesco’, come si avrà modo di dimostrare nei prossimi paragrafi, subisce a sua volta l’inesorabile pressione dell’attitudine censoria ‘de’ tempi’ –, coincide quindi con il lento ed articolato passaggio da una «stagione di libero ricorso alla tradizione» a «una stagione di raccordo di poetica [...] un passaggio da ragionare non soltanto in termini di autocensura e condizionamento esogeni [...] ma anche in

discussione sul personaggio di Erminia continua nella XXXIX (dal paragrafo 6, TASSO 1995a: 365) che nel suo complesso tocca molti altri punti inerenti alla sistemazione strutturale del narrato; similmente, tutta la lettera XLI, e la prima parte delle XLIV e XLVII, fino all’affermazione, forse con valenza conclusiva negli intenti tassiani, di XLIX: «Io, oltre il sesto c’ho in gran parte riformato, ho aggiunte molt’altre stanze ad alcuni de gli altri canti et alcuna toltane, per quanto a me pare, con manifesto miglioramento della favola», TASSO 1995a: 469-470.

¹¹ TOMASI 2005, TASSO 1995a: 29-31.

¹² Si ricordino a questo proposito le parole stesse del poeta: «La contenzione in se stessa e l’arti d’Armida sono *ex arte*, come quelle che procedono da un fonte, cioè dal concilio infernale, e tendono a un fine medesimo e principalissimi, ch’è il disturbo dell’impresa» (TASSO 1995a: 30-31). Per una trattazione più precisa delle correzioni che questa ‘necessità’ di coesione implica si rimanda al par. 2 del presente capitolo. Per quanto concerne invece l’allineamento della materia lirica con l’azione infernale si deve ricordare l’eccezione costituita da Erminia e dalla sua funzione narrativa, per cui cfr. par. 3 del capitolo I.

termini di una salda regolarità epica». ¹³ Pertanto, in termini più generali, vi è un momento preciso in cui nel testo (prima ancora che nelle lettere o nella teoria) il romanzesco e il lirico non sono più funzionalmente equiparati ed equiparabili, secondo una revisione gerarchica in cui il ‘lirico’, e tutte le forze ad esso connesse, assume un ruolo diverso ed inedito dal punto di vista narrativo.

Ciò considerato, e considerato il groviglio di problemi legati alla legittimità di determinate tematiche, risulta ancora più evidente la collisione violenta tra le ragioni della convenienza e dell’ortodossia e quelle delle più radicate convinzioni poetiche e tendenze compositive, di certo non estranee alla ben presente volontà di ottenere il successo dovuto presso quel pubblico di ‘uomini mediocri’ eletto a principale destinatario ideale del poema:

Io non mi proposi mai di piacere al vulgo stupido, ma non vorrei però solamente soddisfare ai i maestri dell’arte. Anzi sono ambiziosissimo dell’applauso de gli uomini mediocri; e quasichè altrettanto affetto al buona opinione di questi tali quanto quella de’ più intendenti. ¹⁴

L’insieme delle discontinuità tassiane, che producono, ancora con le parole di Russo, un «orizzonte confuso, continuamente screziato da schegge di informazioni e varianti», ¹⁵ trovano quindi la propria intima ragione di essere nella volontà di preservare un delicato equilibrio tra le convinzioni dei singoli e plurimi interlocutori, il clima culturale coevo e le necessità più proprie del neonato codice epico, in cui, per attualizzare il discorso al contesto presente, le ragioni della materia amorosa, e quindi delle sue implicazioni stilistiche, sono tutt’altro che semplici comparse.

1.2 Le varianti: ieri e oggi

Per portare a termine la riflessione sulla varia costituzione del carattere argomentativo delle *Lettere* considerate strumento esegetico, e senza necessariamente dover specificare in modo ulteriore il posto privilegiato riservato in questa sede alla materia poetica di ascendenza ‘lirica’, è necessario riflettere ora sulla risorsa rappresentata dagli interventi contenuti nelle lettere sulla lingua e sullo stile, di fatto imprescindibile sia per quanto

¹³ RUSSO 2014: 191.

¹⁴ TASSO 2008: 166 ma anche 173 e in ultima analisi 426 - 427; si rimanda più ampiamente alle note relative della Molinari (TASSO 1995a).

¹⁵ RUSSO 2014: 201.

riguarda l'aggiornamento *in itinere* della teoria tassiana che per l'interpretazione critica delle varianti che costituiscono le varie stratigrafie redazionali del poema. Che Tasso rincorra per tutto l'arco della sua carriera di poeta e di teorico la grammatica epica ideale è cosa nota: per quanto concerne lo stile, è ai primi *Discorsi* che viene affidato il compito di 'tradurre' il discorso sulla *gravitas* – affrontato nei riguardi della lirica con la *Lezione* e le *Considerazioni* – dal genere lirico a quello epico, con l'intento di rifondare, ad un tempo, la legittimità di un nuovo stile magnifico, adatto all'epica volgare, e della sopravvivenza di concetti lirici e voci fiorite nel genere eroico.¹⁶ Gli approdi delle ultime lettere poetiche, per quanto provvisori e asistematici, registrano tuttavia una sorta di interferenza teorica rispetto al sistema aprioristico proposto nei precedenti discorsi, ovvero di una discontinuità dovuta di fatto alla realtà 'materiale' del poema. Dal punto di vista maturato nelle *Lettere poetiche*, non è quindi la prassi epica ad aver bisogno di essere aggiornata – aggiornata, non corretta – ma è la grammatica 'teorica' a dover essere rimodulata, tanto più che questo 'aggiornamento' è giustificato alla luce delle *auctoritates* di Aristotele e dello Pseudo-Demetrio. È così che Tasso afferma quindi le ragioni di un'esperienza di scrittura che si traduce di fatto in un adeguamento progressivo – e per certi versi corrosivo – di teoria e prassi, attivo ed agente fino al più estremo stadio del testo.¹⁷ Pertanto, per quanto riguarda l'*elocutio*, i dati estraibili dalla corrispondenza romana devono essere distinti in due tipologie: da un lato vi sono le osservazioni più minute, relative a fattori linguistici o tendenze stilistiche precisamente individuabili nel testo – e non per questo prive di riscontri piuttosto

¹⁶ Per richiamare alla mente la puntuale argomentazione tassiana del terzo discorso è sufficiente citare alcuni tra i passaggi più significativi: «Lo stile eroico è in mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico, e avanza l'una e l'altra nello splendore d'una meravigliosa maestà; ma la maestà sua di questa è meno ornata, di quella men propria. Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, talora pieghi lo stile verso la semplicità del tragico, il che fa più sovente, talora verso le lascivie del lirico, il che fa più di rado» (41-42) e: «Dichiarato adunque e perchè fiorito lo stile del lirico, e perchè puro e semplice quello del tragico, l'epico vedrà che, trattando materie patetiche o morali, si deve accostare alla proprietà e semplicità tragica; ma, parlando in persona propria o trattando materie oziose, s'avvicini alla vaghezza lirica; ma né questo né quello sì che abbandoni a fatto la grandezza e magnificenza sua propria. Questa varietà di stili deve essere usata, ma non sì che si muti lo stile non mutandosi le materie; ché saria imperfezione grandissima» (42); (TASSO 1964).

¹⁷ Sulla fase più riposta dell'ultima elaborazione della *Liberata*, ovvero quella che segue la chiusura della revisione romana, si vedano i lavori pavesi sui testimoni della fase γ (MOLTENI 1985, POMA 1994). Si noti come, pur nella mancanza di esatti contrappunti 'teorici' in prosa, un inesausto adeguamento stilistico sia in vigore anche per le rime, fino alla sistemazione dell'edizione Osanna.

rilevanti nella teoria retorica tassiana – ,¹⁸ dall'altro i già sopra ricordati paragrafi a più alto tasso teorico e discorsivo. È proprio da questa struttura interna, non sempre del resto esattamente distinguibile, che deve partire ogni tentativo odierno di approccio critico alle varianti del poema. Assunti quindi una serie di presupposti, come la non piena corrispondenza tra i due momenti 'teorici' costituiti dai *Discorsi dell'arte poetica* e dalle *Lettere poetiche* e l'altrettanto non piena corrispondenza tra quanto dichiarato e quanto riscontrabile nel testo, dichiarazioni delle lettere e riscontri testuali e, ancora, il carattere in ultima analisi indecidibile della volontà tassiana, tanto indipendente quanto soggetta, a seconda della contingenza, sarà opportuno procedere verso una dimensione ulteriore alle *Lettere* che, pur comprendendole, guardi con maggiore attenzione al farsi

¹⁸ Si riporta di seguito una rassegna non esaustiva di questi luoghi, a partire dalle premesse di Tasso stesso della lettera IV (tutte le citazioni sono da TASSO 1995a): «Ora le replicarò solamente ch'io la prego con ogni affetto che non le sia grave l'affaticarsi alquanto per mia gloria, particolarmente nella politura de' versi; ché certo ve ne sono alcuni, se non son molti, diretti e talora troppo inculcati; né a me è venuto fatto di mutarli: e so quanto ella sia buona maestra, non solo nel far si novo, ma nel rappezzare. Dubito ancora di non essere alquanto licenzioso nelle voci latine; però quelle che si potranno tòr via senza scemar la maestà, sarà ben fatto che si tolgano.» (24-25); «Nell'altre mutazioni ho avuto solamente riguardo d'addolcire il numero, o di torre alcune parole di che non interamente mi sodisfacio» (40); «"Furno" io l'ho per sincope, che si possa usare regolatissimamente; sì come *rifondarno* e molti simili si dicono: pur dispiacendo, dica ne gli altri modi» (48); «Mi pare di ricordarmi ch'in quella stanza io scrissi "appono". "Appongono" è meglio e più toscano; chè *pongo* dicono: e così credo che si debba osservare ne' composti» (56); «"Rese". So ben io che la nostra Academia padovana nella revisione delle rime, instigando l'Atanagio, l'escluse dalle Rime Eteree, e forse non da tutte. E veramente non si trova ne' colti antichi: e, s'io il potessi fare senza molto disconcio, volentieri il torrei via. "Come l'oro saria": forma leggiadrissima e virgiliana; "Come l'oro faria": plebea», (87); «Avrà con la presente lettera l'undicesimo e l duodecimo; ne' quali temo che vi siano infiniti errori di penna, perché non ho avuto tempo di rivederli, et alcune voci troppo spesso replicate nell'undicesimo, che spero di variar poi a più bell'agio» (120); «La voce "guarda" per *guardia* ho usata alcuna volta in rima, né ve n'ho essemplio: mi pare ben d'averla vista, ma non mi ricordo dove. Pur la licenza per se stessa mi par lecita: me ne rimetto. Alla voce "brandi" ho animo di dar bando et a "rese" similmente», (123-124); «*Scorgeano* e *scorgono* credo toscaneamente si dica; ma se'l fare "scorgiense" par duro o che non s'accordi, mutarò: bench'io credo che ve ne sia alcun essemplio ne' buoni antichi; pur non l'affermo; "scorgeanse" scrissi per error di penna» (194-195); «[...] dirò ch'io ringrazio molto Vostra Signoria dell'avvertimento sovra quelle parole dell'episodio di Sofronia, "o fosse volto a volto"; ché certo quelle parole non convengono in persona di grave poeta, quale dev'essere l'epico, principalmente in materia sì fatta» (242); «Per ora gli dite ch'io facilmente accetto che non si debba collider l'o in quel verso: "O a par de la man luci spietate" [XII 82, 7]; e per l'essemplio de' buoni che nol collidono e per la ragione medesima per la quale io scrissi non doversi collidere il *che* interrogativo. Il verso "O non men che la man luci spietate" a ragion è stimato da voi naturale, poiché in sul fervor maggiore fu così fatto da me. e nel primo originale, che ricopiò il Signor di furto, potrà legger, se non l'ha dato altrui, questo verso a punto: pur io non me ne compiaccio a fatto», (287-288); La lettera XXVII (223 - 225): «Non so se Vostra Signoria abbia notato un'imperfettione del mio stile. L'imperfettione è questa: ch'io troppo spesso uso il parlar disgiunto, cioè quello che si lega più tosto per l'unione e dependenza de' sensi, che per copula o altra congiunzione di parole. L'imperfettione v'è senza dubbio; pur ha molte volte sembianza di virtù, et è talora virtù apportatrice di grandezza: ma l'errore consiste nella frequenza», ma la lettera, per quanto riguarda la discussione minuta di molti aspetti linguistici e stilistici concreti, è tutta fondamentale, almeno fino al paragrafo 22 (229). Simile il caso di tutta la lettera XXIX, in cui assume particolare rilevanza il riferimento che Tasso stesso fa alla sua produzione teorica giovanile (260).

del testo e in particolar modo alla fase che precede il cantiere romano, o che con esso si sovrappone nel caso dell'imprescindibile orizzonte filologico costituito dal testimone per eccellenza, **Fr.**

Bilanci tutto sommato scivolosi attendono quindi i paragrafi del presente capitolo, che devono ad un tempo tenere conto sia della già discussa impostazione relativa alla funzione strutturante del 'lirico' in quanto 'figlio' del meraviglioso infernale – e, solo per il caso di Erminia, anche della controparte – che della più minuta arte del verso.

I materiali, che vengono selezionati sulla base della loro relazione con tematiche 'liriche' e forma fiorita, si rivelano spesso al centro di questioni che riguardano tanto la *dispositio* quanto l'*elocutio* e quindi coinvolti in processi che, seppur molte volte riconducibili al corrispettivo delle lettere, non raramente si collocano in una posizione indipendente dal sistema teorico esplicito: più che le ragioni di principio o le dichiarazioni epistolari, da tenere comunque in debito conto, valgono nel testo gli equilibri espressivi specifici, talvolta tanto sofisticati da restituire un'immagine del testo più vicina a quella del 'sistema' organico che della composizione letteraria. Il qui ed ora del singolo verso, quindi, si sposa perfettamente con la coesione intratestuale che sottende la scrittura e che fa definitivamente convergere verso un unico ideale punto di fuga sia il dato tematico e contenutistico che quello semantico e stilistico.

A questo vale il presente discorso sulle *Lettere poetiche*: non costituendo solo la doverosa premessa ad ogni lavoro che di fatto attraversa anche i pericolosi territori della revisione romana, intende chiarire l'approccio che si assume nei riguardi di questo strumento, di fatto imprescindibile ma costitutivamente insufficiente se messo a confronto con la linfa sostanziale del fare poetico tassiano. Questo lungo preambolo permette quindi non solo di ricordare alcuni tra i tratti più importanti della complessa relazione tra lettere ed evoluzione testuale del poema, ormai ampiamente vagliata dalla critica, ma anche di dichiarare apertamente l'intenzione di approdare ad una dimensione critica ulteriore in cui le parti del testo in oggetto – precisamente definite nel primo capitolo – vengono riattraversate e rilette non solo in relazione alle considerazioni autoriali ma soprattutto alla loro più intima storia 'evolutiva', tanto articolata dal punto di vista filologico quanto varia nelle sue ragioni 'poetiche'.

Nota metodologica:

Per il presente lavoro – che, si ricordi, rimane circoscritto, sia nelle premesse che nelle conclusioni, alle ‘zone’ del testo riconducibili all’influenza stilistica e tematica della lirica d’amore – ci si basa sui dati testuali deducibili dall’apparato critico di Solerti messo a confronto, ma mai contaminato, con le trascrizioni di Caretti in appendice alla sua edizione. Per quanto concerne quindi il complesso problema filologico che riguarda la stratigrafia testuale del poema si fa costantemente riferimento ai risultati degli studiosi pavesi. Si è presa inoltre visione di **B₁**, **Mr** e **N**,¹⁹ per una più precisa rendicontazione della situazione redazionale più alta delle varianti di volta in volta in esame. Il testo vulgato rappresenta l’asse di riferimento anche nel momento in cui si discutono o commentano luoghi potenzialmente incerti dal punto di vista filologico, tenuta in considerazione l’ormai tradizionale ‘autorevolezza’ di cui gode ancora ad oggi. La lettura critica delle varianti non mira a fare chiarezza sull’effettivo *status* filologico dei luoghi né intende mettere a sistema le correzioni e le fasi redazionali tradizionalmente individuate e accettate; la registrazione e la discussione dei movimenti correttori cerca di allinearsi all’evoluzione non sempre intenzionalmente fluida del testo, inteso come quadro composito in cui il lavoro di indagine e ricostruzione redazionale spazia ampiamente dai testimoni più arcaici a quelli più avanzati, sia manoscritti che a stampa, tenendone ben presente la condizione contaminata.

Necessario specificare che, soprattutto nel paragrafo dedicato alle varianti che investono il verso singolo, si è talvolta preferito rendere conto della variante senza fornirne un’interpretazione critica potenzialmente forzosa.

Le ripartizioni pensate per l’analisi e il commento delle varianti intendono rispecchiare una sorta di ripartizione naturale emersa durante il loro studio diretto: in primo luogo le modifiche di tipo strutturale che più direttamente incidono sulla disposizione narrativa; in secondo luogo le varianti che coinvolgono ottave intere o parti consistenti di queste, oltre la misura dei due versi, che presentano un carattere ibrido e dati qualitativamente eterogenei ed interconnessi – generalmente il loro *trait d’union* è costituito dall’attenta presenza di una regia narrativa ed espressiva sempre presente ed agente, sensibile agli equilibri macro e micro testuali e contenutistici –; infine le correzioni che riguardano la

¹⁹ Consultati in riproduzione digitale e microfilm.

misura di due versi (legati sul piano sintattico) – le cui varianti agiscono secondo due direttive: la prima, interna all’ottava, comprende principalmente gli aspetti di tipo retorico; la seconda, esterna, guarda al resto delle zone liriche intrattenendo con queste, prevalentemente per mezzo del lavoro sul lessico, rapporti fondati su di una strategia espressiva che di volta in volta può prevedere la caratterizzazione distintiva di due luoghi o viceversa la loro associazione, anche per mezzo di importanti riformulazioni topiche –²⁰ e quelle che si limitano al singolo verso, più direttamente implicate con processi che riguardano il lessico o fenomeni di micro-sintassi.²¹

È bene specificare, infine, che l’analisi qui proposta, nonostante il carattere necessariamente parziale e una certa misura di schematismo a cui non è possibile rinunciare in questa sede, tiene sempre ben presente l’alto grado di complessità delle stratigrafie del testo e, conseguentemente, la validità critica dell’esistenza delle diverse fasi redazionali.²²

²⁰ Quest’ultime, in particolare, potrebbero coinvolgere in modo ampio fenomeni lessicali e retorici e si possono spesso interpretare alla luce di quanto argomentato nel primo capitolo.

²¹ Il criterio di trascrizione delle varianti al di fuori dal corpo dell’ottava è di tipo genetico.

²² Necessario, a questo proposito, il rimando alla riflessione proposta da Baldassarri nell’introduzione alla sua edizione del *Gierusalemme* (TASSO 2013a).

2. Riforme strutturali

Nel presente paragrafo verranno attraversate diverse zone testuali profondamente implicate con la tematica erotico-amorosa. Il tipo di intervento che si analizza, seppur non specificamente rivolto ad aspetti propri del stile fiorito, di fatto interferisce profondamente con la sostanza ‘lirica’ di queste ottave, incidendo sul rapporto che la loro natura tematica intrattiene con la struttura narrativa e conseguentemente con l’aderenza ai meccanismi diegetici di marca epica. In molti di questi casi si avrà quindi modo di mettere in luce la dinamica complessa che intercorre tra la presenza di una decisa eco ‘romanzesca’ e la revisione, che spesso utilizza gli espedienti tematici offerti dalla materia lirica a tutto vantaggio di soluzioni ‘correttive’ basate sui principi più intimi dell’architettura eroico-magnifica.²³ Non è quindi eccessivo parlare per questi casi, e probabilmente per molti altri che non concernono direttamente le zone liriche del poema, di una sorta di ipotesto a più spiccato carattere romanzesco pesantemente rivisto anche, e specificatamente in queste ottave, per mezzo di soluzioni attingibili dalle potenzialità proprie del tema amoroso. Questo processo, come si avrà modo di vedere, non corrisponde mai con l’indiscriminata assunzione di forme ricalcate aprioristicamente sulla tradizione lirica ma, anzi, concorre a stabilizzare anche la presenza del tema amoroso e della sua corrispettiva forma fiorita, sulla base di una sempre più stringente coesione con le ragioni della grammatica narrativa e formale epica.

- *Canto IV*

Il canto IV è, come è noto, al centro di importanti rielaborazioni strutturali.²⁴ Questa particolare attenzione è naturalmente dovuta, per così dire, alla presenza ‘ingombrante’ di Armida che è, e in questo caso e in altri, oggetto di accese discussioni relative alla connessione di difficile gestione del personaggio con l’azione principale.²⁵ Non sarà

²³ Questo particolare vale specificatamente per quei casi in cui si prende in esame il passaggio dalla redazione arcaica rappresentata dai testimoni **An** e **Vo** a quella oggi a testo.

²⁴ Interventi strutturali non relativi al nucleo lirico investono come è noto il concilio infernale e il discorso Plutone.

²⁵ Per l’esito estremo di questo problema si richiama la riflessione tassiana della lettera XXI: «mi basterà solo, dunque, che si consideri se quello accompagnare l’azione d’Armida con l’azione principale, quasi sino al fine, potrà dare altrui noia e par parere ch’io abbia presa Armida per soggetto principale e ch’io

difficile capire quindi il valore dell'aggiunta delle stanze 24-26, assenti nella redazione arcaica, che, ritraendo con precisione il programmatico discorso che Idraote rivolge ad Armida, hanno la precisa funzione di dichiarare esplicitamente il nesso logico e causale che sussiste tra l'azione della donna e l'azione principale e quindi la natura necessaria, in relazione allo svolgimento 'epico', del disturbo di matrice infernale e lirica.²⁶ Non è questo l'unico caso in cui il poeta interviene sull'articolazione dei discorsi diretti: un esempio fondamentale di questa tecnica è proprio rappresentato dall'inserimento delle ottave 78-82, a cui segue naturalmente la correzione dell'ottava 84, che ridefiniscono marcatamente l'azione di Goffredo per mezzo della mediazione tutta romanzesca di Eustazio.²⁷

La revisione del discorso diretto o, a necessità, del soliloquio di ascendenza 'lirica', utilizzati come veri e propri strumenti diegetici, concorrerà più volte ad affilare sensibilmente la coesione dei segmenti narrativi e il loro allineamento con il vettore principale, rappresentando una delle modalità principali secondo cui l'elemento tematico e topico amoroso interviene direttamente sui meccanismi propulsivi della narrazione.

- *Canto V:*

Per quanto concerne invece in canto V, non si ritiene necessario ripercorrere in questa sede quanto già noto a proposito della revisione del trapasso narrativo iniziale, che prevede la sostituzione delle tre ottave originali con le quindici vulgate,²⁸ a quanto già

riguardi in lei, non solo in quanto distorna i cristiani e ritiene Rinaldo, ma ancora prima e per sé», (TASSO 1995a: 174).

²⁶ Utile a questo proposito ricordare la riassuntiva precisazione di Tasso a proposito di Armida: «la contenzione in se stessa e l'arti d'Armida sono *ex arte*, come quelle che procedono da un fonte, cioè dal consiglio infernale, e tendono a un fine medesimo e principalissimo, ch'è il disturbo dell'impresa» (TASSO 1995a: 30) e ancora la sua ferma opposizione alle obiezioni sulla sospensione dell'azione principale della lettera IX: «Mi rincresce bene che l'opposizione di che mi scrive messer Luca, cioè che nel quarto stia l'azione principale troppo sospesa, sia di difetto irremediabile; ché se di tale non fosse, io vi rimediarei come i signori revisori consigliassero; ancor che, per confessare il vero (colpa forse del mio giudizio), io non intenda l'opposizione, né conosca il suo valore» (TASSO 1995a: 68).

²⁷ TASSO 1995a: 51-52; 61-62.

²⁸ Ancora, dalle lettere: «ma ciò non mi dà tanto fastidio, quanto il conoscere che 'l trapasso, ch'è nel quinto canto, da Armida alla contenzione di Rinaldo e di Gernardo, e 'l ritorno d'Armida, non è fatto con molta arte; e 'l modo con che s'uniscono queste due materie è più tosto da romanzo che da poema eroico, come quello che lega solamente co 'l legame del tempo e co 'l legame d'un istante, a mio giudizio assai

noto si aggiunge solo qualche riflessione in merito alla seconda sezione in cui risulta divisibile il canto in cui «questa nuova apparizione dell'eroina pagana comporta un riorientamento stilistico, tanto sul piano dell'*elocutio*, con una ibridazione dello stile magnifico verso lo stile fiorito, quanto sul piano della dinamica dei rapporti tra i protagonisti del racconto, tutta giocata secondo una topica amorosa le cui movenze sembrano riprese dal campionario dei modi petrarcheschi rielaborato dalla tradizione cinquecentesca». ²⁹ Tale torsione, a ben vedere già annunciata dal punto di vista formale dalla correzione dei primi due versi del canto:³⁰

Mentre in tal guisa i cavalieri alletta
ne l'amor suo l'insidiosa Armida,

Mentre il soccorso a lei promesso attende
la donna ed usa in procurarlo ogn'arte,

e di fatto capace di percorrere, anche dal punto di vista linguistico, tutte le quindici ottave successive, ancora, si noti, non a caso tutte giocate sul piano del discorso diretto,³¹ non agisce solo sul registro stilistico ma tiene sempre presenti anche i necessari assestamenti tra la materia e lo svolgimento 'lirici' e la regia immanente che risponde alle più proprie istanze epiche. È così che si spiega, quindi, la correzione dell'ottava 69, vero punto di snodo dell'ampia sezione che va dall'ottava 60 alla 85, data la presenza dell'azione di Goffredo:³²

Così diceva, e 'l capitano a i detti
quel che negar non si potea concede,
se ben, ov'ella il suo partir affretti,
in sé tornar l'elezion ne vede;
ma nel numero ognun de' diece eletti
con insolita istanza esser richiede,
e l'emulazion che 'n lor si desta
più importuni li fa ne la richiesta.

Fu la donna esaudita ed agli effetti
indugio alcuno il capitano non diede,
ma nel numero ognun de' dieci eletti
con insolita istanza esser richiede;
ch'oltre che dolce speme a gir li alletti
dovunque volga la donzella il piede
quell'emulazion che in lor si desta
importuni li rende alla richiesta.

debol legame» TASSO 1995a: 29-30. Cfr. inoltre TASSO 1896: 167- 168, II vol.; per l'approfondita trattazione della struttura del canto si rimanda alla lettura di F. Tomasi (TOMASI 2005: 97-122).

²⁹ TOMASI 2005: 114-115.

³⁰ TASSO 1896: 167 vol. II.

³¹ A questo proposito di deve ricordare anche l'aggiunta delle ottave 36-39 che ancora intervengono sulla restituzione più stringente dell'autorità del capitano.

³² TASSO 1896: 194 vol. I; la lezione arcaica è quella di **An Vo**, accolta anche da **M₁**. **Mr** segna: questa stanza va tutta mutata (in un foglietto rimane annotata le lezione che passa alle stampe).

la correzione agisce ancora sulla qualità della reazione di Goffredo ad Armida: il capitano, dato l'indugio dei vv. 1-2, non solo assente ma precisamente smentito nella redazione arcaica («[...] ed agli effetti / indugio alcuno il capitano non diede» ancora legata ad una consequenzialità meccanica di tipo romanzesco, si conferma, proprio attraverso questo piccolo snodo, vera e propria interfaccia principale tra istanze epiche e spinte erotico-infernali, tanto più che il peso del suo cedimento, vincolato esclusivamente alle necessità del 'dovere' («quel che negar non si potea concede»), viene precisamente sottolineato dai vv. 3-4 vulgati, ancora assenti nell'arcaica. La seconda metà dell'ottava vulgata condensa poi ciò che dell'arcaica viene conservato, con il mantenimento puntuale del distico di chiusura. La correzione quindi consolida gli assestamenti 'narratologici' che coinvolgono l'intera sequenza dell'azione di Armida all'interno del campo cristiano.

Di tutt'altro carattere lo spostamento dell'ottava posizionata tra la 62 e la 64, secondo la numerazione arcaica (78 e 79 secondo la vulgata):³³

Trecento cavalieri in Grecia nati
che son di ferro men de gli altri carichi,
pendon spade ritorte ad un de' lati,
suonano al tergo lor faretre ed archi;
asciutti hanno i cavalli al corso usati,
a la fatica invitti, al cibo parchi;
nel assalir son pronti e nel ritrari
e combatton fuggendo erranti e sparsi;

che viene collocata dal poeta nel canto I, numerata 50, con alcune correzioni per quanto riguarda i primi due versi.³⁴ La correzione è legata più ad un fattore di coerenza figurativa e narrativa che di disposizione strutturale: l'ottava, evidentemente guerresca, risulta infatti del tutto incongruente con il contesto del canto V se si pensa che, di fatto, il *focus* dell'attenzione consiste non solo nei dieci cristiani eletti ma anche nel séguito 'notturno' di quello che si configura come un vero e proprio trionfo d'amore, ben rappresentato dall'ottava 79. Lo spostamento dell'ottava, quindi, pur non incidendo sull'andamento della narrazione, è necessario – tanto più che la stanza, che cesella finemente il ritratto dei guerrieri greci secondo le più raffinate abitudini tassiane nella

³³ Per la numerazione si fa riferimento all'appendice I di Caretti (TASSO 1976: 550). TASSO 1896: 199 vol. II.

³⁴ «Venian dietro ducento in Grecia nati; / che son quasi di ferro in tutto scarchi».

descrizione delle scene militari, non viene scartata – e testimonia inequivocabilmente il controllo stringente cui è sottoposta la costruzione del testo. Alla correzione consegue, naturalmente, l'assestamento del distico finale dell'ottava 62, poi 78:

Lor dà commiato al fine, e la donzella
non aspetta al partir l'alba novella.

Lor accommiata al fine e la donzella,
e trecento altro ancor manda con ella.

Tasso interviene ulteriormente rielaborando ampiamente il passaggio costituito, nel testo arcaico, dalla sola ottava 65.³⁵ Nel testo vulgato, infatti, al posto di questa sola ottava:

Tra le tenebre cieche un cieco duce
li scorge per sentiero obliquo e torto;
all'apparir de la novella luce
si fu di lor partir Goffredo accorto,
e pensò bel ch'a tal follia l'induce
Amore, e dolor n'ebbe e disconforto;
e la mente, indovina de' lor danni,
d'alcun futuro mal par che s'affanni.

si leggono le stanze 80-85 che mettono di fatto in scena l'aspro litigio tra Eustazio e Rambaldo. Il breve *excursus*, ancora impostato sul discorso diretto, apparentemente superfluo o per lo meno non necessario, veicola in realtà il definitivo sigillo degli esiti dell'azione di disturbo della maga, ad un tempo sancendo la grave colpa di Eustazio, su cui converge ancora una volta il 'romanzesco-lirico' a capo del quale il poeta l'ha posto dal canto IV, e anticipando l'estrema volontà di Rambaldo, vero simbolo di un errore che da romanzesco si tramuta in segno profondo di un male irrimediabile. Oltre a ciò si consideri l'evidente valore intratestuale che le ottave qui introdotte assumono alla luce della riflessione condotta nel cap. I. L'ottava sopravvive smembrata e fortemente riscritta nelle zone liminari della nuova sezione, ovvero i primi quattro versi dell'ottava 80:

Segue Eustazio il primiero, e pote a pena
aspettar l'ombre che la notte adduce;
vassene frettoloso ove ne 'l mena
per le tenebre cieche un cieco duce.

³⁵ Anche in questo caso si adotta per una più agevole consultazione la numerazione di Caretti. TASSO 1896: 200 vol. II.

e gli ultimi (5-8) della 85:

Ma già ne lo schiarir de l'aer bruno
s'era del lor partir Goffredo accordo,
e la mente, indovina de' lor danni,
d'alcun futuro mal par che s'affanni.

- *Canto VI*³⁶

Per quanto riguarda il canto VI si considera la ristrutturazione delle 23-31;³⁷ la redazione arcaica attesta una lezione radicalmente la cui correzione viene del resto ampiamente commentata da Tasso nelle *Lettere poetiche*:

«Nel medesimo canto vorrei mutar due altre cose: non vorrei, prima, ch'Argante combattesse quella querela, che i cristiani per ingordigia di dominare etc.; perché essend'egli prima interamente vincitore e poi non a fatto vinto, non mi pare che con tutto l'onore de' cristiani si combatta tal querela; ma che semplicemente sfidasse i cristiani per persona di valore, come Ettore sfida i greci appresso Omero. Mi parrebbe, poi, che fosse meglio che Goffredo commettesse a Tancredi che prendesse la battaglia et Clotario che l'accompagnasse: ma essendo Tancredi fermatosi o a parlar con Clorinda o a mirarla, Argante impaziente lo sgridasse; et egli o non udendo o per altra cagione andando più lento, Clotario cominciasse la battaglia. Non parve né prima al signor duca, né poi al signor Sperone ch'Argante dovesse combatter con tanti, o che Goffredo dovesse commetter l'impresa se non a i valorosissimi: et in questa cosa del verisimile e del decoro io giudico che 'l poeta debba procurar di sodisfare a tutti.»³⁸

Le ottave rifiutate:

Or qui giungendo Argante altero grida
in voce di terrore e di spavento;
e, sovra sua ragion, a morte sfida
ciascun che di pugnare abbia talento;
il normando Engerlano il qual confida
rintuzzargli l'orgoglio e l'ardimento
dal capitán d'irne il primiero ottiene
e ben nel suo voler Goffredo ha spene.³⁹

³⁶ Per l'analisi della storia redazionale del canto VI si deve fare riferimento al meritorio lavoro di Lorenzo Bocca (BOCCA 2014: 201-211). Come si avrà modo di dimostrare, gli esiti della presente indagine sul VI, la cui elaborazione antecede l'uscita del volume, non sono sempre perfettamente sovrapponibili a quelli di Bocca e pur non potendo vantare l'acribia filologica e critica del recente volume discutono l'evoluzione redazionale del canto secondo approdi teorici ulteriori e, se non estendibili indiscriminatamente all'intero poema, significativamente cogenti nel contesto del presente studio.

³⁷ Si riporta la nota di Solerti: «Au - Fr - ES₁₋₂ - M₁₋₂ - I₁₋₂ invece delle stanze 23-31 hanno le seguenti, osservando che M₁₋₂ - I₁₋₂ ne recano in mezzo una di più; e tutte sono altresì in O tra quelle rifiutate dall'Autore», (TASSO 1896: 217 vol. II). Qui si trascrive la lezione di **Fr**.

³⁸ TASSO 1995a: 371-373

³⁹ **M₁** legge al v. 8: s'arma gonfio di fallace spene.

Una schiera di Franchi anco s'appresta⁴⁰
et accompagna il suo campione in guerra;
questi e quegli la lancia a un tempo arresta
e sotto l'arme si raccoglie e serra.
Fère Engerlano il gran nemico in testa,
ma l'altro lui con maggior colpo atterra,
sì che langue il Normando e del suo ardire
la gloria premio fu, pena il morire.⁴¹

La fredda mano e 'l grave capo essangue
d'arme spogliate fur come di vita,
e mentre egli morendo in terra langue,
Argante gli altri minacciando incita;
Ecco le vostre spoglie e 'l vostro sangue⁴²
diceva, o gente d dall'Europa ardità;⁴³
Hor chi verrà che sovra me si creda
lui vendicare e racquistar la preda?⁴⁴

Con sì fatte parole a la vendetta
De' magnanimi franchi i cori accende;
già Clotario e in arcioni e solo aspetta,
il cenno di Goffredo e l'hasta prende
e se ne va così ch'in minor fretta
libero pardo a salti il corso stende,
l'altro incontra gli move e il mezzo al campo
ferirsi agli elmo e parve uscirne un lampo.

ritraggono il susseguirsi meccanico di diversi sfidanti fino al turno di Tancredi. È quindi assente sia il ruolo decisionale di Goffredo che, ovviamente, il momento di distrazione di Tancredi dato dalla vista di Clorinda. La correzione, che coordina nuovamente l'assestamento dell'azione di Goffredo con un elemento lirico, sostituisce alla sequenza di tipo romanzesco, regolata da criteri strettamente sequenziali, una scena più rigidamente implicata in rapporti di causa-effetto che, oltre a riflettere doverosamente la dovuta struttura gerarchica, riflette anche la conseguente, e in un certo modo necessaria, interferenza di matrice lirico-erotica.⁴⁵ È così che paradossalmente il tema amoroso, e la conseguente virata stilistica verso il 'fiorito' non solo, ancora, irrompe nello

⁴⁰ **M₁** legge al v. 2: Un grosso stuol di Franchi indi s'appresta

⁴¹ Solo in **M₁**: «A la destra la spada: al capo toglie / il vincitor circasso il ferreo pondo, e tutto altier de l'acquistate spoglie / sprezza i cristiani e tiene a vile il mondo; / spinto da generose ardite voglie / Ergellan di Norgale uscì secondo, / ma ruppe l'hasta indarno, e fu nel collo / ferito ei sì che diè l'ultimo crollo». Solerti riporta la nota manoscritta di **Mr**: «In cambio delle sopradette cinque stanze ve ne vanno nove di soggetto diverso», seguono in una carta le stanze 23-31 di mano di Febo Bonnà (Tasso 1896: 218 vol. II). Per lo stidio di **M₁** si rimanda a Scotti (SCOTTI 1989); qui si riporta in nota la lezione di **M₁** quando diverge in modo sostanziale da **Fr**.

⁴² **M₁** legge al v. 5: «Ecco, dicea, cristiani, il vostro sangue».

⁴³ **M₁** legge al v. 6: «Ecco le spoglie della coppia ardità».

⁴⁴ **M₁** legge al v. 8: «»di vendicarli [...]».

⁴⁵ La comparsa di Clorinda non è del resto priva di altre implicazioni, per cui cfr. cap. I, par. 2 e sgg.

svolgimento dell'azione principale di guerra scardinandone la sequenza preordinata, ma agisce imponendosi sulla struttura 'cavalleresca' collocandosi nei suoi riguardi in una posizione 'logica' superiore.⁴⁶ La presenza lirica, insomma, non solo per ora continua a rappresentare la più diretta antagonista di Goffredo, tanto più efficace e pregnante quanto più il ritratto del capitano va perfezionandosi, ma assurge a vero e proprio strumento diegetico marcando un netto scarto nei confronti degli echi romanzesco-cavallereschi, che rimangono relegati al ruolo semplice di presenza tradizionale ammissibile ma fortemente limitata.

Passando alla seconda metà del canto, i testimoni **Fr** e **M₁** registrano un'ottava:

Né di passar ne le nimiche schiere
per mille strani rischi avria paura,
ch'andria, d'Amore scorta, in fra le fiere
de l'arenosa Libia anco sicura;
ma deve, se non d'altro, almen temere
di macchiar la sua fama onesta e pura,
e fan dubbia contesa entro 'l suo core
duo possenti nemici, Onore e Amore.⁴⁷

che nella vulgata verrà sostituita con le ottave 68-69-70. Come di consueto, all'aggiunta di materiale originale, ovvero l'ottava 68 che a livello tematico, contenendo l'ipotesi di avvelenare Argante, si collega con l'ottava 75, anch'essa completamente riscritta e implementata,⁴⁸ si abbina il riadattamento del testo arcaico. È così che la 69 e la 70 della vulgata costituiscono lo sviluppo dell'ottava originale: la prima ha la funzione di ampliare la caratterizzazione di Erminia

Né già d'andar fra la *nemica gente*
temenza avria, ché peregrina era ita,
e viste guerre e stragi avea sovente,
e scorsa dubbia e faticosa vita,
sì che per l'uso la feminea mente
sopra la sua natura è fatta ardita,
e di leggier non si conturba e pave
ad ogni imagin di terror men grave.

⁴⁶ Per un esempio celebre di duello 'sequenziale' si rimanda alla sfida di Bradamante a Ruggero del canto XXXV (dall'ottava 66 alla fine del canto, ma anche l'ottava 16 del XXXVI per l'incontinenza di Marfisa e poi le ottave 28 - 30 per la degenerazione del duello). In particolare si noti la differenza tra la funzione giocata dall'elemento della bellezza femminile armata nel *Furioso* e nella redazione più avanzata del poema tassiano, che forse ricalca in qualche modo l'inserito tutto lirico dell'ottava 78 del XXXV (ARIOSTO 1976: 923- 935).

⁴⁷ TASSO 1896: 232-233 vol. II.

⁴⁸ TASSO 1896: 235 vol. II.

che, risultando marcatamente calata nelle ragioni ‘storiche’ del suo passato, ubbidisce forse all’esigenza di rendere più verisimile l’azione di cui si rivela capace; la seconda, invece:

Ma più ch’altra cagion, dal molle seno
sgombra *Amor* temerario ogni *paura*,
e crederia fra l’ugne e fra ’l veneno
de l’africane belve andar *secura*;
pur se non se la vita, avere almeno
de la sua fama dée temenza e cura,
e fan dubbia contesa entro al suo core
*duo potenti nemici, Onore e Amore.*⁴⁹

riprende, sulla base della redazione arcaica, il ruolo di Amore che viene ora ritratto, a paragone degli altri elementi, come il vero motore dell’azione, tutto sommato subita, della donna. La riscrittura del passaggio, quindi, ritraendo in modo maggiormente chiaroscurale l’interiorità del personaggio, agisce direttamente sull’elemento ‘logico’ che guida la costruzione del successivo soliloquio.

Interessante anche la sostituzione delle tre ottave che stavano in luogo di 75-77.⁵⁰ Come già anticipato, l’ottava 75 vulgata è strutturata per fungere da puntuale contrappunto dell’ottava 68, e rimette quindi nuovamente in luce la frizione interiore della donna, divisa drammaticamente tra il desiderio di curare Tancredi e il dovere di curare Argante.

Il contenuto dell’ottava arcaica:

«Vanne pur lieta ove t’invito e prendi
per iscorta il mio nume e ’l tuo desio,
ché l’alme leggi di natura offendi
non pur me, se repugni al voler mio;
quivi di mansueto amante attendi
care accoglienze e parlar dolce e pio.
Ciò ti prometto, e ti prometto insieme
beatissimo fin d’ogni tua speme».

risulta al solito travasato in altre ottave: la promessa di Amore viene ripresa all’ottava 105 in modo tanto puntuale da costituire una vera e propria risposta, forse intenzionalmente pensata come precisa corrispondenza interna nella redazione arcaica, al distico finale dell’ottava rifiutata (105, 1-2: «Raccogliete me dunque, e in voi ritrove / quella pietà che mi promise amore»). Lo stesso accade per l’aggettivo *mansueto*,

⁴⁹ Corsivi miei.

⁵⁰ TASSO 1896: 236 vol. II.

presente al v. 5 dell'ottava cassata e presente invece nel v. 4 nella 105 («nel mansueto mio dolce signore»). Il contenuto dei vv. 4-5, poi, viene in qualche modo ripreso e ampliato nell'ottava 77 (3-4: «ond'egli te d'abbracciamenti onesti / faria lieta, e di nozze avventurose»). Si ricordi però soprattutto il v. 3 dell'ottava 110 («spegner ne l'accoglienze oneste e liete») che riprende a livello lessicale il v. 6, già ripreso a livello tematico nell'ottava 77.

Per quanto riguarda le altre due ottave:⁵¹

O d'Amor eloquenza! al fin dispone
costei partirsi come il ciel s'anera,
ché le piaghe sanar del gran campione
con l'arte ond'è sì dotta in breve spera;
né men tentar fra tanto esser cagione
che si disturbi la battaglia fera
rivelando ch'a l'ultima rovina
è la gente assediata assai vicina,

perché le manca il cibo; onde morire
o di ferro o di fame a lei conviene,
o pur d'indegna servitù soffrire
l'inusitato gioco e le catene;
sì ch'è follia, non generoso ardire,
s'egli co' disperati in guerra viene,
che, poi che 'n pregio il viver più non hanno,
cambiar vorrian quel che di perder sanno.

il confronto con la vulgata mettere subito in luce l'ampliamento del 'soliloquio', che sostituisce gli esiti arcaici della prima redazione, in cui i pagani venivano descritti come gravemente ridotti all'indigenza: è così che per Erminia il ruolo di 'aiutante' – aiutante a cui è riservato compito, in queste ottave, di svelare ai cristiani informazioni relative allo stato dei pagani – qui tutto ideale ed ipotetico, viene accantonato per essere però ripreso, secondo un'esatta simmetria funzionale, e 'riattivato' nel canto XIX. Lo spazio vuoto viene riempito quindi con ottave che, istituendo legami intratestuali evidenti, permettono di affinare il sistema di iterazione topica fondamentale nell'economia del narrato, come dimostrato nel capitolo I, che in questo caso permette di proporre una sorta di prefigurazione immaginativa di quanto succederà, sotto diverso segno, nel XIX. Ancora in luogo delle attuali 79-90,⁵² vi sono le seguenti tre ottave:

⁵¹ Solo in **M₁**; cfr. TASSO 1896: 235-236 vol. II.

⁵² TASSO 1995a: 445-446.

Amor, ma tu che gl'intricati giri
del cieco labirinto aprir potesti,
ardita industria in quel bel petto spiri
e 'l modo dell'uscir le manifesti,
e fia piana la strada a' suoi desiri
ove Fortuna non la turbi e infesti.
Consiglia Amor costei che l'armi invole
di cui cinta Clorinda andarne suole.

L'armi tanto temute ed onorate
nel campo de' pagani e nel francese,
con le quai vista fu molte fiate
far la nobil guerriera illustri imprese,
dal loco ove riporsi erano usate
furtivamente la donzella prese;
ch'uscir senza divieto è quasi certa
sotto le false imagini coperta.

Quinci in disparte un fido servo appella
e gli dice: "Un destriero or mi prepara,
né di ciò per tuo cenno o per favella
s'aveggia alcun, se mia salute hai cara,
che vuo' fuggir da gente iniqua e fella
fra cui la vita mia mal si ripara,
ben tutto saprai tu, ma'l mio rifugio
non richiede al partir più lungo indugio".

La modifica influisce marcatamente sulla struttura del canto: inserendo la precisazione retrospettiva e il soliloquio delle ottave vulgate 79-88, il poeta ristrutturata la narrazione lavorando ancora sui nessi logici che legano le sequenze della scena, che si svolge così in modo più mediato, strutturato e 'verisimile'. I passaggi vengono sostenuti, nel testo vulgato, da una causalità di diverso tipo: nella redazione rifiutata il ruolo di 'Amore', che 'istruisce' in modo diretto Erminia, è portante, mentre nella vulgata si attua il processo per cui la pianificazione della donna, di cui era già stato specificato il carattere per mezzo delle riscritture viste sopra, nasce da una concatenazione di eventi che, seppur facenti capo alla dinamica erotica sempre presente, viene suggerita dalla vista casuale delle armi di Clorinda.⁵³ La sequenza si fonda quindi su di uno sviluppo concatenato che, basandosi su dati 'verisimili' – il carattere di Erminia, che era andato definendosi nelle ottave precedenti, e la presenza fortuita dell'armatura – è dato da un sommarsi di circostanze che portano ad un esito logicamente coerente e motivato,

⁵³ Cfr. TASSO 2009: 406-407 e note relative. Cfr. anche TASSO 1005a: 440-441.

seppur di fatto costituito da un'azione casuale, a differenza dell'immediato susseguirsi di eventi della redazione arcaica, poco verisimilmente sbilanciato su di una risolutezza poco appropriata al personaggio di Erminia. Non è quindi casuale l'inserimento dell'articolato soliloquio delle ottave 83-88 che, al solito, assume la funzione di dispiegare agli occhi del lettore, come una precisa rinarrazione di quanto sottinteso, i processi mentali ed interiori del personaggio coinvolto. Ad un simile funzione rispondono le ottave, appena precedenti, 79 e 80, che rendono conto, con una breve puntualizzazione retrospettiva, del rapporto tra le due donne, al fine di motivare in senso 'verosimile' la naturalezza con cui Erminia sottrae le armi alla temibile guerriera.

Come già anticipato, poi, le ottave successive, fino alla 85, istituiscono importanti rapporti con la struttura topica del poema,⁵⁴ mentre l'ottava 87, secondo una prassi già vista, riutilizza il distico finale della seconda ottava arcaica:

finger mi vuo' Clorinda, e ricoperta
sotto l'imagin sua, d'uscir son certa

ch'uscir senza divieto è quasi certa
sotto le false imagini coperta

e l'ottava 88 recupera il tema della 'fortuna' presente invece nella prima:

Or favorisca l'innocenti frodi
Amor che le m'inspira e la Fortuna

e fai piana la strada a' suoi desiri
ove Fortuna non la turbi e infesti

L'ampia revisione di questo passaggio, che persegue il perfezionamento delle istanze della verisimiglianza e di una struttura logico-diegetica adeguata alla grammatica 'eroica', rafforza la percezione di una sequenza dalla tenuta strutturale non solo solida in sé ma anche inserita nella sottile tramatura intratesuale tessuta dalla pervasiva ma sorvegliata azione del codice lirico.

Similmente, e ancora i testimoni **Fr** e **M₁**⁵⁵ presentano, invece delle ottave vulgate 96-102, la seguente:

⁵⁴ per cui cfr. cap. I.

⁵⁵ TASSO 1896: 245 vol. II.

Il portiere obedisce e cala il ponte.
Né la donzella ad uscir fuori è lenta,
e volge indietro ad or ad or la fronte
chè d'esser ritenuta anco paventa.
ma come scesi furo a' piè del monte,
la sollecita cura e 'l dubbio allenta,
e la faccia turbata e di duol piena
di lieto affetto adorna e rasserena.

che riepiloga sbrigativamente l'uscita di Erminia da Gerusalemme; viceversa, la 96, accogliendo l'intervento del narratore e strutturandosi diversamente anche a livello sintattico, dilata il momento dell'uscita dalle mura fino all'ottava successiva: non a caso, quindi, il *ma* avversativo del v. 5 dell'arcaica, e la sequenza che ne segue, vengono spostati nella prima metà della 97, che si distingue dal dettato arcaico anche per la presenza dell'inarcatura tra i primi due versi.⁵⁶ Per comprendere la genesi dell'assestamento narrativo che segue è necessario rimandare alla già citata lettera XLVII, che commenta ampiamente tutta la riscrittura della sezione. L'intervento, come è evidente, corregge ancora una volta il ritratto della donna, invertendo di fatto i fattori che compongono l'ottava cassata: se, infatti, nella redazione arcaica il timore di Erminia si lega al riconoscimento possibile al momento dell'uscita, nella vulgata la fuggitiva, affrontata agevolmente l'uscita (96, 3-4: «(chi crederia veder armata in sella / una de l'altre ch'arme oprar non sanno?)») si ritrova verosimilmente in preda ai legittimi timori dati dal trovarsi prossima ai nemici. Ed è qui che si struttura, ancora per mezzo di un deciso incremento della gravidanza del codice lirico-patietico, il vero preludio, coerente con l'atteggiamento inquieto e sprovveduto del personaggio, degli eventi successivi. Anche questi, del resto, non sono immuni da una pesante riscrittura, sempre orientata, come le precedenti, ad una narrazione più finemente strutturata e precisamente referenziale, ben lontana da ogni sospetto di costruzione meccanica: in vece delle

⁵⁶ Per una ricognizione compiuta sull'uso tassiano dell'inarcatura si rimanda naturalmente a VITALE 2007: 161: «È universalmente noto il gradimento da parte del Tasso di questa figura metrica, della quale egli diviene il modello per la poesia successiva. già presente nell'Ariosto e, più raramente, nei poeti precedenti, l'uso della inarcatura assume con il Della Casa un evidente incremento; ma è col Tasso che quell'uso da artificio retorico diviene elemento lirico suggestivo». Si ricordi che, come dimostrato da Barbara Spaggiari (SPAGGIARI 1994) il primato cronologico di un certo uso dell'inarcatura nell'ottava epica spetta a Bernardo Tasso.

vulgate 106-107-108, si leggono, sempre facendo riferimento a Solerti,⁵⁷ tre presenti in **Fr** e poi confluite, come le precedenti, tra le rifiutate di **O**; per quanto concerne la prima delle tre:

Così parlando tanto spazio acquista
che ben discerne le minute cose,
la spoglia che pareva neve non mista,
chiara un bel raggio a i riguardanti espose.
Fu da due cavalier per sorte vista,
che Tancredi in quel lato a guardia pose
fuori del vallo, e questi eran germani
e de gli altri custodi e capitani.

i primi quattro versi vengono assorbiti dalla 106, con la minuta descrizione dell'effetto del raggio lunare sulle luminescenti e famose armi di Clorinda. La seconda quartina viene invece riscritta in modo radicale nell'ottava 107 che muta sensibilmente il nesso narrativo che implica la malaugurata 'scoperta' di Erminia: se nella quartina arcaica i due soldati a guardia del campo sono 'collocati' fuori dal vallo, secondo una soluzione strategica poco ortodossa e quindi inaccettabile agli occhi del Tasso revisore di se stesso,⁵⁸ nella versione vulgata ad Alcandro e Poliferno è affidata verosimilmente la missione di intercettare eventuali capi di bestiame destinati ad essere introdotti in Gerusalemme.⁵⁹ A questo segue un rilevante arricchimento della sequenza narrativa rispetto alla scarna sequenzialità proposta dalla redazione arcaica; lo schema della seconda ottava:

Poliferno ed Alcandro, a cui già fue
da Clorinda in su gli occhi il padre ucciso,
or veggendo apparir qui l'arme sue
di veder proprio lei fu loro avviso;
sorse l'odio e lo sdegno in ambe due,
non potendo frenar moto improvviso
gridaro «all'arme; ecco Clorinda», e ratti
l'aste lanciaro in lei da l'odio tratti.⁶⁰

⁵⁷TASSO 1896: 248 vol. II. Solerti annota: «M₁ manca pure delle tre stanze, ma ne dà sue delle antiche e in gran parte diverse». Si riporta di seguito la lezione di M₁, 6-8: «Ch'in quel lato Goffredo a guardia pose./ Gridato "all'arme; è qui Clorinda" e ratti / contra lei s'avventar da l'odio tratti».

⁵⁸ Cfr. TASSO 1995a: 439: «perché radissime volte si mettono i corpi di guardia fuori del vallo».

⁵⁹ Secondo una soluzione non estranea a reminescenze classiche (BOCCA 2014: 208).

⁶⁰ M₁, 4-8: «Al fero minacciar de' primi due / all'assalto feroce ed improvviso /alcuno fu che per seguirli sorse, / e d'una il altra tenda il grido corse ». Solerti annota: «e manca la seguente. – Mr. annota: "Queste due stanze vanno casse", e in una cartina supplisce le st. 106-107-108 del testo».

viene riscritta e trasformata nella 108, tutta centrata su di un Poliferno impulsivo e incurante della gerarchia militare – si noti a questo proposito il suggerimento del narratore al v. 7: «(Com'era in suo furor sùbito e folle)» – e la terza ottava, focalizzata sulla reazione di Alcandro che, nella redazione arcaica, assume su di sé le ragioni tutte private, violente – e romanzesche – della vendetta personale, in esplicito contrasto con «le leggi militari e l'uso»:

Alcandro ch'è più fervido d'ingegno
ad alcuni de' suoi subito dice:
poi ch'è l'uffizio nostro a noi ritegno,
fate voi la vendetta in nostra vice;
seguitela, occidetela, ch'l segno
in tanta occasion passar ben lice.
Pur che sia morta o presa, i' non ricuso
sprezar le leggi militari e l'uso.

verrà assorbita, previa profonda trasformazione, dalla 112. La regia di queste ottave muta sotto il segno dell'arricchimento retorico – dato dal celebre paragone delle ottave 109 – 110 che funzionano da vero e proprio raccordo con la tematica amorosa che sottende tutta la sequenza e da finestra di dialogo con diversi luoghi della tradizione –⁶¹ e dello sviluppo più complesso e 'narratologicamente' studiato delle reazioni delle due guardie. Tale sviluppo non si può di fatto scindere dalla riscrittura della successiva sequenza che soppianta due ottave arcaiche:⁶²

Fugge la miserella; e que' feroci
seguon pur quella via ch'ella calpesta,
e i servi suoi ne' corridor veloci
dispersi vanno, onde soletta resta.
Tancredi al suon de l'arme e de le voci
(ché prossima ha la tenda) allor si desta,
e la cagion ne chiede e tal l'intende
che 'n periglio Clorinda esser comprende.

Basta sol questo a lui; nulla rileva
come stia poi ne l'altre cose il vero,
che farsila sua preda egli voleva
e poi tosto tornarvi è suo pensiero.⁶³
le membra non ben sane ancor solleva
e chiede ascosamente arme e destriero,⁶⁴

⁶¹ Si rimanda al commento di F. Tomasi, (TASSO 2009: 425-426).

⁶² A testo la lezione di **Fr**, qui in nota quella di **M₁**, 5-6: «Al confuso rumor d'armi e di voci / Tancredi, che giacea, ancor si desta».

⁶³ **M₁** legge ai v. 3- 4: «ch'o trarla d'ogni rischio egli voleva / o di farla sua preda è suo pensiero».

e seguendo il romore e l'orme nove
rapidamente a tutto corso 'l move.

con le vulgate 111-114.⁶⁵ La 111 è tutta modellata sui mutamenti precedenti e si struttura in tre sequenze: i vv. 1-2 sono riferiti ad Erminia, i vv. 3-4 all'ancella, e i seguenti allo scudiero.⁶⁶ L'entrata in scena di Tancredi slitta quindi all'ottava 114, in cui viene ripreso, al v. 4 («e 'n periglio per me», né pensa al resto») il v. 8 della prima arcaica («ch'n periglio Clorinda esser comprende»). Ma la correzione più rilevante riguarda di fatto le ottave 112-113 che, ingaggiando un dialogo 'oppositivo' con le soluzioni arcaiche, invertono di fatto il segno sotto cui si pone, per lo meno in parte, la reazione dei cristiani alla comparsa di Clorinda. L'ottava 112 – che conclude l'inanellamento logico-narrativo della sequenza – costituisce infatti il vero controcanto della precedente ottava dedicata ad Alcandro in cui, si ricordi, le ragioni private prevalgono con decisione sull'ordine dell'uso di guerra: la nuova ottava, assieme alla chiosa rappresentata dalla 113, riabilita con forza, similmente a quanto già successo spesso in precedenza, il ruolo gerarchico di Goffredo, a cui di fatto si devono, o meglio di dovrebbero, rimettere tutti i cavalieri cristiani (113, 5-6):

ma giudichi e comandi il pio Buglione,
egli farà ciò che da lui s'impera.

L'atteggiamento mediato e 'corretto' di Alcandro, divenuto «il più saggio fratel», rappresenta quindi, pure nel momento di caotica perturbazione notturna del campo crociato, la sopravvivenza, tra gli sbandati cristiani, dell'ordine che supporta di fatto il ruolo di guida incarnato da Goffredo, specialmente se messo a confronto tanto con il 'costume' di Poliferno, ancora appositamente mosso, anche nella vulgata, dalla vendetta personale, quanto più con Tancredi che incarna invece le ben più soggioganti, e

⁶⁴ **M_I** legge al v. 6: «a' suoi ministri arme e destriero».

⁶⁵ **Mr.** annota in **M_I**: «Queste stanze vanno casse, in luogo delle quali ve ne vanno quattro di soggetto in parte diverso»; e sostituisce le stanze 111-114 del testo.

⁶⁶ Questo focus preciso sul piccolo drappello della donna contrasta di fatto con la descrizione generica e sbrigativa che ne viene fatta nella redazione arcaica, a cui Tasso preferisce evidentemente, in sintonia con molti altri passaggi descrittivo-narrativi, una regia capace di 'montare' la scena per fotogrammi successivi (in questo caso: *Fugge - Fugge - Ecco*) e dinamici. Anche l'ottava arcaica, tuttavia, non era priva di raffinati espedienti formali atti a 'dinamicizzare', in questo caso, l'aspetto intratestuale delle ottave: si noti infatti l'aggettivo *soletta* al v. 4, che si lega sia con l'ottava 89, v. 6, che con alcuni tratti connotativi dell'Armida del canto XX.

moralmente condannabili, se paragonate alla caratura degli obblighi che legano Tancredi al suo capitano, spinte erotiche.

La riscrittura di tutta la sezione si basa quindi su una prassi, ormai consolidata, che coniuga invenzione e riutilizzo;⁶⁷ a livello 'registico' l'intervento è di grande portata: dai due poli originari, costituiti da Erminia e Tancredi, meccanicamente messi in sequenza, si passa ad una struttura sfaccettata, che comprende il mutato ruolo dei due fratelli, l'ampliamento dei dettagli che riguardano le circostanze 'realistiche' della guardia notturna e il fondamentale giro di vite dato dalla conferma dell'autorità di Goffredo attraverso la mediazione ragionata di uno dei fratelli, spia residuale di una resistenza, debole ma comunque presente, alle spinte centrifughe dell'incontinenza, ancora una volta di matrice 'romanzesca' ma soprattutto ' lirica'.

- Canto XII

Per commentare propriamente la complessa storia redazionale del canto XII sarebbe necessario un *excursus* critico e filologico che porterebbe lontano dall'asse portante della presente analisi. Per un quadro generale ed introduttivo sulla questione, basterà quindi rimandare al puntuale resoconto di alcuni contributi critici fondamentali.⁶⁸ Ciononostante, è comunque possibile richiamare brevemente alcuni dati, a partire da alcuni passi significativi delle *Lettere poetiche*, completati esaustivamente dalle note della Molinari,⁶⁹ che permettono di puntualizzare alcuni aspetti della progressiva

⁶⁷ Si pensi al mantenimento quasi del tutto fedele del distico che chiude il canto (114, 7-8: «e seguendo gli indizi e l'orme nove, / rapidamente a tutto corso il move»).

⁶⁸ SCOTTI 2001: 81 e MOLINARI 2007: 188-191.

⁶⁹ «Ho ricevuto, dopo avere scritto, una di Vostra Signoria, alla quale io risponderò più a lungo. Solo le dirò, per ora, che 'l pensiero del signor Flaminio è giudiciosissimo; ma porterebbe seco infinita discomodità e disconcio e poca verisimilitudine, se Clorinda andasse sola. [...] Il meglio sarebbe che 'l re volesse ch'andasse accompagnata; e già una mia mutazione ebbe riguardo a questo, perch'ove prima diceva «Non ricusar l'alto compagno i due» mi pare ch'io mutassi così: «E volse il re, ch'ei s'aggiungesse a i due». [...] Basta forse ch'Argante e Clorinda vadano al re non così concordi, e che 'l re gli accordi. Questo è certo necessario, che Solimano sia accettato con maggiore resistenza. [...] Si potrebbe trovare alcuna cosa di sua grand'intrinsichezza con Argante contratta nella guerra, o qualch'altra cosa simile che, non ostante l'emulazione, l'inducesse a scoprire il pensiero, e che con tutto ciò il re gli accordasse. [...] Aspetto con grandissimo desiderio consiglio intorno a tutto il contesto; che Clorinda, prima che scoprisse il pensiero ad Argante, discorresse fra se stessa se dovesse attribuire questo all'amicizia, o non» (TASSO 1995a: 160- 163); «Nel canto duodecimo Clorinda non uscirà sola, ma uscirà sol con Argante: e si diran cose, per le quali apparirà e l'utilità e la difficoltà dell'impresa». TASSO 1995a: 373-374 e note relative, specialmente in riferimento al testimone **Mt** (per cui cfr. POMA 1982: 212-213, SCOTTI 1989: 24-30 e MOLINARI 2007: 188-191).

soluzione del nodo rappresentato dalla sortita notturna dei campioni pagani. L'esclusione della soluzione individualistica di Clorinda sola rappresenta in prima istanza ancora la decisa diffidenza tassiana nei riguardi di una dimensione narrativa ricalcata su modelli tendenzialmente legati ad abitudini romanzesche; dall'altro lato, l'uscita a tre provoca un allontanamento altrettanto sgradito dal modello epico di base rappresentato dai virgiliani Eurialo e Niso.⁷⁰ La disposizione finale e definitiva rappresentata dall'uscita della coppia di Argante e Clorinda rappresenta quindi la soluzione ideale per la mediazione delle diversissime influenze che entrano in gioco nel lavoro di difficile assestamento narrativo del canto; tale soluzione assicura infatti non solo l'adeguata mediazione tra sollecitazioni romanzesche e modelli tradizionali dell'epica classica e volgare, ma anche la costruzione studiata di quel fondamentale antagonismo che sostanzia il rapporto di Tancredi e Argante, e che si rafforza, caricandosi di valenze ulteriori a quelle militari dovute al duello lasciato in sospeso nel canto VI, in virtù di un ambiguo intreccio di elementi personali, specificatamente facenti capo ai sentimenti di diversa natura che i due cavalieri nutrono per la donna. Solo in questo modo la carica semantica degli eventi del XIX, di fatto risolutori sia del vettore militare che di quello personale, raggiunge il proprio acme: nel canto XIX, infatti, le dinamiche militari, dato il parallelismo rovesciato che sussiste tra il duello con Clorinda e quello con Argante, sembrano quasi riassorbite da quelle personali, e l'assoluzione del *obligo antico* assurge anche a vera e propria palinodia della furia cieca che, in qualche modo, aveva mosso all'esito estremo, nel XII, l'ora mutato *uccisor de le donne*. L'efficace 'compromesso' a cui Tasso perviene – accompagnato del resto da ulteriori poderosi interventi di perfezionamento sia dell'*incipit* che dell'*explicit* del canto – è quindi tutto giocato sul delicato equilibrio tra fattori 'esogeni' – il confronto, imprescindibile, con i modelli della tradizione – ed 'endogeni', che di fatto, ripercorrendo le simmetrie dinamiche dell'intreccio tematico di ascendenza amorosa e lirica, solidificano nel testo una soluzione mediata e quindi conforme alla grammatica narrativa 'epica'. Il ruolo di 'mediatore' che l'aspetto tematico riveste in questo caso è accompagnato, nel testo, ad una sofisticata elaborazione formale che si avrà modo di discutere nel paragrafo 3 del presente capitolo.

⁷⁰ Per il rapporto intrattenuto con la tradizione classica e volgare si rimanda al commento di F. Tomasi e rimandi bibliografici relativi (TASSO 2009: 740-741).

- *Canto XVII*

Il breve appunto che qui si propone sul canto XVII riguarda due passi che presentano un intervento correttivo curiosamente simmetrico.⁷¹ I passaggi che riguardano le ottave 36 - 37 e 49 - 50 vedono difatti nella redazione arcaica la presenza di due ottave soppresse in **Fr**, la cui revisione ricade anche sul distico della rispettiva ottava precedente:

1) distico finale dell'ottava 36 e ottava tra 36 e 37:

[...]

Vince senza pugnar: de' vinti suoi
no 'l sapendo trionfa; or che fia poi?

Che sarà poi, quando del dolce riso
spieghi i tesori e de' begli occhi i lampi?
Chi non sarà del suo parlar conquiso?
Chi fia ch'a quei suoi vezzi invitto scampi?
Quand'ella, armato di pietate il viso,
oppugni l'alme e 'intorno a i cor s'accampi?
Quand'ella adopri fulminando insieme
le machine d'Amor: diletto e speme?

2) distico finale dell'ottava 49 e ottava arcaica poi soppressa:

che piaga di tua mano e di tuo strale
ucidendo sarebbe anco vitale.

Quanto o quanto t'inganni: o vuoi severa,
o vuoi clemente dar pena o perdono,
clementissima sei, dolce guerriera,
s'uccidi tu; chiami castigo il dono.
Per l'altrui ferro il tuo nemico pera;
atto de l'ira tua ministro io sono:
il capo io troncherò di quel Rinaldo,
benché diaspro fosse o ferro saldo.

A ben vedere, è proprio la redazione vulgata dei due distici a rivelare in filigrana la presenza, e in qualche modo quindi una sopravvivenza, per quanto discreta, delle due ottave cancellate. I vv. 7-8 della 36, nella loro redazione vulgata:

che sarà poi, quando in più lieto viso
co' begli occhi lusinghi e co 'l bel riso?

⁷¹ TASSO 1896: 221-222, 225-226, vol. III. Solerti segnala che la base di **Fr** riporta la prima redazione, cancellata e corretta nel manoscritto come nel testo a stampa.

ereditano infatti sia il tema che l'impostazione retorica dell'ottava cassata, così come il distico di chiusura della 49:

atto de l'ira tua ministro sono
ed io del capo suo ti farò dono.

riceve dall'ottava scomparsa un intero verso (6) assorbendo anche elementi del v. 4 (il rimante) e del v. 7.

È possibile quindi ipotizzare che le due ottave, il cui contenuto viene sinteticamente ereditato dai due distici a rima baciata, siano state soppresse proprio a causa del loro forse eccessivo, carattere 'fiorito', evidente se si soppesa il considerevole dispiegamento di figure retoriche, lessico e rimanti aderenti al codice più proprio della lirica amorosa. Questa osservazione, tuttavia, potrebbe in qualche modo sorprendere, se si tengono in considerazione i numerosi casi in cui lo stile fiorito si associa alla presenza di Armida, specialmente se, sulla base delle osservazioni condotte nel capitolo I, si considera la funzione strutturale che tale dispositivo formale assume. Al contrario, invece, è proprio sulla base di questa considerazione, e sulla valutazione del senso profondo del dialogo diretto ingaggiato dalle ottave del campo egiziano con quelle dei canti IV e V, che è possibile contestualizzare e comprendere il significato di questa 'repressione' stilistica, facilmente spiegabile con l'esigenza di 'impostare' il richiamo intratestuale, giocato anche sul piano della forma, secondo una misura degradante, che imponga quindi la percezione del richiamo a distanza, dell'eco insomma, e non di una nuova 'fioritura' insubordinata ad una gerarchia 'semantica' cogente.

3. *L'ottava*

L'analisi dell'evoluzione redazionale delle seguenti ottave mette in luce la predisposizione tassiana ad operare contemporaneamente su livelli diversi ma sempre rispondenti ad una effettiva e rintracciabile causa testuale. La revisione agisce talvolta sul valore semantico della variante lessicale, delle relative occorrenze e quindi della distribuzione di date figure retoriche, oppure, ancora, sul bilanciamento interno al canto di questi stessi aspetti testuali, che non solo devono essere governati dal punto di vista semantico, appunto, ma anche dal punto di vista della loro disposizione materiale nel

testo; in altri casi influisce direttamente sulla caratterizzazione del personaggio, che viene ritrattato in modo più aderente alle esigenze narrative, ma anche sul dato prettamente stilistico che, in accordo coi principi teorici, viene rivisto per essere reso più congruo alle esigenze di genere; ancora, la correzione può rispondere direttamente ad una volontà 'registica' più matura, orientata con decisione verso una maggiore pregnanza comunicativa, espressa attraverso la diversa resa delle 'immagini narrate', che non dimentica di dare nuovo impulso alla forza allusiva del testo.⁷² Infine è pure testimonia l'attenzione autoriale nel governo del dialogo intertestuale, a maggior ragione quando si tratta di fare i conti una tradizione espressiva certamente imprescindibile e forse in una certa misura automatica, ma proprio per questo passibile di un controllo più rigoroso. Questo insieme complesso e spesso sfumato di movimenti correttori, trasversali e comunicanti, risponde quindi all'esigenza di restituire alla materia poetica una profondità chiaroscurale che, tenendo sempre in considerazione il rapporto profondo tra forma e contenuto, conferma la raffinata destrezza del poeta nel modulare l'intensità e la gradazione retorica in base alle più intime e vive ragioni del testo.

- *Canto IV*

Come già visto nel paragrafo precedente, è ancora il canto IV a costituire la prima sede in cui si manifestano alcune delle correzioni di maggior interesse per quanto concerne la riscrittura di singole ottave, spesso contigue alle zone analizzate nel paragrafo precedente ma tendenzialmente estranee a riforme di tipo strutturale.

L'ottava 23 – che precede le ottave del discorso di Idraote, per cui cfr. par. 2 del presente capitolo – è oggetto di una ampia riscrittura che va dal v. 2 al v. 7.⁷³ Dal punto di vista linguistico e stilistico, si consideri la correzione del v. 2 (Onde l'impresa

⁷² Per quanto concerne il laboratorio linguistico rappresentato dal poema, si deve naturalmente ricordare l'imprescindibile trattazione di Vitale (VITALE 2007), preziosa rappresentazione dei processi di elaborazione messi in atto nella *Liberata* sullo sfondo storico della lingua letteraria e nel quadro delle concezioni retoriche coeve.

⁷³ TASSO 1896: 139 vol. II.

agevolar si pote] Co' quali il suo desir - i suoi desiri adempir puote)⁷⁴ in cui la riduzione dei monosillabi (*co'*, *suo*, *quali*) nella prima metà del verso comporta, da un lato, la creazione del concorso vocalico tra *impresa* e *agevolar* e, dall'altro, la caduta di alcune allitterazioni, come quelle dell'occlusiva velare sorda, della *d* e della *p* (*desir* - *desiri* e *adempir* e *adempir* e *puote*). Per quanto concerne il lessico, la correzione *impresa*] *desir* - *desiri* si spiega facilmente con l'intenzione di contrapporre, secondo un fine ribaltamento semantico, la nobile *impresa* dei crociati, insistentemente evocata nel primo canto (I 6, 2 «passò il campo cristiano, a l'alta impresa»; 10, 2: «ch'altra impresa non par che più rammenti»; 12, 5-6: «[...] e i tardi mova / a l'alta impresa [...]»; 28, 4: «il tempo de l'impresa è già maturo»; 64, 5) a quella 'empia' dei musulmani, precedentemente annunciata da Plutone – schernito dal commento del narratore in 2, 5 e poi parlante in prima persona in 9, 6 – e qui in procinto di attuarsi per mezzo dell'azione di Armida. Questo passaggio di consegne, confermato al v. 3 dell'ottava 27 («l'impresa prende [...]») prosegue poi trasferendosi, anche dal punto di vista lessicale, se si pensa alle parole di Eustazio dell'ottava 80 (5: «Quando dunque a l'impresa [...]»), alla percezione distorta che ne hanno i cavalieri cristiani infiammati dalla passione amorosa. La correzione rafforza quindi, attraverso la selezione linguistica, la pregnanza semantica delle diverse occorrenze che agiscono significativamente secondo sfumature differenziate in base ai diversi punti di vista coinvolti: Goffredo, a cui spetta la vera e propria impresa santa della liberazione di Gerusalemme, le forze infernali di Plutone, che a questa si contrappongono in modo diretto, le spinte romanzesche incarnate in Eustazio che, pur sollecitate da Armida, rappresentano in questo caso tutte le spinte 'private' che disturbano l'azione prima. Si comprende bene, quindi, la diversa connotazione semantica, tutta legata alla divergenza profonda tra impulsività del desiderio e pianificazione dell'impresa, che la correzione imprime al testo: è così che l'iniziativa di Idraote e Armida si allinea più esplicitamente ai principali vettori, cristiani e demoniaci, dell'azione, legandosi causalmente alla reazione dei cavalieri innamorati che, seppur passiva e subordinata a forze altre, si definisce anch'essa come 'impresa' nel momento in cui incarna il moto centrifugo di carattere romanzesco (V 1, 6

⁷⁴ Si separano con il trattino le varianti che Solerti dispone sovrapposte: nella presente disposizione lineare la prima corrisponde alla superiore, la seconda a quella inferiore, in modo da rispettare anche l'ordine lineare dei testimoni indicati in apparato (in questo caso **Am** - **Vo**).

«dubbia impresa» secondo la definizione di Goffredo e poi secondo Eustazio V 7, 4 «onorata impresa»). Anche la correzione dei vv. 3-4 (Donna a cui di beltà le prime lodi / concedea l'Oriente, è sua nepote] Una donzella, a cui le prime lodi / Di bellezza si danno, è al re nipote) produce in primo luogo la riduzione dei monosillabi e l'eliminazione della concatenazione fonica ridondante data da *donzella - bellezza - danno*. All'alleggerimento sonoro reagisce però l'*ordo verborum* che, pur mantenendo la medesima struttura di base, si complica con l'aggiunta di un'ulteriore anastrofe all'interno dell'inciso che a sua volta, posto a cavallo dei due versi e governato dall'iperbato, già suggeriva una forte dilatazione sintattica.⁷⁵ Ancora, per i vv. 5-6 (gli accorgimenti e le più occulte frodi / ch'usi o femina o maga a lei son note.] Gli accorgimenti e delle occulte frodi / tutte le vie più chiuse a lei son - fa note.) viene mutata la struttura sintattica che, pur mantenendo lo zeugma, dettato da esigenze di rima più che da un preciso intento stilistico, si semplifica, con la caduta dell'anastrofe tra «tutte le vie più chiuse» e «delle occulte frodi» a cui consegue il raddoppiamento delle immagini contenute nel verso (*femina - maga*). Per comprendere questo movimento, apparentemente di segno opposto rispetto al precedente, non si deve solo dar conto di precise intenzioni che riguardano l'ordine delle parole ma piuttosto, e ancora, della 'semantica' della variante che, dichiarando apertamente la doppia natura delle 'frodi' di Armida, di maga e di donna, preannuncia al meglio gli eventi che di lì a poco avranno luogo nel campo crociato. Se è stato già possibile intuire la portata 'macrotestuale' delle varianti appena citate – radicate, si ricordi, in un contesto molto sensibile alla taratura semantica sia degli aspetti stilistici che lessicali – non sarà strano considerare la risistemazione lessicale dei primi quattro versi dell'ottava 28:⁷⁶

Dopo non molti dì vien la donzella
dove spiegate i Franchi avean le tende.
A l'apparir de la beltà novella
nasce un bisbiglio e 'l guardo ognun v'intende.

Dopo non molti dì perviene in quella
parte ove s'ergon le francesche tende;
all'apparir di così nova e bella
donna ciascun in lei le luci intende.

come diretta conseguenza delle correzioni dell'ottava 23. Dal v. 3 della 23, secondo la redazione arcaica, viene infatti recuperato, al v. 1, *donzella*, mentre *beltà* del v. 3 vulgato si inserisce come ripetizione al v. 4. La parentela lessicale tra le due ottave e le

⁷⁵ Per ulteriori note sull'uso tassiano dell'anastrofe si rimanda a VITALE 2007: 102 e SOLDANI 1999: 238.

⁷⁶ TASSO 1896: 141 vol. II.

reciproche redazioni è confermata dall'inversione di cui è oggetto il nome *donna* (in rapporto a *donzella*) che, inserito nella 23 scompare nella 28. Oltre a questo aspetto, che ben mette in luce il grado di fusione tra il processo variantistico e la concezione del testo come sistema interdipendente, si devono anche tenere in considerazione altri elementi che aggiungono, alle ragioni del luogo poetico in discussione, sollecitazioni provenienti direttamente dall'elaborazione teorica, come ad esempio la correzione del verbo (*vien] perviene*) al v. 1, che oltre che riguardare la 'composizione' della parola riguarda anche il necessario troncamento del verbo⁷⁷ e l'inserimento del concorso vocalico *guardo - ognun*, assente nella redazione arcaica. Nonostante entrambe le correzioni rispondano a precise esigenze di 'conformità' ai precetti teorici, l'incremento del concorso vocalico, riconosciuto stilema 'grave', incuriosisce, se non altro per il suo impiego in un contesto eminentemente 'fiorito', già propenso, come dimostra la caduta delle allitterazioni consonantiche sopra citata, all'alleggerimento sonoro. Non è evidentemente agevole giustificare, per lo meno in via ipotetica, la logica interna a questi movimenti tanto minuti, se non ricorrendo ancora alle parole stesse del poeta che, già all'altezza dei primi *Discorsi* raccomandava un certo significativo scarto tra l'applicazione degli stili retorici nel contesto degli stili di genere: «Il magnifico, il temperato e l'umile dell'eroico non è il magnifico, temperato e umile de gli altri poemi».⁷⁸ A questa raccomandazione seguirebbe la necessità di modulare lo stile 'fiorito' in contesto 'magnifico' secondo esigenze retoriche diverse da quelle proprie della poesia lirica, vero alveo naturale di quello stesso stile. Coerentemente con questa esigenza, quindi, le correzioni di Tasso, portando all'alleggerimento del dettato, con la caduta di allitterazioni consonantiche meglio utilizzabili in altri contesti a più alto grado 'guerresco', temprano l'escursione retorica verso il fiorito 'installando' veri e propri tasselli 'magnifici', come il concorso vocalico, pur in un contesto generalmente

⁷⁷ Si rimanda a questo proposito alla lettera XXIX (TASSO 1995a: 253).

⁷⁸ Cfr. TASSO 1964a: 41; della stessa stessa pagina si ricordi anche un altro passaggio: «Lo stile eroico è in mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico [...]; ma la maestà sua di questa è meno ornata» che bene si completa con alcune affermazioni poste in chiusura del discorso terzo: «veggasi come lo stile dell'epico, quando tratta concetti lirici (e questo non determino io già se s'abbia da fare), tutto lirico si faccia» (54), e ancora: «Onde, benché l'epico usi alcuna volta lo stile mediocre, non deve per questo essere che lo stile suo non debba essere detto magnifico, come quello che è principalissimo di lui», (55). Del resto, come è noto, la legittimazione delle oscillazioni di stile all'interno del più ampio 'contenitore' del magnifico, compito di già difficile gestione nel contesto teorico dei *Discorsi* giovanili, è destinata a diventare, durante la revisione romana, vero e proprio territorio di scontro tra il poeta e i revisori.

‘liricizzante’. A questo stesso principio potrebbe rispondere la caduta, nella vulgata, delle inarcature tra vv. 1-2 e vv. 3-4, controbilanciata, nei primi due versi, dalla complicazione dell’ordine sintattico che vede la presenza di un forte iperbato a fronte della semplice anastrofe della redazione arcaica, in modo che il ritmo regolare, minato dalla sconnessione dovuta alle inarcature, si ristabilisca risolvendo la perturbazione relativa alla seconda metà dei versi. Analogamente a quanto visto in precedenza, il lavoro sulla materia linguistica riguarda ancora la distribuzione di aggettivi e sostantivi: a partire dalla caduta della dittologia aggettivale del v. 3, a cui si sostituisce il sostantivo aggettivato (correzione che, legata a quella del v. 4, comporta l’anticipazione dell’allitterazione della *l*, presente al v. 4 nella redazione arcaica, al v. 3)⁷⁹ si registra poi al v. 4 una serie più fitta di sostantivi: *donzella*, *beltà*, *bisbiglio* e *guardo* (nella redazione arcaica solo *donna* e *luci*, mentre sono più numerosi gli aggettivi: *nova e bella donna* diventa *beltà novella*); l’aggettivo *novella* sarà poi ripreso nell’ottava 91 (2: «e novella speranza in lei si deste»). Dell’ottava viene rielaborato anche il distico finale (v. 7: e traggon tutti per veder] **Am** Si traggon tutti per udir] **Fr, Vo, Bm, M₁, Es₃** per udir; v. 8: sì bella peregrina] **Fr,Am, Vo, Bm, M₁, Es₃** sì nobil peregrina).⁸⁰ Anche qui le varianti agiscono sul piano lessicale: la prima (veder] udir) risolve un’incongruenza di senso; la seconda bilancia il lessico riservato alla descrizione fisica di Armida. L’aggettivo *bella*, caduto al v. 3, che viene qui recuperato, riconferma il peso espressivo del dato visivo nel contesto della descrizione della donna. A ben vedere, tale processo di specifica e selettiva caratterizzazione progressiva è così reso attraverso le correzioni lessicali delle diverse ottave: nella 23 (v. 3) *beltà* sostituisce *bellezza* e nella 28, al v. 3 la dittologia *nova e bella* viene sostituita ancora dal sostantivo aggettivato *beltà novella*) mentre al v. 8 della stessa ottava l’aggettivo *nobil* viene sostituito da *bella*, che chiude, sotto il segno evidente delle figure di parola, tale concatenazione di correzioni.

⁷⁹ Per quanto concerne la valenza stilistica dell’allitterazione si rimanda a VITALE 2007: 125.

⁸⁰ Qui come negli altri casi, anche quando non espressamente indicato, vengono considerati solo i testimoni *non descripti* per cui si rimanda a POMA 2005. Nello specifico, per quanto concerne i vv. 7-8 si deve notare come la redazione arcaica sopravvive anche in **Es₃** e **N**; quest’ultimo riporta la lezione di α aggiornata e corretta in interlinea, eccetto per questi due versi, che sopravvivono quindi secondo la loro redazione arcaica; **B₁** tuttavia concorda con la vulgata (e **Mr** sottolinea *udir* e corregge di fianco *veder*). Si ricordi infine l’ampia nota di Baruffaldi riportata da Solerti proprio per questi due versi (TASSO 1896: 141 vol. II).

Similmente, per quanto riguarda l'ampia riscrittura dell'ottava 30:⁸¹

Fa nove crespe a l'aura il crin disciolto,
che natura per sé rincrespa in onde;
stassi l'avarò sguardo in sé raccolto,
e i tesori d'amore e i suoi nasconde.
Dolce color di rose in quel bel volto
fra l'avorio si sparge e si confonde,
ma ne la bocca, onde esce aura amorosa,
sola rosseggia e semplice la rosa.

Era insieme co 'l velo all'aura sciolto
il crin dove suoi lacci Amor ripose;
stassi il pudico sguardo in sé raccolto
e tiene in sé mille bellezze ascose;
è nella guancia - è nelle guancie e ne le labbra accolto
dolce color di matutine rose;
e qual zefiro suol tra vaghi fiori
aura spira fra lor d'arabi odori.

il primo dato riguarda ancora la correzione dell'aspetto fonico: l'allitterazione della *l*, che nella redazione arcaica è diffusa su più versi (*mille bellezze, le labbra, dolce color*) si condensa nella vulgata al v. 5 (*dolce color [...] bel volto*); ai vv. 7 - 8 viene inserita poi la marcata allitterazione della *s*. Al v. 7 si registra inoltre la prevalenza decisa del dato vocalico, rafforzato dal concorso vocalico che sussiste tra *aura* e *amorosa*. La densità sonora, oltre che variata nella sua qualità, viene quindi spostata nella seconda metà dell'ottava. Coerentemente con questo processo, l'ottava vulgata, a differenza dell'arcaica, si spezza nettamente in due parti che si distinguono anche sul piano sintattico: considerando la caduta dell'*enjambement* tra il primo e il secondo verso, che alleggerisce quindi la prima quartina, a partire dal quinto verso, caduto l'esteso polisindeto, viene inserita una serie di iperbati, chiusa dall'epifrasi del v. 8, che comporta, naturalmente, la complicazione dell'ordine del dettato.⁸² I vv. 1-2, già oggetto di una correzione sintattica, si arricchiscono poi della figura etimologica *crespe - rincrespa*;⁸³ particolarmente pregnante, inoltre, l'elaborazione 'estesa' della metafora di *rosa* per *labbra* ai vv. 7-8.⁸⁴ A livello lessicale, al v. 1 viene inserito l'aggettivo *nove*, variato nella 28 in quanto corretto da *nova* a *novella*: tale correzione rientra in un processo, analogo a quello appena visto, di precisazione connotativa, che vede la

⁸¹ TASSO 1896: 142 vol. II.

⁸² A questo proposito, si ricordi quanto affermato da Vitale: «La figura è ampiamente usata dal Tasso appunto come artificio per conferire all'espressione uno speciale e visibile risalto e per concretare la rottura dell'ordine sintattico» e ancora: «Proprio l'imponenza del numero di ricorrenze dell'iperbato accentua, non pur l'intento della scrittura artificiosa, ma la *improprietà* linguistica dominante della *Liberata*» (VITALE 2007: 98); si rimanda inoltre anche a SOLDANI 1999: 251 e sgg 286 e sgg.

⁸³ Per l'uso neologico di *crespe* si rimanda a VITALE 2007: 387. Per la composizione della voce verbale cfr. invece p. 451.

⁸⁴ A proposito della metafora, Vitale afferma, citando Tasso stesso dai *Dpe*, che essa è «figura che perteneva "al parlare tutto splendido e tutto sublime", ove essa fosse insieme di facile comprensione e di tradizione illustre» (VITALE 2007: 75).

definizione della ‘novità’ come marca distintiva di Armida, ma forse anche più ampiamente dell’azione ‘demoniaca’ che sottende tutto il canto IV (5, 7: «e in novi mostri, e non più intesi o visti»; 19, 3-4: «[...] fabricar inganni / diversi e novi [...]»); 87, 2: «ne la sua rete alcun novello amante»; 91, 2: «e novella speranza in lei si deste»). La correzione del v. 3 (avaro] pudico) varia l’aggettivo, altrimenti comune a 87, 5 («Or tien pudica il guardo in sé raccolto») mentre, al v. 4, cade di nuovo l’aggettivo *bellezze*; si noti come quest’ultimo intervento, se messo in relazione con la correzione di 28 v.1 e con l’ottava 84 (2: «cessi, vaga donzella, il tuo dolore» e 7: «ch’innamorò di sue bellezze il cielo») riveli in qualche modo una tendenza al recupero del materiale ‘di scarto’ che, ubbidendo alle ragioni della *variatio*, viene ridistribuito. Ancora, per quanto riguarda il v. 4, si noti il ripresentarsi evidente di quel processo di ‘raddoppiamento’ degli elementi referenziali, attivo già in 23 v. 6, realizzato in questo caso per mezzo dello sdoppiamento dei due genitivi (*d’amore e i suoi*). Infine, coerentemente con la predilezione tassiana per le figure della ripetizione, non si manchi di notare, all’interno dei vv. 5-8, la ripetizione *rose - rosa* che fa paio, all’interno dell’ottava, con quella dei vv. 1-2 (*crispe - rincrispa*) e con quella precedentemente commentata dell’ottava 28 (*beltà - bella*). Partendo dal presupposto che, per quanto riguarda la struttura della descrizione, la scansione delle due redazioni tende a sovrapporsi (capelli, sguardo, volto - bocca, aura che spira dalla o attorno alla donna), è possibile formulare qualche osservazione sulla materia linguistica di cui si compongono i versi, specialmente a partire dalla seconda metà dell’ottava: i sostantivi portanti, nella redazione arcaica, sono *guancia - e labbra* per il volto, a cui è associato il *dolce color di matutine rose*, e poi *aura*, accompagnata dagli *arabi odori*, nel distico finale; nella vulgata, invece, al solo *volto*, che idealmente corrisponde a *guancia - e*, sono associate due ‘determinazioni’ coloristiche (*color di rose, avorio*), e non una soltanto, e la *bocca*, che idealmente corrisponde a *labbra* ed è fatta slittare nel distico, si associa ad *aura*, con la conseguente caduta del dettaglio del profumo; tale ‘riduzione’ dell’apparato descrittivo, che esclude l’elemento legato all’olfatto, lascia tuttavia spazio ad un progressivo avvicinamento, quasi secondo un movimento dal secondo al primo tipico di una macchina da presa, all’elemento delle labbra, che acquista un rilievo determinante e spiccatamente sensuale in virtù soprattutto della torsione stilistica data dalle allitterazioni, dalla ripetizione e dalla figura pseudo - etimologica del densissimo distico di chiusura. Ancora quindi,

secondo un processo ormai consueto, si assiste ad una sorta di moltiplicazione, concentrica in questo caso, delle immagini, attuata attraverso lo sviluppo consecutivo di particolari non giustapposti ma correlati.

-Canto VI

La revisione autoriale dei luoghi che concernono Armida riguarda principalmente, come visto, la precisazione di alcuni aspetti semantici e stilistici mai del tutto avulsi dal più ampio contesto narrativo. Allo stesso modo, anche le varianti applicate alla ‘zona testuale’ di Erminia sono giocate sul piano dell’intratertestualità; in questo caso, però, l’azione correttoria è tutta rivolta a ridefinire il profilo di un ‘patetico epico’ che si deve necessariamente distinguere dalla prassi più invalsa del ‘patetico lirico’. Si deve precisare che, similmente a quanto già visto, anche per quanto concerne il canto VI, si devono discutere alcune varianti prossime a zone del testo per cui l’intervento del poeta determina non tanto una riformulazione quanto piuttosto una radicale riscrittura. Si pensi quindi alla correzione dell’ottava 73:⁸⁵

Da l’altra parte, il consiglier fallace
con tai lusinghe al suo piacer l’alletta:
«Nata non sei tu già d’orsa vorace,
né d’aspro e freddo scoglio, o giovanetta,
ch’abbia a sprezzar d’Amor l’arco e la face
ed a fuggir ognor quel che diletta,
né petto hai tu di ferro o di diamante
che vergogna ti sia l’esser amante.

Da l’altra parte Amor, a cui soggiace
la ragion divenuta inerme e frale,
crebbe gl’incendii e rinovò la face,
trattò le piaghe et aguzzò - e riaguzzò lo strale;
ciò ch’io comando, disse, e ch’a me piace,
è legge e forza, e contrastar non vale;
però miei detti ascolta, e per tua scusa
me solo incolpa e mia potenza accusa.

che, oltre all’inserimento della perifrasi al v. 1 (consiglier fallace] Amor) comporta la caduta dell’inarcatura e l’arretramento dell’inizio del discorso diretto di Amore (dal v. 5 al v. 3).⁸⁶ Dell’ottava arcaica rimane ben poco: al posto della statica rassegna topica dei vv. 2-4 – composta dalla dittologia del v. 2 e dalla simmetrica corrispondenza dei vv. 3-4: *crebbe - trattò / gli incendii - le piaghe / e rinovò – et aguzzò (- e riaguzzò) / la face -*

⁸⁵ TASSO 1896: 234 vol. II; si annota che per il v. 3 **Mr**, **Es**₃ e **N** leggono «già tu» invece di «tu già», **B**₁ concorda però con la vulgata.

⁸⁶ Per la valenza stilistica della perifrasi si ricordino le parole di Vitale: «La circonlocuzione come sinonimo a più termini rende, amplificandolo, più compostia l’espressione e la arricchisce con ricercata varietà, conferendo ad essa rilievi singolari e talora inattesi che danno al dettato una forma peregrina e più ricca» (VITALE 2007: 72).

lo strale – si sviluppa un’ampia negazione che, pur non escludendo del tutto il ricorso a dittologie e parallelismi, predilige una sintassi ritmata e mossa, giocata vivacemente, ma senza eccedere, su inversioni e contrapposizioni. Dal punto di vista sonoro la vulgata è qualitativamente molto più aspra, dato l’incremento deciso di gruppi consonantici, di allitterazioni e di scontri consonantici. Le correzioni, agendo direttamente sulla struttura topica dell’ottava, influiscono quindi anche sulle connessioni tra il nuovo tessuto metaforico e altri luoghi del poema. Il pensiero va naturalmente alle ottave 77, canto IV e 57, canto XVI, in cui è presente il *topos* del cuore impenetrabile agli affetti a causa di una condizione natale dura, quasi ferina:

IV 77, 4-8:

«Se mercè da Goffredo or non impetra,
ben fu rabbiosa tigre a lui nutrice,
e ’l produsse in aspr’alpe orrida pietra
o l’onda che nel mar si frange e spuma:
crudel, [...]»

XVI, 57, 1-4:

«Né te Sofia produsse e non sei nato
de l’azio sangue tu; te l’onda insana
del mar produsse e ’l Caucaso gelato,
e le mamme allattàr di tigre ircana.

Se è vero che i due luoghi citati dialogano per il comune riferimento ad Armida e per la figurazione della tigre come nutrice, è vero anche che, e per la consonanza della qualità sonora dei versi e per la somiglianza della figurazione, ribaltata naturalmente per Erminia, anche il luogo del VI rientra in qualche modo in uno schema espressivo evidentemente tanto caro a Tasso da poter essere incrementato. A tale inasprimento fonico e topico si abbina tuttavia l’inserimento sistematico di parole rima o rime che rientrano senza dubbio nel perimetro espressivo del codice lirico, in gran parte adottate proprio in molte zone del testo che si riferiscono ad Armida (in particolare: *alletta, giovannetta, diletta, amante, diamante*). La ‘revisione’ tematica agisce nuovamente sul piano della connessione intratestuale: il tema della vergogna, assente nella redazione arcaica, mette in dialogo l’ottava non solo con altre zone testuali relative ad Erminia ma anche, e più ampiamente, con la modalità più intimamente dialettica con cui viene in

generale vissuto il sentimento amoroso, quando non legittimo, nel poema, in quanto diretto antagonista, come ben rappresentato nel canto VI, dell'onore e del dovere. Non è quindi un caso che il poeta prediliga riferimenti intratestuali altri rispetto a quelli 'arcaici' delle piaghe e del fuoco d'amore, apparentemente meglio legati al cuore del nucleo simbolico e narrativo di Erminia ma in questo caso restituiti secondo modalità retoriche sclerotizzate in una sequenza meccanica e tradizionale, rimasta quindi priva di qualsiasi analogia semantica con altri luoghi testuali. La complicazione dell'ordine sintattico, l'incremento dell'asprezza sonora e delle numerose negazioni, la formula condensata (v. 5) che riprende la topica tradizionale dell'arcaica (vv. 3-4) e l'attento lavoro di connessione intratestuale che lega l'ottava con diversi altri luoghi del poema rappresentano la complessa rielaborazione di un'ottava che, pur rimanendo intimamente legata al dato del patetico, si distingue quindi chiaramente dalla riproposizione non mediata di un modulo retorico invalso, meccanicamente basato sulla ripetizione di schemi formali e topici completamente sterili.

Di carattere prettamente 'stilistico' la revisione dei vv. 5-6 dell'ottava 91:⁸⁷

e in *ischietto* vestir *leggiera* resta
e *snella* sì ch'ogni credenza eccede

et in *ischietto e breve* abito resta
leggiadrissima e *snella* oltre ogni fede

che realizza una marcata moderazione della struttura simmetrica propria dell'ornato – data nella redazione arcaica dalla doppia dittologia – affidata all'epifrasi rafforzata dall'inarcatura.⁸⁸ Analogamente, la correzione dei vv. 7-8:⁸⁹

né, trattane colei ch'a la partita
scelta s'avea, *compagna* *altra* l'*aita*

né fuor ch'una sua cara altri l'*aita*
che per compagna elegge a la partita

vede, con l'introduzione di un'ulteriore inarcatura, lo smantellamento dell'ordine naturale.

⁸⁷ TASSO 1896: 243 vol. II; **Es**₃ e **N** conservano per il v. 5 la lezione più alta, **Mr** corregge in accordo con la vulgata. Corsivi miei.

⁸⁸ La medesima strategia viene applicata alla correzione dei vv. 7-8 dell'ottava 73 del V.

⁸⁹ Anche qui in **Mr** corregge secondo la versione poi passata a stampa, che si legge anche in **N**. Corsivi miei.

La revisione dell'ottava 95:⁹⁰

Erminia, benché quinci alquanto sceme
del dubbio suo, non va però sicura,
ché d'essere scoperta a la fin teme
e del suo troppo ardir sente or paura;

con tutto ciò non è ch'ella non treme
sì come all'Euro suol palustre canna.
[...] ⁹¹
ed ogni picciol suono il cor le affanna
e in voce femminil la guardia inganna.

che, come le precedenti, si colloca in prossimità di altri movimenti correttivi di natura strutturale, rientra nei processi di revisione del profilo del personaggio introducendo, in vece del paragone, il richiamo al dato del dubbio, coerente con un campo semantico caratteristico e qui 'drammatizzato' dall'inarcatura che lo accompagna. A questo si aggiunge l'intervento sul dato sonoro che comporta, con la correzione dei vv. 3-4, un marcato inasprimento: la correzione *scoperta]* *conosciuta*⁹² supporta infatti l'insistenza del v. 4 sui nessi consonantici in *r* in parola e sui relativi scontri tra parole (*ardir - sente; or - paura*).⁹³ Importante notare come, ancora dal punto di vista referenziale, i vv. 3-4, nella loro versione vulgata, si riferiscono non tanto ad un fattore 'fisico' (i rumori che spaventano la donna) ma piuttosto ad un processo psicologico, ovvero la riflessione sul *troppo ardir*, intimamente connesso al dato 'intimistico' ben congruo alla caratterizzazione del personaggio e a cui similmente si riferiva anche il 'dubbio' del v. 2.

Per quanto concerne ancora gli interventi che agiscono sul dato intratestuale si deve considerare anche il caso dell'ottava 104 (1-4):⁹⁴

Poi rimirando il campo ella dicea:
«O belle a gli occhi miei tende latine!
Aura spira da voi che mi ricrea
e mi conforta pur che m'avicine;

Poscia gli occhi volgendo ove scorgea
mille tende innalzarsi omai vicine:
felicissimi alberghi, a voi (dicea)
dalle miserie mie rifugio al fine.

in cui l'uso dell'aggettivo *latine*, inserito al v.2, non solo ricorda quello del v. 6 dell'ottava 77 («fra le madri latine e fra le spose») ma ricalca retrospettivamente anche

⁹⁰ TASSO 1896: 244 vol. II.

⁹¹ per il v. 3 Solerti segnala solo **M₁** («che d'esser conosciuta»); **Mr** corregge secondo la redazione poi passata alle stampe.

⁹² Da notare però che la variante è presente solo in **M₁**.

⁹³ Conseguentemente al cambio del sistema delle rime, viene corretto anche il v. 6 (ed inganna colui che n'ha la cura] e in voce femminil la guardia inganna).

⁹⁴ TASSO 1896: 247 vol. II.

quello del v. 8 dell'ottava 113 («il primo suon ne le latine tende»), come se in qualche modo la doppia occorrenza potesse segnalare il passaggio della scena da Erminia a Tancredi.

- *Canto IX*

Considerati alcuni interventi che ben rappresentano le ragioni, sempre in vigore, del magnifico e dell'eroico, su cui devono convergere quindi anche quelle della 'caratterizzazione' e stilistica e semantica dei personaggi, si avrà modo ora di entrare in contatto con processi variantistici di diversa natura, più direttamente coinvolti nel 'montaggio' dell'azione 'in scena'. Molte delle modifiche relative al canto IX discusse nelle *Lettere poetiche* riguardano strettamente la costruzione narrativa degli eventi militari.⁹⁵ Tuttavia, per quanto concerne la materia ' lirica', e la relativa torsione 'fiorita', che di fatto emerge anche in questo contesto, è fondamentale considerare con attenzione la storia redazionale delle ottave di Lesbino. Si pensi quindi alla revisione dei primi tre versi dell'ottava 85, che comporta una vera e propria 'ristrutturazione' del montaggio scenico del passaggio:⁹⁶

Soliman, che di là non molto lunge
da Goffredo in battaglia è trattenuto,
lascia la zuffa, e'l destrier volve e punge

Soliman che combatte indi assai - non
a piè, chè il corridor gli era caduto,
se ben d'intorno aspra corona il punge

in primo luogo attiva dal punto di vista retorico, per cui il v. 1 registra un aumento dei monosillabi (di là non molto] combatte indi assai - non) a cui consegue la correzione della qualità sonora della seconda metà del verso, con l'allitterazione della vocale *o* e della *n*, inasprita quest'ultima dallo scontro con la consonante *m* (*non molto*). L'intervento sull'aspetto fonico e sonoro del verso, che in questo caso supera radicalmente la consistenza vocalica della redazione arcaica, non solo agisce all'interno dell'ottava accentuando, per mezzo dell'espedito formale, l'aggressività del contenuto bellico, ma si mette in diretta relazione, dal punto di vista critico, con quegli altri luoghi,

⁹⁵ Si rimanda almeno alla prima parte della lettera XII (TASSO 1995a: 91).

⁹⁶ TASSO 1896: 360-361, vol. II. Diretta conseguenza di questa correzione è quella del v. 2 dell'ottava 88: smontato dal destriero anco fa guerra] già d'ogni onta sicuro anco fa guerra.

marcatamente ‘lirici’, che hanno viceversa subito, nel contesto della revisione, una correzione di segno contrario. La redistribuzione delle allitterazioni consonantiche si afferma quindi come strategia di scrittura funzionale alla creazione di veri e propri effetti chiaroscurali direttamente dipendenti dal contenuto che la forma veicola. In secondo luogo, dal punto di vista del montaggio narrativo della scena, la correzione di questi versi, con Solimano che rimane a cavallo, rompe il parallelismo ‘spaziale’ con Lesbino, che è invece ridotto a pedone, accentuando così in modo marcato la forza dirompente e disperata del cavaliere turco, difensiva nei confronti del paggio, e offensiva nei riguardi di Argillano vivo prima e del corpo morto poi. L’inasprimento ‘prospettico’ dato dalla diversa collocazione spaziale di Solimano, supportato dalla correzione formale del suono, converge con un’ulteriore modifica registica che, sostituendo all’*aspra* ma generica *corona* di nemici con Goffredo in persona accentua in modo evidente il potere deviante dell’impulso che agisce inesorabilmente sul campione pagano. Anche la correzione della sintassi concorre alla progressiva torsione dell’intensità scenica: mantenuta la necessaria relativa, cadono la causale «chè il corridor [...]» e la concessiva «se ben d’intorno [...]»; il verbo reggente arretra al v. 3 (*lascia*, dal v. 5 di *spezza*) e viene inserita una prima coordinata che, sdoppiandosi in una sorta di ‘coordinata dittologica’ («e ’l destrier volve e punge») accentua la sequenzialità spaziale serrata delle azioni di Solimano, colte secondo un crescendo di fotogrammi successivi. Lo schema sintattico dei versi vulgati si replica al v. 5 con l’inserimento di altre due coordinate (il v. 5 arcaico è l’unico a contenere coordinate e verbi principali).⁹⁷ Per quanto riguarda i vv. 7-8:⁹⁸

perché vede, ahi dolor!, giacerne ucciso
il suo Lesbin, quasi bel fior succiso.

perché scorge, ahi dolor!, quasi succiso
giglio, giacer il suo Alimante ucciso.

le allitterazioni della *l* e della *s*, sostituendosi all’allitterazione della *g* (*gigli* - *giacer* - *scorge*) si accompagnano allo scontro consonantico tra *n* - *q*, *l* - *f*, *r* - *s*. A livello

⁹⁷ Si riporta qui la redazione arcaica del v. 5: «spezza repente il cerchio e corre e giunge»; a proposito della correzione del v. 6 si devono ricordare doverosamente le ragioni addotte da Tasso stesso nella lettera del 15 aprile 1575: «Il verso *Per tempo al suo dolor, tardi a l’aiuto* era troppo rubato dalla Canace» (TASSO 1995a: 39).

⁹⁸ Variante registrata secondo Solo da **An** (TASSO 1896: 361 vol. II). **M₁** legge infatti già i versi aggiornati secondo la redazione più avanzata.

sintattico, l'inciso del paragone risulta spostato dalla posizione fortemente inarcata della redazione arcaica a quella posta nella seconda metà del v. 8: la nuova disposizione influisce naturalmente sull'aspetto sonoro, contribuendo a quel processo che tende ad accumulare lo spessore fonico in chiusura dell'ottava, a partire dalla seconda metà del verso 7, che recupera, in «giacerne», la densità consonantica del precedente «scorge», fino al v. 8, che presenta la marcata, e 'onomastica' allitterazione della *s*.

Per quanto riguarda il lessico, risulta interessante indagare la distribuzione delle occorrenze di *giglio*: tessera squisitamente lirica, occorre prima nell'ottava 69 del canto XII (2: «come a' gigli sarian miste viole»), a proposito della carnagione della morente Clorinda, e poi nella sezione di Armida, nell'ottava 68 del XIV (1: «di ligustri, di gigli e de le rose») e nella 23 del XVI (8 «giunse a i nativi gigli, e 'l vel compose»); se, evidentemente, le due occorrenze, proprie dell'universo lessicale di Armida, costituiscono di per sé un sistema chiuso, la correzione *giglio* > *fior* in questo caso si relaziona in senso evidentemente distintivo con l'immagine della morente – e, non dimentichiamo, neo-convertita – Clorinda: il parallelismo lessicale avrebbe generato un rapporto intratestuale che sarebbe risultato, visti i due diversissimi casi, privo di pregnanza semantica e forse addirittura inappropriato. A conferma di questo, si ricordi come la correzione implichi di fatto, come già dimostrato nel capitolo I, il deciso avvicinamento al sistema figurativo dell'Armida del XX.⁹⁹ Il lavoro su questa zona si caratterizza quindi per la decisa modifica, attraverso una diversa disposizione e una ridefinita caratterizzazione dello stile e delle immagini, e degli effetti dati dalla 'prospettiva' di scena e della valenza semantica e analogica delle diverse zone del testo.

- *Canto XII*

Un altro esempio particolarmente affascinante di riscrittura, coinvolto in meccanismi di regia scenica simili a quelli appena visti, è quello costituito dall'ottava 57 del canto XII:¹⁰⁰

⁹⁹ A questo proposito si ricordi almeno il v. 5 dell'ottava 128, canto XX: «Ella cadea, quasi fior mezzo inciso».

¹⁰⁰ Si trascrive qui la redazione proposta da Caretti nella sua edizione delle ottave rifiutate. Per la complessa vicenda redazionale dell'ottava si rimanda a TASSO 1896: 63-64 vol. III e soprattutto a POMA 1994: 156. Cfr. Inoltre DELLA TERZA 2003: 47-49.

Tre volte il cavalier la donna stringe
 con le robuste braccia, ed altrettante
 da que' nodi tenaci ella si scinge,
 nodi di fer nemico e non d'amante.
 Tornano al ferro, e l'uno e l'altro il tinge
 con molte piaghe; e stanco ed anelante
 e questi e quegli al fin pur si ritira,
 e dopo lungo faticar respira.

Clorinda il guerrier prese, e rilegollo
 con le robuste braccia, e i fianchi strinse.
 Si scosse quegli, e con la destra il collo
 le presse e co'l suo piede il piè le spinse.
 La fortissima donna non diè crollo;
 ma, malgrado di lui, da lui si scinse.
 Poscia il ripiglia; ed ei seconda e cede,
 ch'atterrar lei co 'l di lei sforzo crede.

in cui la 'correzione' è tanto radicale da poter essere considerata una vera e propria riscrittura in cui, però, il nodo narrativo, ovvero il corpo a corpo tra Tancredi e Clorinda, viene conservato. Per quanto riguarda la prima quartina, al soggetto agente, non più Clorinda ma Tancredi,¹⁰¹ viene assegnata una gestualità pre-gna di soprasensi, intendibili chiaramente dal lettore, che vanno a creare con chiarezza quella 'discrepanza tragica' che sta alla base dell'agnizione successiva.¹⁰² Anche la sintassi muta: i due periodi arcaici vengono sostituiti da un periodo unico che, dopo i primi tre versi dedicati alla descrizione 'oggettiva' della lotta corpo a corpo, si conclude sconfinando con evidenza nella metafora. Nell'ottava arcaica, invece, i periodi erano due, focalizzati su due particolari diversi della lotta corpo a corpo. L'elaborazione retorica è evidente: il v. 4 si struttura sulla ripetizione lessicale, offerta dalle scelte del v. 3, già evidentemente protese verso quella zona di sovrapposizione tra lessico amoroso e bellico, e, soprattutto, sulla portante antitesi di nemico-amante, attiva significativamente in tutti e tre i nuclei lirici principali.¹⁰³ Osservando ancora i vv. 2-3 si nota come l'ottava arcaica sia tutta giocata su di una precisa descrizione della tecnica di lotta, con un *focus* sui piedi che riprende il simile *focus* dell'ottava 55 (6: «[...] il piè d'orma non parte»); nella vulgata il dettato si torce evidentemente verso la metafora lirica dei *nodi*: in questo caso la ripetizione lessicale, prima rifiutata con l'obliterazione dei poliptoti precedenti, rende evidente la strategia chiaroscurale della tecnica compositiva di Tasso: smorzando

¹⁰¹ Coerentemente, forse, con una superiorità militare già velatamente suggerita nel canto III (24, 5-6): «Fra sé dicea: «Van le percosse vote / talor, che la sua destra armata stende;» e poi di fatto qui confermata.

¹⁰² Oltre a testimoniare una analogia con la mimica delle ottave 129 e 130 del canto XX (129, 7 «tre volte alzò le luce e tre chinolle» - 57, 1: «Tre volte il cavalier la donna stringe»; 130, 4: «ché via più stretta ei rilegolla e cinse» - 47, 1: «Clorinda il guerrier prese e rilegollo»).

¹⁰³ Per un ricognizione più puntuale sull'uso tassiano dell'antitesi si rimanda naturalmente a VITALE 2007: 126.

la densità guerresca dell'arcaica 47 viene dato spazio ad una nuova elaborazione retorica e topica in un'ottava che, ormai fortemente ambivalente, diventa uno dei fulcri scenici di tutto il duello. È evidente, inoltre, come la revisione del testo rafforzi la condivisione del punto di vista tra narratore e lettore per mezzo della sfumata correzione del v. 4, i cui sottintesi, che esulano evidentemente dalla ricezione oggettiva della scena, giocano profondamente su quella emotiva del narrato. La seconda quartina dell'ottava vulgata, secondo un attento gioco registico, si discosta dalla lotta corpo a corpo, con uno scarto, al v. 5, che in qualche modo, riprendendo il v. 5 della 53 («E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto») scioglie quanto rimasto in sospeso dal momento precedente: il duello prosegue richiamandosi concretamente all'azione del *ferro acuto*, in precedenza tratto ed impugnato, ora libero di mostrare, tingendosi del sangue di entrambi i duellanti, tutta la propria potenzialità mortifera.¹⁰⁴ L'incalzare dei reciproci attacchi è confermato, in tutta la quartina, dall'insistito polisindeto che sembra culminare, al v. 7, nell'affiancamento oppositivo dei due pronomi. Questa marcata reciprocità oppositiva è diretta eredità dall'ottava arcaica, in cui la dimensione del corpo a corpo si giocava sulla tortuosa opposizione di moduli nominali e pronominali: «co 'l suo piede il piè» (altro poliptoto che cade), «malgrado di lui, da lui» e «lei co 'l di lei».¹⁰⁵ I moduli pronominali, a cui si accompagnano l'incremento delle inarcature e il polisindeto, vengono mantenuti: il già visto «e l'uno e l'altro» (che in più riprende l'ottava 53) e, al v. 6, «e questi e quegli». La vulgata non eredita però le due dittologie verbali (nell'arcaica al v. 1 e al v. 7), presentandone solo una aggettivale (v. 6). Significativa infine la riscrittura del distico a rima baciata che introduce un terzo momento narrativo, che ha in verità inizio, grazie all'inarcatura, al v. 6, destinato ad introdurre la stasi che fa da preludio al dialogo successivo. Il pur finissimo carattere tecnico e specialistico dell'ottava arcaica – dato per esempio dall'indugio sulla tecnica di lotta: «ch'atterrar lei co 'l di lei sforzo crede», v. 8¹⁰⁶ – viene sostituito da una strategia di scrittura che

¹⁰⁴ Questo nuovo elemento, assente nella redazione arcaica, rappresenta il vero e proprio prodromo visivo dell'ottava 64.

¹⁰⁵ Sintatticamente sovrapponibile a «co 'l suo piede il piè». Per quanto riguarda l'uso tassiano del poliptoto che, come dimostra la presente analisi, si rivela molto spesso al centro di importanti azioni correttorie, si devono ricordare gli studi di Soldani (SOLDANI 1999: 130-148) e Vitale (VITALE 2007 : 114-115).

¹⁰⁶ Corsivi miei.

preferisce fare perno, sulla base di una curata oscillazione dei toni e delle sfumature, su di una suggestione fortemente allusiva.¹⁰⁷

-Canto XIII

Se l'ottava 57 unisce in sé diverse tendenze correttorie che rispondono di volta in volta a ragioni diverse, di matrice 'registica', stilistica o intratestuale, la correzione dell'ottava 45:¹⁰⁸

E, dentro, il cor gli è in modo tal conquiso
da vari affetti che s'agghiaccia e trema,
e nel moto potente ed improvviso
gli cade il ferro, e 'l manco è in lui la tema.

Disse, e in quel punto al cavalier conquiso
da mille affetti il cor s'agghiaccia e trema;
s'arizza il crin, s'impallidisce il viso
cade la spada. [...]

rappresenta un caso sfaccettato, per un verso legato in modo diretto all'introduzione dell'ottava 44 – specialmente per quanto riguarda la correzione del v. 1 – non presente in **Fr**¹⁰⁹ ma per altri versi più ampiamente implicato sia con diversi luoghi del poema che con sistemi testuali altri. Per comprendere la natura dell'assestamento dovuto alla nuova ottava, si ricordi la funzione della stessa, che è quella di descrive, per mezzo di un ampio paragone, la reazione di Tancredi alle parole di Clorinda e di confermare quindi diversi legami intratestuali di carattere topico tra questo passaggio e altri relativi alla passione di Tancredi (cfr. XII 80, 6: «l'inferma de le membra e tarda mole» e 85, 6: «come d'agnella inferma al buon pastore» ma anche la visione in sogno di Clorinda, qui di segno contrario). Come è evidente, i richiami intratestuali di questo genere hanno la precisa funzione di attualizzare, nel luogo interessato, relazioni topiche e analogiche, che, se tralasciate, svuoterebbero il testo di una valenza semantica supplementare, in questo caso l'evidente stato di un Tancredi ancora in preda alla passione, nonostante gli eventi, proprio richiamati dall'ottava 44, del canto XII, ovvero l'intervento di Pietro l'Eremita e la pacificatrice apparizione di Clorinda in sogno). Allo stesso proposito si noti anche l'introduzione dell'aggettivo *timido*: tipico di Erminia (VI 86, 3 «io mi starò qui timida e dogliosa»; 110, 8, «e 'l veloce destrier timida sprona»; VII 2, 7: «Ella pur

¹⁰⁷ Per l'uso tassiano dell'aggettivo *anelante*, come voce letteraria e rara, cfr. VITALE 2007 241.

¹⁰⁸ Tasso 1896: 98 vol. III.

¹⁰⁹ Mancante in **Fr** secondo Solerti (TASSO 1896: 97 vol. III).

fugge, e timida e smarrita») ma anche già usato da Tancredi stesso in riferimento alla sua mano (XII 75, 5 «Ahi! Man timida e lenta, or ché non osi») ha qui la funzione di intensificare la rete di rimandi intratestuali, giocati in questo caso sul filo dell'analogia tra due amori non ricambiati, su cui di fatto il passo 'vulgato' si struttura.¹¹⁰ Questo per quanto concerne i rapporti che la correzione intrattiene e con il contiguo intervento strutturale dato dall'inserimento della 44 e con il resto del tessuto topico della vicenda di Tancredi innamorato; non si può tuttavia non rendere conto di un interessante quanto singolare caso di intertestualità, rifiutata, a dire il vero, proprio con il poema per eccellenza antagonista della *Liberata*, ovvero il *Furioso*. A ben vedere, infatti, gli arcaici vv. 3-4, contengono un'evidente memoria ariostesca che richiama il v. 2 dell'ottava 29, canto I: «ogni pelo arricciosi, e scolorossi al Saracino il viso». L'eco palese che sussiste tra il moto di sgomento di Ferrau e quello del patetico e doloroso cavaliere cristiano, prezioso tassello filologico agli occhi del lettore moderno, risulta evidentemente insostenibile nel contesto stilistico e topico della *Liberata*.

- *Canti di Armida*

Il primo intervento che si prende in esame relativamente ai tre canti centrali di Armida riguarda il canto XV e specificatamente l'ottava 56.¹¹¹ La variazione dell'ottava,¹¹² che chiude in **Fr** il canto,¹¹³ risente molto probabilmente dall'aggiunta delle ottave relative alla fonte del riso; nonostante l'evidente parentela:

Ma tutta insieme poi tra verdi sponde
in profondo canal l'acqua s'aduna,
e sotto l'ombra di perpetue fronde
mormorando se 'n va gelida e bruna,

Tutta quell'acqua poscia insieme accolta
mormorando se 'n va tra vaghe sponde,
e chi mira invaghisce e chi l'ascolta
col dolce suono e con le lucide onde;

¹¹⁰ Per quanto concerne il peso linguistico dell'aggettivo in quanto latinismo si rimanda a VITALE 2007: 227.

¹¹¹ Per la storia redazionale dell'ottava si rimanda a TASSO 1896: 171 vol. III; Solerti segnala che la stanza compare tra le rifiutate dall'autore in **O**, ma di fatto l'ottava attuale può essere considerata una sua riscrittura.

¹¹² A proposito della sistemazione 'narratologica' di questa sezione si rimanda alla lettera del 5 marzo '76: «In vece del mostro introdurrò la descrizione de la fonte del riso, celebrata da molti ed in particolar modo dal Petrarca, ed attribuita da la fama e dai geografi a l'Isole Fortunate [...]. O da questa uscirà un fiumicello che formerà il laghetto. E vedete ce'l lago m'aiuta: che non solo in cima d'una de le montagne di queste isole è veramente posto da i geografi il lago ch'io descrivo ma questa fonte e questo lago mi servono mirabilmente all'allegoria». TASSO 1995a: 325-327.

¹¹³ Di variazione più che di sostituzione parla Solerti nel suo apparato TASSO 1896: 171 vol. III.

ma trasparente sì che non asconde
de l'imo letto suo vaghezza alcuna;
e sovra le sue rive alta s'estolle
l'erbetta, e vi fa seggio fresco e molle.

e sovra ambe le rive è così folta
l'ombra che scende in lor da verdi fronde,
e così alta l'erba ivi s'estolle
che seggio esser non può più fresco e molle.

la nervatura sintattica dei primi due versi cambia radicalmente, e soggetto e verbo vengono posticipati in ultima sede; viene inoltre recuperato l'aggettivo *verdi* del v. 6. Il gerundio del v. 2 'arcaico' slitta al v. 4, rompendo così l'andamento schematico dei vv. 3.4 (*chi - chi / col - con*); viene recuperato il sostantivo *fronte* dal v. 6, la cui materia lessicale viene evidentemente ridistribuita all'interno dell'ottava. Se l'andamento della prima redazione si basa sulla diligente coordinazione delle quattro coppie di versi (2+2+2+2), l'ottava vulgata, viceversa, è supportata da due avversative che spezzano nettamente i versi in due quartine, a loro volta suddivise, al loro interno, in due coordinate. Anche il distico finale, pur rimanendo più fedele alla versione arcaica, non esce immune dal processo di revisione: l'*enjambement* tra i vv. 7-8 accompagna anche una correzione lessicale (*erba > erbetta*).¹¹⁴ È plausibile pensare che l'innesto dell'ottava 57 induca un ripensamento formale dell'ottava precedente, probabilmente inteso da un punto di vista prettamente variantistico privo di ricadute 'funzionali', al di là, forse, dell'inserimento più deciso del dato della trasparenza delle acque (vv. 5-6), che forse anticipa allusivamente la maliziosa funzione di 'velo' attribuita all'acqua in quanto rispetto alla nudità della fanciulla che rivolge la parola ai cavalieri (59, 8; 61, 7). Considerato questo delicato passaggio di raccordo tra le varie soluzioni redazionali, si considerino ora alcuni altri passaggi ancora passi la cui prima redazione risale ancora al testimone **Bm**, lo stesso che conserva le ottave poi rifiutate del 'mostro'.¹¹⁵ Il primo caso riguarda due ottave contigue e testimoniano probabilmente un'identica volontà correttoria; la riscrittura dei primi sei versi dell'ottava 58 (mancante il distico finale della prima redazione):¹¹⁶

Quivi de' cibi preziosa e cara
apprestata è una mensa in su le rive
e scherzando sen van per l'acqua chiara
due donzellette garrule e lascive
ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara

Veggon di cibi preziosa e cara
apprestata una mensa in su le rive,
et a noto scherzando ir per la chiara
acqua due ninfe garrule e lascive,
ch'or l'una l'altra spruzza e fanno a gara

¹¹⁴ Per la valenza di questa tessera ci si rimette a quanto detto nel capitolo precedente.

¹¹⁵ Cfr. SCOTTI 2001: 100.

¹¹⁶ TASSO 1896: 171-173 vol. III.

chi prima a un segno destinato arrive:

chi prima a un segno destinato arrive:

vede in primo luogo mutare il soggetto logico dei vv. 1-2. Per quanto riguarda i vv. 3-4, invece, interessante notare la caduta dell'*enjambement* e la correzione lessicale *ninfe* > *donzelle*, che ha la funzione di ricondurre il dettato più strettamente sotto il segno della zona linguistica che accomuna Armida e i suoi 'ministri' nei tre canti (per cui cfr. cap. I). La riscrittura della 59:¹¹⁷

Mosser le natatrici ignude e belle
de' duo guerrieri alquanto i duri petti,
sí che fermàrsi a riguardarle; ed elle
seguian pur i lor giochi e i lor dilette.
Una intanto drizzossi, e le mammelle
e tutto ciò che più la vista allette
mostrò dal seno in suso, aperto al cielo;
e 'l lago a l'altre membra era un bel velo.

La dolce vista delle due sì belle
ignude intenerè quei fieri petti,
sí che fermarsi a riguardarle; et elle
seguivano oltre infingendo i lor dilette,
scoprendo alcuna ad or ad or di quelle
parti segrete che più gli occhi allette;
una alfin n'esce, e tutta, e senza velo,
spiega le nude sue bellezze al cielo.

oltre al nuovo intervento sul soggetto logico, vede l'introduzione della dittologia *ignude* e *belle*, che normalizza l'ordine dei due versi; il v. 3 viene interamente conservato mentre il v. 4 accoglie un'ulteriore dittologia. Ma è a partire dal v. 5 che subentrano le correzioni più importanti: nonostante venga conservata la rima *velo:cielo*, il tessuto lessicale cambia radicalmente, ingaggiando un aperto dialogo, come nell'ottava precedente, con la più schietta rete linguistica propria di Armida del resto preparato dal già sopra citato nesso analogico che sussiste tra la seconda metà dell'ottava e i vv. 5-6 della 56, anch'essi oggetto di correzione. In sintesi, quindi, questi due esempi di riscrittura testimoniano un processo comune di correzione che, al di là della conservazione di alcuni versi, suggerisce la tendenza ad agire sulla gradazione stilistica dei versi che, proprio ricorrendo, per lo meno in una certa misura, ad una veste più marcatamente 'fiorita', si inseriscono al centro di rilevanti connessioni intratesutali.

I casi fin qui visti relativi alla triade di Armida riguardano zone testuali che, pur non rientrando in un progetto di più ampia revisione strutturale, risentono del contraccolpo che l'assestamento 'narrativo' produce sulla loro forma. Diversa, per lo meno in una certa misura, la natura degli esempi seguenti, in cui l'intervento del poeta è prevalentemente rivolto alla cesellatura stilistica. Al di là dell'interessante riscrittura dei

¹¹⁷ TASSO 1896: 173 vol. III.

vv. 5-6 dell'ottava 60, che agisce in prima istanza sulla coerenza figurativa interna all'ottava stessa e comporta la caduta del contatto, evidentemente non voluto, con le *sponde* erbose già dell'ottava 56:¹¹⁸

tal apparve costei, tal le sue bionde
chiome stillavan cristallino umore.

così vaga costei l'erbose sponde
sparsa irrorò del cristallino umore.

si deve considerare la revisione della 61 e dei vv. 3-6 della 62 in quanto processo unitario originatosi probabilmente nello stesso momento; per quanto concerne la 61:¹¹⁹

e 'l crin, ch'in cima al capo avea raccolto
in un sol nodo, immantinente sciolse,
che lunghissimo in giù cadendo e folto
d'un aureo manto i molli avori involse.
Oh che vago spettacolo è lor tolto!
ma non men vago fu chi loro il tolse.
Così da l'acque e da' capelli ascosa
a lor si volse lieta e vergognosa.

e 'l crin ch'in un sol nodo avea raccolto
in cima al capo elle repente sciolse,
che lunghissimo in giù cadendo e folto
sotto un vel d'oro i molli avori involse.
Oh che dolce spettacolo è a lor tolto!
ma non men dolce fu chi loro il tolse,
chè gli occhi a cui l'altrui bellezze invola
con le proprie bellezze egli consola.

La prima modifica riguarda l'ordine sintattico di alcuni complementi indiretti. Il v. 3 è completamente conservato mentre il v. 4 accoglie delle correzioni lessicali che portano con loro anche l'accentuazione di alcuni fenomeni sonori, come l'allitterazione della *o* e della *a*, assieme ad un conseguente incremento del dato vocalico, della *n* ma soprattutto della *m*. Un'eco di questo incremento vocalico allitterante si ha forse anche nei versi successivi, con la doppia, e unica, correzione di *dolce* in *vago*. La correzione dei due versi finali, oltre ad imprimere all'ottava un ulteriore moto di circolare chiusura su se stessa, data la nuova insistenza sul dato della chioma che copre il corpo, e oltre ad interrompere per un attimo il susseguirsi serrato della descrizione, ricordando la presenza dei due cavalieri, a cui l'opera di seduzione è di fatto diretta, ha l'esplicito ruolo di legare più saldamente i versi a quelli che seguono, inserendo il dato della vergogna che dialoga in modo diretto con il finissimo gioco coloristico e descrittivo che segue. Della celebre ottava 62, sembrano essere coinvolti, nella correzione, solo i versi centrali:¹²⁰

¹¹⁸ TASSO 1896: 173 vol. III.

¹¹⁹ TASSO 1896: 174 vol. III.

¹²⁰ TASSO 1896: 174 vol. III.

e nel riso il rossor che le copria
insino al mento il delicato viso.
Mosse la voce poi sì dolce e pia
che fòra ciascun altro indi conquiso:

e nel viso il rossor: così condia
l'un de l'altro contrario, e d'ambi il viso;
poscia la voce mansueta e pia
mosse che parve suon di paradiso.

La prima correzione, *viso* > *riso*, porta con sé, oltre all'incremento dell'allitterazione della *r*, anche il rafforzamento del gioco retorico di carattere madrigalistico dato dall'intrecciarsi, nei primi tre versi, di poliptoti e figure etimologiche. La modifica del v. 4, poi, oltre a determinare un ordine sintattico più naturale, completa pianamente la sequenza descrittiva del viso. Rilevante, infine, la correzione dell'ordine sintattico che coinvolge i vv. 5-6, con la caduta dell'inarcatura e il ripristino di una sintassi naturale. Senza insistere sulla correzione lessicale di *mansueta* in *dolce*, dovuta al mutamento sintattico e permessa anche in parte dalla precedente correzione di *dolce* in *vago*, e forse possibile aggiungere una nota sull'assestamento dei vv. 5-6, che non solo comporta la ripresa verbale tra 59, 1 e 62, 5, simmetrica cornice della sensuale descrizione delle due donne, ma anche, probabilmente, una correzione volta a tutelare il v. 6 da possibili obiezioni di natura referenziale.¹²¹

Per quanto concerne il canto XVI, si deve considerare prima la revisione dell'ottava 46 (3-8):¹²²

T'ingannai, t'allettai nel nostro amore,
empia lusinga certo, iniquo inganno,
lasciarsi còrre il virginal suo fiore,
far de le sue bellezze altrui tiranno
quelle ch'a mille antichi in premio sono
negate, offrire a novo amante in dono!

Te schernito ingannai nel nostro amore
crudel scherno certo e crudo inganno
di vergine real cogliere il fiore,
e de le sue bellezze esser tiranno:
quelle, ch'a mille amanti in premio sono
negate, aver novello amante in dono.

che coinvolge significativi assestamenti lessicali che modificano sia gli equilibri stilistici dell'ottava stessa che i suoi rapporti intratestuali. Evidente in primo luogo il ridimensionamento delle figure etimologiche (*crudel* – *crudo* e *schernito* – *scherno* cadono, sopravvive invece *ingannai* – *inganno*) che stringevano i primi due versi nelle maglie di un'elaborazione stilistica incline all'ornato. Tale bilanciamento, congruente

¹²¹ Si pensa per analogia al celebre caso della polemica sull'ottava 35 del IV, per cui cfr. TASSO 1995: 84-86.

¹²² TASSO 1896: 194 vol. III; per il canto cfr. SCOTTI 2001: 105; la lezione più alta è registrata da **M**₁ e **Mr** riporta trascritta a mano la redazione poi passata alle stampe.

con il contenuto non estraneo a suggestioni ‘tragiche’, apre inoltre una finestra di dialogo relativa in prima istanza all’aggettivo *empia*, che connota icasticamente Armida in XIV 50, 2 e il suo ‘ministro’ in XIV 65, 1, e poi alla coppia verbo-nome costituita da *allettai* e *lusinga* già attiva, secondo un attento parallelismo che colloca sullo stesso piano logico Rinaldo e Goffredo e poi i suoi messi, nel canto V (61, 8: «il pio Goffredo lusingando alletti) e nel XVI (17, 2: «vaghezze allettatrici e lusinghiere»). Nonostante si possa obiettare che la brusca selezione dei soli luoghi significativi all’interno del contesto linguistico di Armida, escluda molte altre occorrenze, più o meno potenzialmente significative, rimane legittimo inferire che le presenti correzioni rientrino effettivamente in un progetto di precisazione semantica della quartina a cui non si sottraggono altri, oltre ai sopra citati, processi interni, come quelli relativi alla correzione *antichi] amanti*, che rafforza evidentemente l’antitesi con *novo*, e a *offrire] aver*, che a sua volta si contrappone con maggiore pregnanza a *negate*.

Similmente, per la prima quartina dell’ottava 60: ¹²³

là tra ’l sangue e le morti egro giacente
mi pagherai le pene, empio guerriero.
Per nome Armida chiamerai sovente
ne gli ultimi singulti, udir ciò spero.

Fra cadaveri avvolto egro e languente
là mi darai le pene empio guerriero.
Con fredda lingua chiamerai sovente
per nome in darno Armida; udire spero.

valgono prevalentemente le ragioni dei rapporti che l’ottava intrattiene con il macrotesto, se si considera, da un lato, l’efficace conferma dell’aggettivo *empio*, che può forse contribuire a rafforzare retrospettivamente la valenza della correzione del v. 4 dell’ottava 46 e, dall’altro, la sistemazione del v. 1 (là tra’l sangue e le morti egro giacente] Fra cadaveri avvolto egro e languente) che, secondo un processo invalso nella prassi di riscrittura tassiana, raddoppia fotogrammi ‘visivi’ che compongono la scena (*sante e morti* contro *cadaveri*) e contestualmente innova, secondo una precisa necessità di variazione, una dittologia già ampiamente utilizzata (VII 108, 2; XI 83, 2; XII 64, 8).

¹²³ TASSO 1896: 200 vol. III. Ancora **M**₁ legge la redazione più alta corretta in **Mr** da Bonnà secondo la lezione poi passata alle stampe.

- *Canto XVIII*

Per quanto concerne il canto XVIII, l'unico passo ascrivibile alla presente casistica è quello costituito dai primi sei versi dell'ottava 28:¹²⁴

E cominciar costor danze e carole,
e di se stesse una corona ordiro
e cinsero il guerrier, sì come sòle
esser punto rinchiuso entro il suo giro.
Cinsero la pianta ancora, e tai parole
nel dolce canto lor da lui s'udiro:

Di se stesse costor doppia corona
un tondo ballo ritessendo ordiro,
e circondano il mirto e s'imprigiona
il cavaliero ancor dentro a quel giro;
ciascuna carolando e canta e suona
e poi parole al cavalier s'udiro;

La seconda redazione presenta un impianto piuttosto mutato rispetto a quello originario: i primi tre versi si giocano evidentemente su di una struttura coordinante e allo stesso tempo anaforica. Seguendo quindi quella che sembra essere una struttura dispositiva di carattere ricorsivo, la sequenza delle immagini viene cambiata e ordinata, nella vulgata, secondo una successione più ordinata, in cui a ciascun elemento vengono dedicati due versi (la corona cantante e ballate delle fanciulle, vv. 1-2; Rinaldo circondato, vv. 3-4) contro la più congestionata scansione arcaica, successione però subito complicata, al v. 5, dal rilancio del moto, che finisce per circondare, oltre al cavaliere, anche la pianta. Tale effetto concentrico è inoltre rafforzato dalla circolarità tematica con cui si chiude la sequenza della danza, data dal ritorno, al v. 6, al dato del canto («nel dolce canto lor [...]»), anticipato dal v. 5 arcaico («ciascuna carolando e canta e suona») al v. 1 vulgato («E cominciar costor danze e carole»). Considerando tutto ciò, si può concludere dicendo che la revisione muta la scansione registica delle immagini, producendo una scena che va costruendo armoniosamente la propria sequenza per poi chiudersi altrettanto armoniosamente su se stessa, secondo un delicato equilibrio tra ordine e complicazione.

4. Correzioni su due versi

La scelta di isolare il commento delle correzioni che, a differenza di quelle viste in precedenza, coinvolgono non l'ottava intera ma una sua sola parte dà la possibilità di

¹²⁴ La prima redazione arcaica si legge ancora in **Fr** dove è però corretta come nel testo. TASSO 1896: 255 vol. III.

indagare alcuni particolari processi correttori che pur configurandosi, di per sé, tendenzialmente frammentari e privi di rilevanza strutturale nel contesto della composizione testuale, si rivelano di grande interesse nel momento in cui si intende restituire un profilo fedele della mano del poeta che agisce all'interno del nucleo fondamentale della sua poesia, ovvero l'ottava stessa. Tali interventi si pongono spesso, anche se non solo, sul piano più strettamente stilistico; da questa analisi, specialmente per il fatto che qui si considerano le tematiche 'liriche', il concetto di stile, e nello specifico l'assunzione dello stile fiorito nelle maglie del magnifico eroico, esce quindi altamente problematizzato. Non è un caso quindi che siano proprio le *Lettere* a riprendere tale nodo teorico, già ben argomentato nel terzo discorso dei primi discorsi, con l'aperta dichiarazione della natura più intima dell'equilibrio stilistico che il magnifico deve preservare, specialmente se costretto a rapportarsi con l'interferenza, del resto necessaria, dell'ornato:

E qui torno a replicare quel che ho detto, che non è il medesimo carattere il magnifico e l'ornato se ben il magnifico non ricusa l'ornato, anzi molto volentieri e molto spesso il riceve e se ne ricompre tutto, per così dire; tuttavia l'ornamento è proprio della forma di dire mediocre, quale è la lirica; nella quale si schiva, come viziosissima, la replicazione delle parole e s'affettano i contrapposti e gli antiteti. Il magnifico all'incontro non cura di mirar sì basso: e talora, avendo proposto tre cose, risponde a due; né, se per altro è opportuna, fugge la replicazione delle parole.

È così che queste parole, vera chiave di volta per l'interpretazione della continua ricerca formale tassiana, permettono di comprendere la complessa polarità che sussiste tra le istanze stilistiche dell'ornato-fiorito, legittime nel magnifico quando questo lo deve accogliere, e il magnifico in sé, che pure rappresenta il più ampio e primario 'contenitore' stilistico del poema. Si avrà più volte modo di osservare come, nell'impasto reale della materia poetica, le diverse istanze dei due stili retorici si ibridano dando forma ad una peculiare caratterizzazione di genere che, seppur secondo gradazioni differenti, può essere facilmente ricondotta agli assunti del giovane Torquato:

l'epico vedrà che, trattando materie patetiche o morali, si deve accostare alla proprietà e semplicità tragica; ma, parlando in persona propria o trattando materie oziose, s'avvicini alla vaghezza lirica; ma né questo né quello sì che abbandoni a fatto la grandezza e magnificenza sua propria.¹²⁵

¹²⁵ TASSO 1964: 42.

Quello che si deve aggiungere agli approdi teorici del poeta, di fatto perseguiti e aggiornati nella prassi anche secondo momenti di discontinuità registrati puntualmente dalle *Lettere*, obbediscono spesso, oltre che alle complesse sollecitazioni date dai principi di poetica, a ragioni più strettamente radicate nella nervatura ‘narrativa’ del testo; esse fanno quindi capo ad esigenze slegate dal rendiconto teorico, e pur giocandosi spesso sul piano stilistico-retorico lavorano silenziosamente sia sugli equilibri interni all’ottava che su quelli più ampi della sistemazione formale e semantica del macrotesto.

- *Canto IV*

Al solito, è ancora il canto IV ad offrire il punto di partenza ideale; la riscrittura dei vv. 5-6 dell’ottava 74:¹²⁶

Il pianto si spargea senza ritegno
com’ira suol produrlo a dolor mista,

Spargeasi il pianto fuor senza ritegno
com’ira lo produce a dolor mista,

vede la caduta dell’avverbio *fuor* e il conseguente spostamento del pronome, a cui si aggiunge un marcato aggiustamento fonico, con la caduta dello scontro consonantico *r - s*, e sintattico, che comporta il rafforzamento dell’allitterazione della *s* e un complessivo alleggerimento della consistenza sonora del verso. Il verso seguente subisce un processo di elaborazione di segno inverso: il pronome, spostato in posizione enclitica, permette la creazione di una catena sonora fortemente marcata in senso consonantico, in cui all’allitterazione della *l* si aggiunge l’insistenza su nessi in *r* (ridotti al v. 5 con la caduta di *fuor*), incrementati grazie all’uso dell’infinito, e quindi la nascita di diversi scontri consonantici (*l - pr; rl*). L’esito della correzione rafforza la caratterizzazione già consonantica del verso arcaico, data dallo scontro tra *r* e *m* e dal nesso in parola di *st*. Come è evidente, la diversa caratterizzazione della materia linguistica dell’ottava corrisponde ad una marcata distinzione contenutistica che rafforza magistralmente l’effetto di chiaroscuro tra l’immagine del pianto e quella dell’insieme di sentimenti che

¹²⁶ I testimoni sono **Am** e **Vo** (TASSO 1896: 158 vol. II); tramandano la redazione più arcaica del canto (SCOTTI 2001: 21).

lo generano. Non è quindi un caso che la prima quartina dell'ottava risulti giocata sull'asprezza dell'atteggiamento di Armida (si pensi al lessico: *sdegno*, *dispettosa* e *trista*), mentre il distico di chiusura torce, in senso chiaramente antitetico, il discorso verso figurazioni fortemente liriche: i versi centrali assumono quindi il ruolo di cerniera tra le due sezioni dell'ottava, e specificatamente al v. 5 è affidato il compito di momento di transizione verso l'approdo finale del distico mentre al v. 6 quello di legatura con quanto precede.

Per i vv. 4-5 dell'ottava 86:¹²⁷

[...] opra sì rea
e far con gli atti dolci e co 'l bel viso

[...] voglia sì rea
et opra con dolci atti e co 'l bel viso

valgono evidentemente le ragioni della specificazione semantica e quindi della variazione lessicale interna. L'aggiornamento del v. 4 è infatti legato ad un fattore semantico: come la correzione di 23, 2, la correzione ha la funzione di sottolineare la valenza programmatica dell'agire di Armida; il dato della 'voglia', infatti, così come nell'ottava 23 il dato del 'desiderio', va ad associarsi più strettamente al raggio d'azione del sentimento irrazionale o delle forze passive, ben distinto da quello marcatamente intenzionale dell'*impresa* prima e dell'*opra* poi. Il v. 5 subisce naturalmente la trazione lessicale dell'intervento precedente.

Per comprendere pienamente il significato della correzione dei vv. 5-6 dell'ottava 94:¹²⁸

qual ne l'ore più fresche e matutine
del primo nascer suo veggiam l'aurora

né pur a gli occhi ed all'aurato crine
ma nel vermiglio aspetto appar l'aurora

si deve in primo luogo ricordare il legame che l'ottava intrattiene con l'ottava 30: l'oggetto di entrambe è infatti la descrizione del volto di Armida, sotto la luce di alcuni specifici dettagli, come l'elemento delle rose, prima sotto forma di paragone (30, v. 5: «dolce color di rose in quel bel volto»), poi come vera e propria metafora in 94 (v. 4 «sotto le rose onde il bel viso infiora»), del bianco della pelle (rispettivamente 30, 6 *avorio* e 94 3 *brine*) e del rosso (30, 8 *rosseggia* – 94, 7 *rossor*).

¹²⁷ TASSO 1896: 162 vol. II; SCOTTI 2001: 35.

¹²⁸ I testimoni di riferimento sono ancora **Am** e **Vo**; TASSO 1896: 164-165 vol. II.

Questi contatti sono doppiamente legati alla riscrittura della 30:¹²⁹ le due ottave vanno costruendosi insieme, in un rapporto di parentela provato non solo dai contatti che sussistono tra le due redazioni più avanzate ma anche da trasferimenti e sottrazioni operate trasversalmente tra le redazioni, come il travaso tra il v. 6 della 30 ‘arcaica’ («dolce color di mattutine rose») e il v. 5 della 94 ‘vulgata’ e parallelamente la ricezione ‘retroattiva’ da parte della 30 vulgata dell’elemento del rossore che, come già detto, funge da elemento riempitivo per entrambi i distici di chiusura. A questa ricomposizione dei materiali lessicali tutta giocata sulla ricezione visiva della descrizione, e quindi slegata da ogni tipo di referenza semantica, si aggiunge un altro elemento ancora orientato al bilanciamento lessicale, anche se, in questo caso, relativa ad una precisa esigenza di variazione. Ci si riferisce alla soppressione dell’aggettivo *vermiglio*, già utilizzato nell’ottava 75, v. 3 («parean vermigli insieme e bianchi fiori») sempre in riferimento all’articolato sistema metaforico utilizzato per la descrizione del volto della donna. Oltre al dato lessicale, è importante rilevare anche gli interventi sul piano più propriamente retorico: la correzione del v. 5, producendo la ripetizione dell’aggettivo *fresche* già presente al v. 3, in corrispondenza quindi della stessa rima in -*ine*, conferma la studiata intenzione di incrementare, nel circolo chiuso della fiorita ottava, la presenza diffusa della ripetizione, vero e proprio *pattern* retorico, qui confermato dalla figura etimologica *vergognose* - *vergogna* e pseudo - etimologica *rose* - *rossor* e non a caso marcatamente incrementato in fase di revisione anche nell’ottava 30 (*cespe* - *rincespa*; *rose* - *rosseggia* - *rosa*), secondo modalità non dissimili. Infine, si aggiunga una nota sull’incremento della già fitta serie di dittologie (v. 1 aggettivale, v. 2 verbale, v. 8 verbale) a cui si aggiunge quella del v. 5 («fresche e matutine») che, rafforzando ulteriormente una prassi retorica propria del fiorito, e anticipata marcatamente nell’ottava 93 – in cui alla dittologia si aggiunge la carica corrosiva dell’accumulo antitetico di schietta matrice petrarchesca dei primi due versi – conferma il ritmo binario caratteristico delle stanze dedicate alla donna, del resto quasi inaugurato, con una sorta di dichiarazione quasi ‘metapoetica’, dai primi versi dell’ottava 92 («ma mentre dolce parla e dolce ride, / e di doppia dolcezza inebria i sensi»).

¹²⁹ Si ricordi che anche la redazione arcaica dell’ottava 30 sopra discussa si riferisce alla lezione dei testimoni **Am** e **Vo** (TASSO 1896: 142 vol. II).

- *Canto V*

Le varianti delle ottave 60, 61 e 65 tendono a mettere in luce alcuni processi correttivi simili. Nel caso dei vv. 5-6 dell'ottava 60:¹³⁰

ma poi, quando stendendo il fosco manto
la notte in occidente il dì chiudea

quando scoprendo il volto santo
Espero in occidente il dì chiudea

viene modificata la natura della figurazione per mezzo di un evidente ridimensionamento della personificazione, con la caduta dell'aggettivo «santo», l'assunzione dell'aggettivo «fosco», applicato alla notte anche in XII (54, 8),¹³¹ produce un equilibrio non facilmente e forse non necessariamente spiegabile, che da un lato produce una ripetizione, anche se piuttosto diluita, ma dall'altro converte la descrizione del notturno ponendola sotto il segno oscuro del fatto funesto e quindi 'occulto'. Non si tratta quindi in questo caso di istituire un rimando semanticamente significativo ma piuttosto di confermare una sorta di codice descrittivo comune a situazioni che richiedono tratti specifici e quindi riconoscibili. L'operazione, come già spesso visto, si muove nella direzione di un adeguamento della forma alla natura del contenuto, a scapito di tendenze scritte altre (in questo caso la personificazione 'dotta').

Per quanto concerne i vv. 3-4 della 61:¹³²

e bella sì che 'l ciel prima né poi
altrui non diè maggior bellezza in sorte

e che simil bellezze o prima o poi
non siano state in altra donna scorte

l'intervento stilistico tende ad assecondare con maggiore aderenza le sollecitazioni dovute al contenuto che la forma deve veicolare, con l'aggiunta di carattere fiorito che l'inserimento della figura etimologica *bella* – *bellezze* procura. Per quanto riguarda invece l'aspetto lessicale, anche in questo come in altri casi ci si trova di fronte all'intenzione di richiamare un preciso luogo testuale, ovvero i vv. 3-4 dell'ottava 35 del IV («né v'è figlia d'Adamo in cui dispensi / cotanto il Ciel di sua luce serena») ripresi sul piano topico già nella redazione arcaica ma precisamente richiamati anche dal punto di vista lessicale nella loro seconda redazione. Per la rilevanza del sofisticato sistema di

¹³⁰ La lezione è relativa alla redazione arcaica dei testimoni **An** e **Vo** (TASSO 1896: 191 vol. II, SCOTTI 2001: 37). Così per le varianti qui discusse delle ottave 61 e 65 (TASSO 1896: 193 e 193 vol. II).

¹³¹ Si ricordi lo studio di Vitale su questo aggettivo in quanto componente del lessico grave 'di gusto tassiano' (VITALE 2007: 198).

¹³² TASSO 1896: 191 vol. II.

connessioni intratestuali che sottende le zone testuali dedicate ad Armida, di cui questo caso costituisce uno dei molti esempi, si rimanda ai paragrafi 4 e 5 del cap. I.

Differente ma allo stesso analogo l'intervento sul distico che chiude l'ottava 65:¹³³

Questi soli non vinse: o molto o poco
avampò ciascun altro al suo bel foco

Fuor che questi due soli, alcun non fue
che resistesse a le bellezze sue.

in cui l'inserimento del *topos* del fuoco d'amore riempie lo spazio lasciato vuoto dall'elisione, dovuta, della ripresa di *bellezze* che rappresentava, ancora più gravemente se considerata alla luce figura etimologica dipendente dalla correzione dei vv. 3.4 della 61, una 'replicazione delle parole' 'viziosissima' «nella forma di dire mediocre, quale è la lirica».¹³⁴ Il perché sia legittimo richiamare proprio ora un passo delle *Lettere poetiche* è presto detto se si considera il difficile compito che aspetta chi voglia in qualche modo ricalcare ed interpretare il profilo autentico degli interventi di Tasso sul lessico. Più volte si è messo e si metterà in luce il modo oscillatorio che regola la mano del poeta nel momento in cui deve ricreare un equilibrio tra ripetizione e *variatio*. Tale equilibrio non rappresenta infatti solo un problema in sé nel contesto della pratica di scrittura – problema che Tasso solitamente risolve ammettendo la 'replicazione' quando questa assume un valore più pervasivo, quello di contatto intratestuale semantizzato – ma anche dal punto di vista teorico; si avrà quindi modo in sede conclusiva di ricordare la posizione, per noi risolutiva, che Tasso stesso assume durante la revisione romana a questo proposito. Oltre alla funzione 'riempitiva', l'intervento sull'ossatura topica dell'ottava conferma, dato il dialogo che i due versi intrattengono con alcuni luoghi del canto IV (tra cui 31, 2; 34, 5-6 e 76, 3), il calcolato reticolato intratestuale che va ispessendosi nel corso della revisione del testo. Più ampiamente, considerando l'insistente presenza del luogo topico in tutto il canto IV, è possibile ipotizzare che la correzione, oltre alle valenze specifiche sopra indicate, testimoni anche l'azione trainante di una abitudine scrittoria invalsa nella zona, unitaria dal punto di vista referenziale, a cui si sta facendo riferimento.¹³⁵

¹³³ TASSO 1896: 193 vol. II.

¹³⁴ TASSO 1995a: 260-262.

¹³⁵ Necessario specificare l'uso distinto che Tasso fa di questo *topos*, tanto radicalmente e pericolosamente compromesso con le più schiette abitudini della lirica amorosa: se per Armida, e

Per quanto riguarda il distico che chiude l'ottava 73:¹³⁶

Vincilao che, sì grave e saggio inante,
canuto or pargoleggia e vecchio amante

Vincislao che canuto e vecchio amante
or pargoleggia e fu sì saggio inante

si deve notare la revisione della sintassi che, abbandonando una soluzione tanto disordinata da corrodere l'efficacia del concetto, scioglie l'eccesso di artificiosità sfruttando l'epifrasì per mantenere attivo il nesso tra turbamento formale e logico.

Nel caso invece dei primi due versi della 74:¹³⁷

Oh come il volto han lieto, e gli occhi pregni
di quel piacer che dal cor pieno inonda

Oh come il volto hanno ridente, e pregni
gli occhi di gioia che dal cor inonda

la tensione dell'inarcatura viene alleggerita e il dettato ricomposto in una dimensione stilistica forse meno marcata, in modo analogo a quanto visto per l'ottava 73.

La correzione del v. 8 dell'ottava 78, che solo marginalmente coinvolge anche il v. 7:¹³⁸

Lor dà commiato al fine, e la donzella
non aspetta al partir l'alba novella

Loro accomiata al fine e la donzella
e trecento altri ancor manda con ella

è evidentemente legata allo spostamento dell'ottava arcaica, che segue la 78 in **An** e **Vo**¹³⁹ a I, 50,¹⁴⁰ e porta con sé l'adozione di un novo rimante che di fatto ricrea una coppia rimica già presente nel canto IV (28, 1-3 «Dopo non molti dì vien la donzella / [...] / A l'apparir de la beltà novella») e poi significativamente ripresa nel canto XIV

specialmente per i luoghi qui richiamati, l'*escamotage* topico, e conseguentemente la sua iterazione, vale come elemento demarcativo dell'azione di disturbo che il personaggio perpetra a danno dei cristiani, per un altro nucleo, quello di Tancredi e Erminia, le valenze coinvolte sono quelle analizzate nel par. 3 del cap. I.

¹³⁶ TASSO 1896: 197 vol. II.

¹³⁷ In **Mr** Bonnà corregge la base («Come il volto hanno lieto») come poi nella vulgata. La correzione lessicale (lieto] ridente) può avere un significato distintivo e di demarcazione semantica in quanto 'lieto' registra moltissime occorrenze mentre 'ridente' nelle sue due uniche occorrenze è attribuito solo ad Armida, per cui cfr. IV (84, 6: «Armida, e sì ridente apparve fuore») e XVI (20, 5: «Con luci ella ridenti, ei con accese»). Lo stesso discorso vale per la correzione piacer] gioia è associata ad Armida (IV, 91, 4: «e di gioia la fronte adorna e veste;» e V, 85, 4: «mostra del suo venir gioia e conforto.») mentre 'piacere', essendo ampiamente usato, non porta con sé una valenza semantica rilevante.

¹³⁸ TASSO 1896: 199 vol. II.

¹³⁹ TASSO 1896: 199 vol. II.

¹⁴⁰ Si ricordi che il travaso dell'ottava risolve un'incongruenza piuttosto evidente, che consisteva nell'affidamento ad Armida, in qualità di scorta, di trecento cavalieri greci oltre al drappello crociato.

(76, 7-8: «quivi in grembo a la verde erba novella / giacerà il cavaliere e la donzella»). Se per alcune osservazioni più precise relative a questo caso di iterazione si rimanda al par. 5 del cap. I, qui ci si limita a sottolineare come la triplice iterazione della coppia goda di una disposizione tutt'altro che casuale: se la prima occorrenza segnala di fatto la comparsa della donna nel campo cristiano, la seconda, indicando viceversa il momento dell'allontanamento, si pone come sigillo estremo della materia testuale relativa all'azione della maga nel campo crociato; sulla terza, infine, i due momenti sembrano quasi convergere, al di fuori del campo militare, indicando paradossalmente il completo annientamento delle potenzialità offensive del personaggio. La continuità che sussiste tra il carattere di questo intervento e quello di molti altri fino ad ora analizzati è evidente: anche in questo passaggio interagiscono infatti diversi fattori, da quelli relativi alla più stringente coerenza narrativa a quelle stilistico-lessicali implicate a loro volta nei più sottili processi di risemantizzazione del luogo coinvolto.

- *Canto VI*

Le correzioni relative al canto VI sono caratterizzate dai legami 'semantici' che intrattengono con altre zone del testo. La redazione più avanzata dei vv. 5-6 dell'ottava 60:¹⁴¹

e quanto è chiuso in più secreto loco,
tanto ha l'incendio suo maggior possanza

serpe il fatale incendio a poco a poco
di leve esca prendendo alta possanza

testimonia ad esempio il riallineamento delle dinamiche relative ad Erminia all'asse portante del 'sistema tematico', già attraversate nel primo capitolo, dell'amore 'incendiario' ma segreto e occulto, che le è proprio e che si distingue nettamente, per mezzo dei sottili equilibri analogici suggeriti dall'uso distintivo delle soluzioni metaforiche, dall'insieme organico dei tasselli topici relativi ad Armida. Il retroterra condiviso del *topos* del fuoco d'amore si distingue quindi non solo sul piano di una differente declinazione funzionale ma anche su quello della restituzione 'formale' del tema: è così che la correzione di questi due versi si può porre significativamente a

¹⁴¹ TASSO 1896: 230 vol. II.

confronto, in senso distintivo, con l'uso che Tasso fa nell'ottava 34 del IV (5-6) del tradizionale argomento dell'esca amorosa, le cui implicazioni con la serie dei luoghi tematicamente affini di Armida si è messa in luce proprio nel presente paragrafo a proposito dei vv. 7-8 dell'ottava 65, canto V.

Anche la correzione del distico che chiude l'ottava 67:¹⁴²

vorria di sua man propria a le ferute
del suo caro signor recar salute

vorrebbe ella medesima alle ferute
di chi ferito ha lei recar salute

può essere fruttuosamente messa in rapporto con i dati presenti nel primo capitolo, per quanto concerne questa volta l'abbinamento tra il preesistente *topos* delle ferite con quello, altrettanto significativo, della prigionia emotiva della principessa, segnalata dalla correzione: *del suo caro signor] di chi ferito ha lei*.

Ancora quindi, come nel caso precedente la revisione del testo comporta un vero e proprio assestamento topico all'interno di un più ampio sistema di rimandi intratestuali semanticamente rilevanti. L'importanza di questo lavoro di 'ridistribuzione' attenta della materia topica all'interno di specifiche aree testuali è testimoniato, in questo caso, dal fatto che, concretamente, viene preferito, alla presenza della figura etimologica *ferute - ferito*, pienamente congruente con la temperie stilistica del passaggio, l'inserimento di un elemento di contatto con il più ampio sistema topico e referenziale del nucleo narrativo proprio di Erminia; il poeta sceglie quindi, in questo caso, di rafforzare le connessioni intratestuali, attive nella memoria di lettura del lettore e fondamentali per il corretto svolgersi delle dinamiche testuali che attraverso esse si realizzano, a discapito, in questo specifico caso, dell'ornato.

Così come appare ormai assodata la prassi correttoria che tende a rivedere il testo addensando il valore strutturante dei richiami intratestuali lessicali e topici, appare anche chiara la necessità, parallela ed opposta, di neutralizzare o ridimensionare il potenziale semantico di alcune occorrenze lessicali che altrimenti rischierebbero di interferire con sistemi di connessioni ed echi testuali altri. Significativo a questo proposito il caso dell'ottava 74,¹⁴³ situata in un contesto in cui sono attive ampie

¹⁴² TASSO 1896: 232 vol. II.

¹⁴³ TASSO 1896: 234-35 vol. II.

riscritture (per cui si vedano i due paragrafi precedenti) che sollecitano conseguentemente l'assestamento, seppur parziale, dell'ottava. In primo luogo si deve considerare la riscrittura del v. 1 (Deh! vanne omai dove il desio t'invoglia] Ma qual viltà s'è d'ogni ardir ti spoglia), che rientra in un processo di bilanciamento lessicale orientato ad indurre uno scarto semantico tra le occorrenze di uno stesso termine. In questo caso la distinzione agisce sul termine *viltà* che, tra le sue poche occorrenze, ne registra due particolarmente significative nel canto XIX, nel contesto del dialogo tra Argante e Tancredi (XIX 4, 7-8: «e che del mio indugiar non fu cagione / tema o viltà, vedrai col paragone» e 21, 8: «ed osi di viltà tentare Argante?»); se si ammette che i presenti versi di Erminia appartengono di fatto ad un momento narrativo correlato per lo meno in senso analogico a quello del secondo e ultimo scontro tra i due campioni, appare chiaro che il tema del desiderio da un lato meno marcato dal punto di vista semantico e dall'altro pienamente congruente con la caratterizzazione del carattere tutto 'desiderativo' dell'azione di Erminia nel canto VI, sostituisce, con l'intento di distinguere i diversi luoghi testuali, una tessera lessicale, e quindi il nodo concettuale della viltà, che avrebbe rischiato di lasciare spazio ad una eco semantica tutt'altro che funzionale ma anzi distraente rispetto alla sottile contrapposizione narrativa e scenica suggerita dalle occorrenze del canto XIX.

Per quanto riguarda invece i vv. 7-8:

Langue, o fera ed ingrata, il pio Tancredi,
e tu de l'altrui vita a cura siedì!

Temi forse ch'ei finga? Ah pur mostrai
suo core a te; perché più tardi omai?

si deve notare come la sensibile revisione rafforzi il legame tematico con la stanza 68 (1-2: «Ella l'amato medicar desia, / e curar il nemico a lei conviene;») nato dalla correzione dell'ottava 75 (canto VI), come già visto, e allo stesso tempo obliteri una parte dell'argomentazione di Amore che non aveva più ragione di sussistere nel contesto testuale revisionato. Attraverso diverse livelli di riscrittura viene quindi migliorata l'organizzazione topica interna al canto stesso, con la precisazione di determinati percorsi e la corrispondente cancellazione di passaggi che altrimenti risulterebbero isolati e sordinati nel nuovo sistema di riferimento.

Nuovamente, le ragioni della correzione (91, 1-2):¹⁴⁴

Lo scudiero fedel subito appresta
ciò ch'al lor uopo

Il ministro fedel [...]
ciò ch'alla fuga [...]

aderiscono all'intenzione di riformulare equilibri sia specifici – ovvero legati alla congruità referenziale dell'ottava – che macrotestuali, se pensati in relazione ad altre occorrenze del termine qui cassato e quindi alla relativa necessità di specializzazione semantica dei diversi luoghi testuali (XII 75, 7: «tu, ministra di morte empia ed infame» e il corrispettivo 87, 8: «te medesimo ministro; e tu 'l rifiute?»; ma ancora XVI 20, 4: «a i misteri d'Amor ministro eletto» e XVII 49, 7: «Atto de l'ira tua ministro sono»). L'intervento al v. 2 dipende invece direttamente da 90, 7 («Scopre il disegno de la fuga, e finge»).

- *Canto IX*

Il caso del distico finale dell'ottava 84:

Ma che pro, se doppiando il colpo fero
di punta colse ove egli errò primiero?

Ma che pro, se di punta il colpo fiero
raddoppiò là dove cadè primiero?

dimostra lo stretto legame esistente tra organizzazione formale e registica, quest'ultima intesa nei suoi aspetti relativi alla composizione sequenziale della scena analizzati nel par. 3. Il riassetto dell'*ordo verborum* si combina naturalmente con quello lessicale: la modifica sintattica, la correzione del verbo (errò] cadè) e l'inserimento di *colse* comportano, dato l'incremento del 'numero' del v. 8, ad un accumulo, in chiusura dell'ottava, della tensione ritmica, a cui si aggiunge la serrata sequenza allitterante – che, ancora, nasce dalla revisione lessicale e combina il rafforzamento della *r* e delle vocali *o* e *e* – che amplifica il suono della rima baciata (*colse ove errò primiero*). Al crescendo ritmico e sonoro del distico si accompagna anche lo sviluppo dei predicati (*doppiando - colse - errò; raddoppiò - cadè*) che ricade naturalmente sulla natura della

¹⁴⁴ TASSO 1896: 243 vol. II. In **Es**₃ e **N** si legge la redazione più alta non accolta in **B**₁. **N** tuttavia registra la redazione aggiornata del v. 1.

sequenza scenica, suddivisa con maggiore perizia in veri e propri fotogrammi risulta quindi amplificata.

- *Canto XII*¹⁴⁵

Nell'ambito del canto XII può essere funzionale raggruppare le varianti in due sezioni. La prima comprende le correzioni che segnano l'incremento, a livello stilistico, dei dispositivi retorici e stilistici propri del dettato 'grave' mentre la seconda, che, sovrapponendosi in parte alla prima, prende avvio dal momento del riconoscimento, accoglie il processo contrario. Tale operazione punta evidentemente ad applicare al testo una strategia stilistica chiaroscurale aderente all'oscillazione, tra il tragico e il patetico, del contenuto.

Si veda quindi la prima serie che, comprendendo la morte di Clorinda, vira, come detto, verso il 'grave':

a) 22, 1-2:¹⁴⁶

N'arde il marito, e de l'amore al foco
ben de la gelosia s'agguaglia il gelo.

N'ardea il marito; e non minor che 'l foco
fosse d'amor, di gelosia fu il gelo.

Nella vulgata la sintassi risulta meno naturale: la redazione arcaica è strutturata su di una comparazione disposta a chiasmo mentre la revisione comporta la caduta della struttura comparativa e del chiasmo con la strutturazione di un ampio iperbato composto di due parti: una prima anastrofe al v. 1 e un iperbato al v. 2. L'allitterazione della *g* data dalla correzione del verbo essere (*fosse e fu*) in *agguaglia* risulta quindi rafforzata.

b) 54, 7-8:¹⁴⁷

Viva la fama loro; e tra lor gloria
splenda del fosco tuo l'alta memoria.

Viva la fama loro, e la memoria
splenda del fosco tuo tra la lor gloria.

¹⁴⁵ TASSO 1896: 36 vol. III; SCOTTI 2001: 79.

¹⁴⁶ TASSO 1896: 46 vol. III; Bonnà in **Mr** corregge come nelle stampe.

¹⁴⁷ TASSO 1896: 62. Vol. III.

La correzione dei due versi deve essere considerata assieme a quella del v. 3 (Notte, che nel profondo oscuro seno] «Notte, che nel tuo fosco ed alto seno):¹⁴⁸ con l'eliminazione della ripetizione dell'aggettivo *fosco* e la traslazione dell'aggettivo *alt** – non più usato come latinismo – si realizza una vera e propria precisazione semantica, in quanto l'aggettivo *alto*, che si riferisce specificatamente alla dimensione verticale, viene sostituito da *profondo*, la cui spazialità, pur essendo meno precisa, porta alla creazione di una geometria amplificata nella sua indefinitezza direzionale; conseguentemente, oltre alla caduta della ripetizione – si noti che la variazione degli aggettivi permette di aggiungere un'ulteriore sfumatura connotativa alla qualità visiva e coloristica dei 'fotogrammi' che compongono i versi; non si tralasci inoltre di segnalare l'incremento delle figure di suono ottenuto con la correzione di *fosco ed alto* in *profondo oscuro*: al mantenimento del nesso consonantico *sc*, rafforzato dalla presenza della *r*, si aggiunge l'incremento dell'allitterazione della *o*, rafforzata a sua volta dalla *u* – si ottiene anche la ricollocazione dell'aggettivo *alt** che assume, nella vulgata, oltre ad un diverso significato anche un diverso ruolo, necessario a sottolineare la solenne importanza del momento narrativo a cui si sta assistendo (oltre a rafforzare la presenza, nel distico, della liquida, che fa evidentemente perno sul verbo *splenda*, vero elemento di contrasto con il carattere prevalentemente 'buio' dell'ottava).

c) 55, 5-6:¹⁴⁹

Odi le spade orribilmente urtarsi
a mezzo il ferro, [...]

Co 'l brando il brando e con lo scudo urtarsi
senti lo scudo, [...]

in questo caso, la revisione comporta un'evidente di torsione asimmetrica della composizione materiale dei versi: da un lato è presente nel v. 5 la caduta dell'ordinata struttura a corrispondenze esatte data dal doppio poliptoto *brando - brando*, *scudo - scudo*; dall'altro per quanto riguarda il v. 6,¹⁵⁰ emergono le studiate ripetizioni di *ferro* (cfr. 53, 5. «E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto») e di *spade* (cfr. 56, 6: «si fa la

¹⁴⁸ Per l'uso dell'aggettivo *oscuro* come elemento lessicale 'di gravità poetica e di gusto tassiano' si rimanda a VITALE 2007: 195.

¹⁴⁹ TASSO 1896: 62 vol. III.

¹⁵⁰ a mezzo il ferro] senti lo scudo.

pugna, e spada oprar non giova»).¹⁵¹ L'evidente processo di revisione retorica dell'ottava è a ben vedere intimamente coerente con le cogenti argomentazioni tassiane della già citata lettera XXIX:

Il magnifico all'incontro non cura di mirar sì basso: e talora, avendo proposto tre cose, risponde a due; né, se per altro è opportuna, fugge la replicazion delle parole.

Lo spessore retorico dell'ottava, in parte smussato, viene comunque alimentato dal complesso intreccio fonico che caratterizza i due versi e che mette a reagire le componenti vocaliche (*Odi, orribilmente; mezzo, ferro*) con quelle consonantiche (*Odi, spade; orribilmente urtarsi ferro*).

d) 58, 5-6:¹⁵²

Vede Tancredi in maggior copia il sangue
del suo nemico, e sé non tanto offeso.

Mira Tancredi che più sparso ha sangue
il suo nemico, e ch'egli è meno offeso.

La revisione di questi versi comporta un fine lavoro di elevazione dello stile in senso magnifico-grave in primo luogo dato della sostituzione, al v. 5 di un sintagma tradizionale (*sangue sparso*) con uno impreziosito dalla presenza del latinismo (*copia*), e poi confermato dall'asestamento del secondo emistichio del v. 6, in cui l'inserimento della litote (*meno > non tanto*) porta con sé l'allitterazione della *n* (*nemico, non, tanto*).¹⁵³ A questo si aggiunge la trasformazione delle complete oggettive («che più sparso» e «ch'egli è meno») che limita fortemente il ritmo simmetrico dei due secondi emistichi della redazione arcaica.

¹⁵¹ Per l'uso dell'aggettivo *orribile* nelle sue forme (anche avverbiali) come componete del lessico 'di gravità poetica e di gusto tassiano' cfr. VITALE 2007 194.

¹⁵² TASSO 1896: 64 vol. III.

¹⁵³ Si ricordi quanto afferma Vitale a proposito della valenza stilistica della litote: «È attenuazione che dissimula l'intento di accrescere forza concettuale e semantica all'espressione, introducendo comunque un sommovimento nell'ordine logico e nella sequenza frasale» (VITALE 2007: 74).

e) 64 (54), 7-8:¹⁵⁴

[...] Ella *già* sente
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

[...] Ella *si* sente
finire, e 'l piè le manca egro e languente.

Anche in questo caso la correzione, data dallo spostamento del *si* riflessivo che rende possibile l'inserimento del *già*: «*già* *morirsi*» - «*si* *finire*», agisce sul 'numero' del verso. Alla maggiore concitazione ritmica dovuta al monosillabo accentato si aggiunge l'incremento dei nessi consonantici di *morirsi*. L'intervento permette inoltre una sorta di corrispondenza analogica tra questi versi, che rappresentano l'approssimarsi di una 'morte - salvezza', e il v. 1 della 68, che segna la resistenza, precaria ma sufficiente, del cavaliere - cristiano alla propria privata morte per amore.

Di seguito le correzioni contrarie:

a) 68, 1-2:¹⁵⁵

Non morì *già*, ché sue virtù accolse
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,

Non morì *già*, ché 'n quel gran punto accolse
sue virtù tutte e 'n guardia al cor le mise,

il primo esempio riguarda la riforma sintattica di due versi in cui si preferisce al forte iperbato inarcato della redazione arcaica la sola anastrofe della vulgata.

b) 70, 3-4:¹⁵⁶

e l'imperio di sé libero cede
al duol *già* fatto impetuoso e stolto,

An - Am:

e in poter tutto e in abandon si diede

An: al duol che crebbe

Am: al duol che cresce

in questi versi il processo di 'alleggerimento' stilistico, evidente, è dato dalla caduta della 'coppia' *e in poter e in abandon* e dal conseguente e più ampio cambiamento della qualità sonora del verso, con la caduta di alcuni scontri e nessi consonantici (scontri: *n-p*, *r-t*, *n-s*; nessi: *tt*, *bb*, *nd*) e di alcune allitterazioni (della *t* e della *d*,

¹⁵⁴ TASSO 1896: 67 vol. III.

¹⁵⁵ TASSO 1896: 68 vol. III.

¹⁵⁶ TASSO 1896: 70 vol. III: **Mr** nella base legge del v. 3: e di sé la tirannide concede con correzione come nelle stampe.

soprattutto), in favore dell'allitterazione della liquida *l* e di una assonanza interna marcata (tra *imperio* e *libero*) e fa eco alla vocale tonica della rima. Anche il v. 4 è sottoposto ad una correzione particolarmente attenta ai fenomeni sonori, con la caduta di un nesso particolarmente denso a livello consonantico (*che crebbe* – *che cresce*; la redazione di **An**, di fatto la più arcaica, che assieme a **Br**₁ tramanda la redazione α del canto,¹⁵⁷ propone una soluzione ancora più caratterizzata dal punto di vista della consistenza consonantica dei due versi) a vantaggio ancora del dato vocalico, per cui si rafforza con evidenza l'allitterazione della vocale *o* (già anticipata del resto nel verso precedente) che sancisce una nuova eco, come sopra, con la tonica.

c) 71, 3-4:¹⁵⁸

la bella anima sciolta al fin seguiva,
che poco inanzi a lei spiegava l'ale;

seguito allor de la celeste e diva
anima col suo volo avrebbe l'ale;

alla restaurazione dell'ordine sintattico naturale, dovuta alla caduta dell'inarcatura, si aggiunge la consistente revisione degli aspetti legati al suono: generalmente, ad una caratterizzazione consonantica più dura e ridondante e vocalica più chiusa («seguito allor de la celeste e diva / anima col suo volo avrebbe l'ale»; in questo contesto, anche l'assonanza tra *celeste* e *avrebbe* contribuisce al senso di chiusura vocalica se comparata con la soluzione a maggioranza 'aperta' della seconda redazione) si sostituisce una tessitura allitterante ma sonora e leggera, sostenuta dall'apertura delle vocali («la bella anima sciolta al fin seguiva, / che poco inanzi a lei spiegava l'ale»; i nessi consonantici, pur presenti, sono addolciti dalla *l*; l'evidente prevalenza vocalica della *a* è inoltre supportata dalla soluzione eufonica dell'assonanza tra *anima* e *seguiva*, a cui segue la sostanziosa catena vocalica del verso successivo).

¹⁵⁷ SCOTTI 2001: 83.

¹⁵⁸ TASSO 1896: 70 vol. III.

d) 76 (63), 3-4:¹⁵⁹

Ma forse, usata a' fatti atroci ed empi,
stimi pietà dar morte al mio dolore.

Forse no 'l fai stimando, usata a gli empi
fatti, pietà dar morte al mio dolore.

Nuovamente, anche in questo caso si nota, con la caduta dell'inarcatura, la preferenza data ad un ordine sintattico naturale, maggiormente rispettoso della misura del verso e aderente al modulo ritmico della dittologia. Il dettato si fa quindi piano e la sua elaborazione retorica e formale entra in pieno accordo con il carattere patetico dei versi.

e) 96, 3-4:¹⁶⁰

pallido, freddo, muto, e quasi privo
di movimento, al marmo gli occhi affisse.

di color, di calor, di moto privo,
già marmo in vista, al marmo il volto affisse.

Anche in questo caso il tessuto sonoro dei versi cambia radicalmente: alla decisa riduzione del dato consonantico (con l'introduzione dell'uscita vocalica dei sostantivi a cui consegue la caduta della preposizione e i relativi scontri consonantici, oltre alla caduta del nesso *st*) corrisponde l'incremento di quello vocalico, con allitterazione della *o* (e l'introduzione delle assonanze tra *pallido* e *privo*, *freddo* e *movimento*). Si deve anche notare come nella vulgata la presenza di ben quattro elementi, rispetto ai tre dell'arcaica, permetta la rimozione di alcune figure di parola, come la paronomasia *color* - *calor* e il poliptoto *marmo* - *marmo*: se tali figure si possono solitamente ascrivere all'ornato, in questo caso alla loro obliterazione coincidono non solo le modifiche foniche sopra illustrate, ma anche la raffinata variazione di una formula già utilizzata precedentemente (70, v.8: «al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue») grazie alla quale, pur non estinguendosi l'eco testuale nella memoria di lettura, si perviene, nel complesso, ad esiti stilistici di maggiore dolcezza e patetismo.¹⁶¹ Considerando l'uso confermato di *affisse*, è possibile formulare un'interpretazione retrospettiva della correzione del verbo in 69, 3 (*affisa*] *fisa*), se si accetta l'idea che il richiamo sia

¹⁵⁹ Scotti 2001: 83-84: «ma forse usata a fatti atroci et Fr_a - An Br_{1a} forse no 'l fai stimando usata agli: la correzione entra in Fr_a».

¹⁶⁰ TASSO 1896: 78, vol. III.

¹⁶¹ MOLINARI 1993: 188 n. 29.

funzionale a suggerire in modo più cogente una sorta di parallelismo rovesciato tra il gesto della vergine convertita e quello del cavaliere che suggella di fatto la mancata ‘redenzione’ campione cristiano.

- *Canto XV*

La revisione dell’ottava 54 (v. 3 e del distico di chiusura) rappresenta un caso del tutto particolare di correzione:¹⁶²

ma il ciel di candidissimi splendori
[...]
Siede su ’l lago e signoreggia intorno
i monti e i mari il bel palagio adorno

ma il cielo di purissimi splendori
[...]
Da l’un de’ lati è lago, e ’l dolce argento
increspa in onde il respirar del vento

L’intervento si pone su due piani in gran parte, ma non del tutto, distinti. La riscrittura del v. 3 è evidentemente dovuta alla volontà di incrementare l’allitterazione della *d*, mentre il distico finale rappresenta un importante, e non unico, residuo della redazione arcaica più ampiamente intesa, ovvero quella, sempre di **Bm**, che presenta le ottave del mostro. Questi i versi chiamati in causa, che costituiscono l’*incipit* della sezione rimossa:

Siede sul lago e imperioso i mari
vagheggia e i monti ampio palagio adorno.

e al contempo il vero e proprio palinsesto del distico della 54. Al di là della correzione dovuta alla rima baciata, che influisce direttamente sulla sintassi, interessante notare come la correzione *signoreggia] vagheggia* confluisca in qualche modo con il processo di ispessimento sonoro già valido per il v. 3. A proposito dei ‘residui’ della ottave soppresse, si devono citare anche, e non casualmente, l’*explicit* della sezione:

e quando presso fur, lucido e vago
trasse, allettando a sé, lor vista il lago

¹⁶² Il testimone di riferimento è **Bm** (TASSO 1896: 168 vol. III; SCOTTI 2001: 99).

ripreso dall'ottava 57 che riprende puntualmente i rimanti dei vv. 7-8:

così n'andrem fin dove il fiume vago
si spande in maggior letto e forma un lago.

La seconda redazione dei vv. 5-6 della 60:¹⁶³

tal apparve costei, tal le sue bionde
chiome stillavan cristallino umore.

così vaga costei l'erbose sponde
sparsa irrorò del cristallino umore.

già citata precedentemente, prevede la ridefinizione del montaggio 'scenico': a livello retorico la disposizione sintattica (con inarcatura) assieme all'inserimento della figura etimologica (cfr. v. 2: «rugiadosa e stillante, o come fuore») permette l'inserimento dell'allitterazione della *l* (e delle nasali?) e di *st*, più assonanza *chiome – umore*.¹⁶⁴ La correzione vede anche l'inserimento di un modulo retorico (*tal – tal*) che aderisce ad una strategia registica, a cui contribuiscono gli elementi sopra citati, che mira ad una sorta di duplicazione delle immagini, secondo un processo già visto in altri luoghi. La qualità dell'elaborazione retorica e la strategia espressiva mutano significativamente: i versi arcaici, nel loro complesso, raccolgono tre immagini (la donna, le sponde, le gocce) mentre i versi vulgati, lasciando cadere il particolare delle sponde, modificano il loro focus registico. Anche in virtù di un predicato aggiunto, quindi, si accentua quella sorta di progressivo moto di messa a fuoco che procede dalla figura generale della donna (che 'appare') per avvicinarsi secondo piani successivi ai capelli e alle gocce che da loro 'stillano'.

¹⁶³ TASSO 1896: 174 vol. III.

¹⁶⁴ Per l'uso della voce *stillante*, e conseguentemente anche per il suo uso verbale, in quanto voce letteraria, poetica o rara si rimanda a VITALE 2007: 269.

- *Canto XVI*

Anche nel caso dei vv. 7-8 dell'ottava 17:¹⁶⁵

vede pur certo il vago e la diletta
ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta

vede pur certo Armida e insieme il vago
sedersi a l'ombra incontra un chiaro lago.

la correzione coinvolge in primo luogo i rimanti. Al di là della valenza connettiva data dalla coppia di rimanti della redazione più avanzata e della valenza semantica che l'occorrenza di *erbetta* porta con sé (per cui cfr. par. 5 cap. I) si deve soprattutto notare che alla caduta della coppia *vago: lago* si abbina di fatto una vera e propria ricomposizione spaziale della scena, che riadatta efficacemente la posizione reciproca delle due figure inquadrare anticipando, e caricando quindi da un punto di vista 'scenografico', il ritratto dell'ottava 18 (7-8):

Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle.

La restituzione più studiata dal punto di vista registico e la demarcazione, per via lessicale, di quel preciso *iter* testuale 'analogico', se non simbolico, sono quindi processi in questo caso combinati. Se il commento di questa correzione non si può che rifare per molti versi a quanto detto nel capitolo precedente, è tuttavia possibile ricordare quanto spesso Tasso giochi sulla composizione prospettica delle immagini, anche fruendo delle possibilità offerte dalla sintassi che, significativamente, asseconda ancora strategie di scrittura 'ricorsive', riproducendo in questo caso un modulo espressivo ricorrente, ovvero la scansione imposta dall'alternanza dei pronomi *egli* e *essa*, presente, assieme alla ripresa verbale di *grembo*, sia nella già vista ottava 18 che nella 21, 1-2 («L'uno di servitù, l'altra d'impero / si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.»)

¹⁶⁵ TASSO 1896: 182 vol. III; SCOTTI 2001: 105.

- *Canto XVII*

Per quanto concerne il distico che chiude l'ottava 36, già analizzato in precedenza (par. 2 del presente capitolo) in qualità di luogo in cui si rinviene l'evidente traccia di un'ottava cassata:

che sarà poi, quando in più lieto viso
co' begli occhi lusinghi e co 'l bel riso?

vince senza pugnar; de' vinti suoi
no 'l sapendo trionfa: or che fia poi?

si deve aggiungere qualche nota sulle caratteristiche di questo peculiare tipo di ricezione, già incontrato in questo paragrafo che si rivela ben più complesso di quanto possa sembrare in prima battuta; rappresenta infatti il frutto di una studiata strategia secondo cui il residuo dell'ottava cassata coincide anche con un fattore testuale, quindi volutamente conservato, capace di ingaggiare un complesso dialogo con la più ampia zona linguistica di Armida: secondo un processo simile a quelli analizzati nel cap. I, il riferimento procurato dal mantenimento dei rimanti va in primo luogo alle figure femminili impegnate nella seduzione dei cavalieri nel canto XV, non a caso stesso passaggio che riscrive, secondo modalità più esplicite, un altro passaggio legato al personaggio di Armida (ovvero la sua descrizione del IV):

62, 2 e 4:

ed era nel rossor più bello il riso
insino al mento il delicato viso.

vi è poi un secondo riferimento, relativo però agli amori della maga e di Rinaldo, spostato quindi nel XVI:

18, 3 e 5:

langue per vezzo, e 'l suo infiammato viso
qual raggio in onda, le scintilla un riso

Il terzo luogo coinvolgo presenta invece un rilevante scarto contestuale; relativo al canto XVIII (13, 7-8):

ch'un girar d'occhi, un balenar di riso,
scopre in breve confin di fragil viso.»

rivela una sorta di 'simbolismo linguistico' per cui si assiste ad una riscrittura 'palinodica' di 'tassello' caratterizzante del lessico e dello stile delle sezioni testuali occupate dal personaggio. È evidente, quindi, come Tasso, anche nel momento in cui si trova a dover selezionare il materiale di scrittura, scelga di preservare ciò che dei versi cassati intratteneva rapporti formali e quindi semantici a livello intratestuale. In questa sorta di mappatura, data dall'iterazione marcata di una coppia rimica precisamente individuabile, il luogo del canto XVII riveste un ruolo cruciale perché fa da ponte tra l'idillio amoroso – preparato dal momento di strategica seduzione del canto XV, già in parte risemantizzato per mezzo del suo utilizzo in un luogo che ritrae Armida sottoposta alla passione – e il momento di 'espiazione' di Rinaldo marcatamente di segno contrario nella sua portata semantica. Non estraneo a questa funzione di 'ponte' forse anche l'inserimento del sintagma «begli occhi» utilizzato precedentemente al v. 3 dell'ottava 66 del XIV («e ne' begli occhi un dolce atto che ride») e quindi anche dell'icastica formula sintattica del v. 4 della stessa ottava (4: «benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?») evidentemente parallela a quella del v. 7 della 36 (XVII): «che sarà poi, quando in più lieto viso». È possibile aggiungere a questo proposito una nota ulteriore: tale formula sintattica consuona evidentemente con un altro passo, completamente estraneo al passaggio narrativo in oggetto, ovvero il celebre v. 2 (e conseguentemente 4 per la rima) dell'ottava 22 del canto III («dolci ne l'ira; or che sarian nel riso? / [...] / non riconosci tu l'altero viso?»). L'iterazione di questo modulo iterato che, come rivela la correzione dell'ottava 36, si conferma come processo compositivo volontario, suggerisce di fatto una strategia di scrittura che tende evidentemente alla selezione di modalità e soluzioni che lasciano convivere al loro interno sia il carattere della ripetizione che quello della variazione, distinguendosi quindi in modo evidente dai processi legati alla scrittura formulare.

- *Canto XVIII*

L'unico caso che riguarda il canto XVIII, quello relativo ai vv. 3-4 dell'ottava 32:¹⁶⁶

nè gli apriva i ruscelli, i fior, la fonte,
sgombrando i dumi e ciò ch'a' passi è intrico.

nè le silvestri vie gli fea sì pronte
ogni intoppo sgombrando ed ogni intrico

consiste in un processo di correzione analogo a quello di due casi precedenti, ovvero basato sulla relazione intratestuale con alcuni altri luoghi, specificatamente di Armida; in questo caso, il legame consiste nel richiamo sintetico di alcuni elenchi simili di particolari paesaggistici, numerosissimi in tutti e tre i canti delle isole Fortunate (solo per citare alcuni passaggi: XIV 59, 3: «fuor ch'antri ed acque e fiori ed erbe e piante»; XVI 9, 3-6: «acque stagnanti, mobili cristalli / fior vari e varie piante, erbe diverse, / apriche collinette, ombrose valli, / selve e spelonche in una vista offerse»). Tutta l'ottava, del resto, dialoga con quelle dell'innamoramento di Armida, confermando la tendenza, sviluppata spesso nella fase di revisione, ad affinare l'uso di moduli ricorsivi che agiscono sulle potenzialità analogiche della memorabilità dei luoghi iterati: si pensi ad esempio alla rima in comune con XIV, 66, 7-8 («mentre il risguarda; e 'n su la vaga fronte / pende omai sì che par Narciso al fonte»), o ancora alla gestualità del cavaliere che si disarmava XIV 59, 7-8 («e disarmava la fronte e la ristaura / al suoave spirar di placid'aura», gestualità ripresa nell'invito ai cavalieri in XV, 63, 5-6: «L'arme, che sin a qui d'uopo vi foro, / potete omai depor securamente) ma soprattutto alla ripresa della celebre coppia lessicale del v. 1, naturalmente legata al v. 8 dell'ottava 67 di XVI («e di nemica ella divenne amante»). Molti di questi elementi sono stati già ampiamente discussi precedentemente, ma solo alla luce dei suggerimenti che si possono trarre dalle stratigrafie del testo possono essere descritti compiutamente.

5. *Per alcuni aspetti di 'regia' linguistica*

Coerentemente con l'impostazione fino ad ora seguita, l'ultima sezione del capitolo deve essere dedicata a quelle correzioni che, data la loro natura prevalentemente lessicale, rientrano nella misura del verso. Se è vero che questo tipo di intervento

¹⁶⁶ TASSO 1896: 256 vol. III. Si noti l'introduzione del marcato latinismo *dumi*, per cui si rimanda a VITALE 2007: 203.

modifica in modo solo relativo gli equilibri dell'ottava, è vero anche che produce spesso delle sollecitazioni che sono in grado di rivelarsi attive a livello macrotestuale. È come se questo tipo di correzione, pur riguardando elementi singoli, suggerisca un disegno compositivo in cui la regia autoriale sorveglia tanto gli equilibri testuali macroscopici quanto il loro riflettersi negli aspetti più minuti del testo.

- *Canto I*¹⁶⁷

47, 2:¹⁶⁸ fuor che la fronte] fuor che la testa

La correzione è in primo luogo pensata in funzione di variazione rispetto al v. 6 di III, 21 («(mirabil colpo!) ei le balzò di testa»), ma proprio per il fatto che, come dimostrato nel primo capitolo (par. 2), le due ottave appartengono ad un percorso testuale specifico, l'intervento ubbidisce anche a ragioni ulteriori a quelle del semplice principio della *variatio*. A ben vedere, infatti, è proprio l'ottava 47 ad ospitare il dirompente esordio della tematica amorosa nel tessuto 'eroico' ed ad imprimere al dettato poetico la prima delle molte successive torsioni 'liriche'; è così che il lessico deve obbligatoriamente essere ricondotto, come testimonia la correzione in oggetto, all'interno del più schietto codice lessicale della lirica d'amore, in modo da valorizzare non solo con l'escursione stilistica che coinvolge le ottave che narrano dell'innamoramento di Tancredi ma anche ma la distinzione chiaroscurale tra i due luoghi testuali consecutivi, il primo totalmente compromesso con lo schema topico del *locus amoenus* e il secondo invece collocato in un contesto più decisamente guerresco.

49, 4: le ciglia] le luci¹⁶⁹

Nuovamente si deve leggere la variante nel contesto del sistema lessicale della zona narrativa di riferimento, ovvero il 'triangolo' costituito da Tancredi, Clorinda ed Erminia. Come premessa ad un bilancio lessicale che potrebbe risultare eccessivamente articolato e quindi scivoloso, si deve dire che i due termini, che presentano una valenza sinonimica tale da intaccare la validità di qualsiasi scarto semantico, giocano un ruolo

¹⁶⁷ SCOTTI 2001:1.

¹⁶⁸ TASSO 1896: 51 vol. II; SCOTTI 2001: 3.

¹⁶⁹ TASSO 1896: 52 vol. II; SCOTTI 2001: 3. **Mr** corregge come nel testo poi a stampa.

importante nel definire, sia in questo caso che più ampiamente nel canto XII che nel XIX, la successione dei diversi passaggi narrativi e l'alternanza dei punti di vista, vere e proprie focalizzazioni, dei personaggi. Ad esempio, nel XII le occorrenze dell'ottava 82 (7, «o di par con la man luci spietate») e dell'ottava 91, (5-6: « [...] le meste / luci par che gli asciughi, e così dica») si specchiano marcatamente e rappresentano la percezione stessa che Tancredi ha di sé e che dovrebbe risolversi nel sogno di Clorinda. La ripetizione, in questo caso, mette in dialogo i due passaggi che tracciano quindi una corrispondenza in sé conclusa anche se non del tutto avulsa da rapporti con altri passi (si pensi alla ripresa dell'aggettivo *meste*, già del verso qui in oggetto, che sottolinea il sostanziale immobilismo 'interiore' del cavaliere). Lo stesso uso del lessico si ripresenta nel canto XIX (109, v. 7: «apri le labra e con le luci chiuse» e 113, v. «già può le luci alzar mobili e vaghe»), e va a segnare evidentemente il progressivo rinvenimento, tanto fisico quanto spirituale, di Tancredi, che si pone quindi in singolare contrapposizione con la situazione del XII, ovvero l'acme negativo dell'iter intimo del campione. È così che la correzione dell'ottava 49 deve essere messa in dialogo con il v. 8 dell'ottava 106 del XIX («ov'è fuggito? Ov'è il seren del ciglio?»): il rapporto tra i due versi si gioca tuttavia più che sul piano del sostantivo, che funge solo da spia del legame intratestuale, sul piano dell'aggettivazione, che veicola in modo evidente la dispercezione che Erminia ha dell'amato rispetto all'immagine fruita inizialmente dal lettore, di fatto del tutto verisimilmente aderente alla sua condizione di amante. È così che l'antitesi tra i punti di vista, mediata dalla connessione con gli aggettivi del XII, si realizza, a distanza, confluendo, sul piano del significato, con le diverse sfumature narrative e funzionali che si snodano attraverso il testo.

- *Canto III*¹⁷⁰

21, 6:¹⁷¹ balzò] saltò

L'occorrenza del verbo *balzare* è singolare; la variante funge quindi da variazione rispetto all'uso del v. 5 («ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto»).

¹⁷⁰ SCOTTI 2001: 17.

¹⁷¹ TASSO 1896: 108 vol. II; SCOTTI 2001: 18.

22, 4:¹⁷² altero] amato L'aggettivo era caduto per Clorinda in II 45, 6; viene qui recuperato anche forse per ripristinare il legame con un preciso luogo del canto I (48, 3: «Partì dal vinto suo la donna altera»).

24, 7:¹⁷³ ignudo] inerme

Anche questa correzione si inserisce nel processo progressivo di caratterizzazione figurativa della donna, particolarmente studiata proprio nel canto III, e composta da passaggi successivi (21, 4: «volare e parte nuda ella ne resta»; 23, 3: «ella quanto può meglio il capo ignudo»; 29, 6: «per ferir lei ne la sua ignuda parte») che inglobano e guidano la correzione del verso. Oltre alla spinta data dalla necessità di concludere il ritratto di Clorinda in un sistema descrittivo definito e autoreferenziale si deve considerare anche il valore distintivo che la variante assume nei confronti della speculare ma non sovrapponibile caratterizzazione di Tancredi, la cui sovrastrutturata descrizione metaforica (25, 4: «già inerme, e supplichevole, e tremante»), e singolare, in virtù della correzione, corrisponde puntualmente alla suggestione, tanto pregnante quanto parallelamente opposta, dell'impalcatura topica di Amore armato, che trova la sua incarnazione, almeno nel contesto del canto I, proprio in Clorinda.¹⁷⁴

- *Canto IV*¹⁷⁵

29, 2:¹⁷⁶ d'abito o di beltà forme sì care] d'alta beltà forme sì nove e chiare - care

29, 8: più chiari spiega e ne raddoppia il giorno] più chiari spiega e lume addoppia al giorno.

L'ottava IV, 29 viene corretta in due luoghi. Il v. 2 viene sostanzialmente riscritto operando una correzione simile a quella vista per IV 28, 3 dove, similmente, l'aggettivo *nova* (in dittologia con *bella*) risulta trasformatosi un nuovo sintagma: *beltà novella*. *Nove* qui cade, insieme ad *alta*. La caduta di *nove* può essere principalmente motivata, secondo quanto già visto per l'ottava 28, con l'intenzione di attenuare l'effetto

¹⁷² TASSO 1896: 108 vol. II; SCOTTI 2001: 17.

¹⁷³ TASSO 1896: 109 vil. II; SCOTTI 2001: 18.

¹⁷⁴ Per l'uso dell'aggettivo ignudo in quanto voce letteraria, poetica o rara si rimanda a VITALE 1007: 251.

¹⁷⁵ SCOTTI 2001: 21.

¹⁷⁶ TASSO 1896: 141-142 vol. II; SCOTTI 2001: 18.

dittologico arretrando la formula binaria – che, assumendo una sorta di valore disgiuntivo, sancisce la presenza di un doppio referente – alla prima metà del verso. Per quanto riguarda il v. 8, l'intervento riguarda in primo luogo il suono del verso, con il rafforzamento dell'allitterazione della *r* presente in tutta la seconda quartina («qualor si rasserena»; «or [...] trasparen»; «[...] raggi intorno»; «chiari raddoppia giorno»). In particolare la correzione duplica sotto forma variata il verbo del v. 5, *rasserena*. Il secondo aspetto riguarda la struttura del verso che, coerentemente con il processo, per ora solo analizzato in modo cursorio, che interviene spesso sulla disposizione dei 'fotogrammi' dell'immagine mentale che l'ottava produce e quindi su quelli che si potrebbero dire i referenti 'oggettivi' del discorso, agisce sulla costruzione ottica della scena, elevando alla seconda, in questo caso, l'effetto di sfavillante luminosità restituito dalla descrizione 'scomposta' dei raggi solari.¹⁷⁷

31, 2:¹⁷⁸ onde il foco d'amor si nutre e desta] Onde fuoco amoroso ognor si desta

31, 3:¹⁷⁹ de le mamme] de le poma - de le pome

31, 6: pensier già non arresta] pensiero non arresta

Se si considera il v. 6 pare chiara l'esigenza di variazione che sollecita l'intervento al v. 2, a cui segue l'estinzione della sostanziosa allitterazione della *o* (che procurava anche un vistoso concorso vocalico *amoroso - ognor*) e quindi un alleggerimento sonoro a cui si accompagna l'inserimento della dittologia (verbale). La fisionomia maggiormente 'fiorita' della seconda redazione, comunque ben lontana da un'eccessiva 'languidezza', vale anche per il v. 3, in cui cade l'allitterazione della *p*.

Anche la correzione del v. 3 si muove nel senso di un alleggerimento sonoro con la caduta dell'allitterazione della *p*, a cui consegue l'inserimento di una voce riconducibile ad un repertorio lessicale più marcatamente 'letterario'.¹⁸⁰

Il v. 6, a sua volta, è oggetto di una significativa correzione che non solo incide sul 'numero' del verso, sostenendo il ritmo marcatamente addolcito dagli altri interventi,

¹⁷⁷ Per altri esempi, non esaustivi, della predilezione tassiana per simili figurazioni: IV, 91, 5: «e lampeggiar fa, quasi un doppio sole»; 92, 2: «e di doppia dolcezza inebria i sensi»; XVI, 16, 2: «raddoppian le colombe i baci loro».

¹⁷⁸ TASSO 1896: 142 vol. II.

¹⁷⁹ In N si legge «de le pom», corretto in interlinea mamme; per N cfr. MOLTENI 1985.

¹⁸⁰ Per la voce *mamma*, in quanto letteraria, poetica o rara, si rimanda a VITALE 2007: 300.

ma soprattutto obbedisce ad un precetto teorico espressamente puntualizzato nella lettera XXIX:¹⁸¹

Egli mi scrive un non so che di languidezza di versi, per finimento di parole: «non necessario». Se le parole sono queste o simili: soprano, sereno, saracino, fedele, male ho fatto a fornirle non seguendo vocale, e bisogna che siano accorciate in ogni modo.

33, 4:¹⁸² e ne disegni alte vittorie e prede] già vittorie

In questo caso la redazione più avanzata propone, attraverso il recupero di un aggettivo eliso nell'ottava 29, una sorta di geometria inversa con il v. 2 della successiva 85 («grazie per l'alte grazie a lei concesse»).

76, 2:¹⁸³ le belle gote e 'l seno adorno rende] guance

Similmente a molti interventi già visti, anche qui la volontà di variare è chiaramente la ragione che può spiegare l'intervento se si pensa al v. 1 della 75 («le guance asperse di quei vivi umori»).

83, 8:¹⁸⁴ che l'alme a suo voler prende ed affrena] Che prese a suo voler l'alme ne mena
Alla semplificazione sintattica e alla conseguente 'regolarizzazione' del ritmo sostenuta dalla dittologia verbale che chiude l'ottava si accompagna una revisione sonora combinata che se da un lato sopprime il bisticcio consonantico, quasi cacofonico, tra *alme* e *mena*, dall'altro sostiene il verso rafforzando la presenza di nessi consonantici duri (*voler prende ed affrena*) che, contrapposti alla dolcezza dei vv. 5-6, amplificano un'accumulazione consonantica già iniziata nel v. 7 (*labra aurea catena*) non priva di sfumature quasi fonosimboliche.

¹⁸¹ TASSO 1995a: 253-254.

¹⁸² TASSO 1896: 143 vol. II; SCOTTI 2001: 29.

¹⁸³ TASSO 1896: 159 vol. II.

¹⁸⁴ TASSO 1896: 161 vol. II. L'ottava risulta del resto fortemente rivista. In **Am** e **Vo** costituiva infatti il seguito diretto dell'ottava 77: «Il capitano allor mirando quanto / sia il duol commun ne' lacrimosi aspetto, / cesse poi ch'ebbe repugnato alquanto, / e vinto diessi a i naturali affetti». Leggendo la prima redazione delle ottave 77 e 83 risulta curioso notare la 'trascuratezza' tassiana nella 'replicazione' delle parole anche in corrispondenza di materie 'oziose' (77, 1: Questo finto dolor] Questo suo finto duol); la progressiva maturazione di redazioni successive sostituisce a questa tendenza l'inclinazione a variare o ripetere in corrispondenza delle precise necessità semantiche dovute all'intenzione narrativa che governa la scrittura.

85, 1:¹⁸⁵ Rendè lor poscia, in dolci e care note] Quinci gli rese in care e dolci note

86, 1:¹⁸⁶ Quinci vedendo] Vedendo poscia

Le due correzioni, concatenate, nascono naturalmente da un preciso e noto scrupolo linguistico:

«Rese». So ben io che la nostra Academia padovana nella revisione delle rime, instigando l'Atanagio, l'escluse dalle Rime Eteree, e forse non da tutte. E veramente non si trova ne' colti antichi: e, s'io il potessi fare senza molto disconco, volentieri il torrei via.¹⁸⁷

91, 6:¹⁸⁸ il chiaro sguardo e 'l bel riso celeste] il chiaro sguardo e 'l bel viso celeste

Il caso rientra in quella serie di correzioni di tipo strettamente lessicale comprensibili solo se calate all'interno degli equilibri figurativi del macrotesto. Vale qui la struttura autoreferenziale tipica del tessuto lessicale delle ottave relative ad Armida. La ricorsività di alcune figurazioni, già più volte discussa, crea una rassegna di luoghi iconici, la cui definizione, come dimostrato da questa variante, è parte integrante del processo correttorio. Si devono quindi richiamare alcuni versi, rispettivamente riferibili alla descrizione del volto (86, 5: «e far con gli atti dolci e col bel viso»; 94, 4: «sotto le rose onde il bel viso infiora»; 30, 3 e 5: «stassi l'avarò sguardo in sé raccolto, / [...] / Dolce color di rose in quel bel volto»)¹⁸⁹ e a quella specifica del sorriso (17, 4: «idol si faccia un dolce sguardo e un riso»; 88, 3: «gli apre un benigno riso, e in dolci giri / volge le luci [...]») che da un lato mettono in luce la corrispondenza circolare tra le occorrenze di 17,4 e 91, 6, a cui si aggiunge collateralmente 88, 3, risultato più immediato della correzione, dall'altro l'intervento sull'uso ricorsivo di un sintagma – testimoniato dalle ottave 86 e 94, che nell'ottava 30, quasi caso medio tra i due sistemi referenziali qui distinti, risulta variato e associato all'elemento dello sguardo – La rifrazione interna a questo sistema descrittivo combinatorio, accentuata dall'uso cangiante dell'aggettivazione, comporta in questo caso la variazione di un sintagma ricorsivo (*bel viso*) e la sua ricombinazione con una struttura figurativa consolidata (l'associazione descrittiva tra l'elemento dello sguardo e quello del riso) definendo

¹⁸⁵TASSO 1896: 162 vol. II; SCOTTI 2001: 35. **B**₁ legge *rende*.

¹⁸⁶TASSO 1896: 162 vol. II; SCOTTI 2001: 35.

¹⁸⁷TASSO 1995a: 87. Si rimanda anche alla lettera XIV (TASSO 1995a:123-124).
la medesima correzione vale per III, 27, 2.

¹⁸⁸TASSO 1896 voll: 164 vol. I.

¹⁸⁹Che a sua volta rimanda a 87, 5 («Or tien pudica il guardo in sé raccolto»).

quindi una sorta di sincretismo figurativo che sigilla l'insieme dei referenti inclusi nel sistema linguistico relativo alla descrizione della figura femminile.

- *Canto V*¹⁹⁰

60, 1:¹⁹¹ pregava il giorno] Instava il giorno

Evidente in questo caso la volontà, identica a quella di XVI 54, 8 (la guerra d'Asia] la guerra, ch'insta)¹⁹² di rimuovere un latinismo troppo marcato.

61, 8: il pio Goffredo] il buon Goffredo

Anche in questo caso valgono le ragioni della ridefinizione lessicale, se si considera come la correzione riconduca l'elemento connotativo in quel perimetro linguistico semantizzato tipico di Goffredo aderente, nello specifico, al concetto di *pietas*, tratto fondante ed imprescindibile del personaggio.

70, 3:¹⁹³ e su 'l lor fianco adopra il rio timore] e pensa usar in lor d'empio timore

Analogamente a quanto già visto in altre occasioni l'intervento gioca a favore della coerenza con la metafora che sostiene l'intera ottava ma che diventa del tutto esplicita ai vv. 7-8:

quasi destrier che men veloce corra
se non ha chi lui segua e chi 'l precorra.

senza intaccare il fitto dialogo intrattenuto con la tradizione, sia classica che volgare.¹⁹⁴

Non del tutto casuale, del resto, l'analogia tra questo passo e l'ampia sezione dedicata alle arti di Armida nel canto IV, esistente in sé ma fortemente sollecitata dall'interferenza metaforica tra il verso corretto e l'ottava 88 del IV (5-6: «e così i pigri e timidi desiri / sprona, ed affida la dubbiosa spene»).

¹⁹⁰ TASSO 1896: 167 vol. II; SCOTTI 2001: 37.

¹⁹¹ TASSO 1896: 190 vol. II.

¹⁹² TASSO 1896: 197 vol. II. SCOTTI 2001: 106.

¹⁹³ TASSO 1896: 195-196 vol. II.

¹⁹⁴ TASSO 2009: 339.

72, 4:¹⁹⁵ al vaneggiar de' cavalier s'accende] per l'importunità d'essi s'accende

L'intervento agisce chiaramente sulla pregnanza semantica del verbo, di chiara ascendenza lirica e quindi qui funzionale ad una restituzione più stringente al precedente della carica fuorviante della passione che, agendo sui cavalieri, ricade su Goffredo. A questi si aggiunge la necessità di variazione dovuta. Inoltre la correzione ha la funzione di variare l'uso precedente di 69, 8 («più importuni li fa ne la richiesta»).

79, 1:¹⁹⁶ Parte la vincitrice, e quei rivali] Parte la donna, e i miseri rivali

Similmente, anche in questo caso valgono le ragioni della ridefinizione lessicale intesa come processo significante: la vittoria, perpetrata con le armi d'amore e capace di costringe il cavaliere cristiano verso l'errore, risulta così immediatamente affiancabile a quella della Clorinda del canto I (48, 3: «Partì dal vinto suo la donna altera») tanto inconsapevole quanto destinata a sostanziare una tra le più importanti forze centrifughe attive nella narrazione. Se, quindi, la natura delle due 'forze' si distingue sul piano 'ontologico', si accumuna sul piano fattuale, alimentata da un'analogia 'semantica' che agisce direttamente sui più sottili meccanismi della sintassi narrativa.¹⁹⁷

- *Canto VI*¹⁹⁸

56, 4:¹⁹⁹ anch'ella in poter] in preda anch'ella

La soppressione del poliptoto, istituendo una rilevante ripetizione (100, 2: «ch'in suo poter non teme onta né scorno») che accorcia sensibilmente le distanze tra l'antefatto biografico e la proiezione intimistica della donna, scongiura al contempo la replicazione, in questo caso completamente priva di valenze semantiche o strutturali, che si avrebbe con la definizione del rapporto tra Armida e Rinaldo che si 'gerarchizza',

¹⁹⁵ TASSO 1896 voll: 196 vol. II.

¹⁹⁶ TASSO 1896 voll: 199 vol. II.

¹⁹⁷ Si ricordi che questo stesso vettore, anche se di segno inverso, vale per Erminia, sia dal punto di vista 'diegetico' che formale (XIX 93, 6: «"Invitto vincitor, pieta, mercede!"»); cfr. cap. I par. 3.

¹⁹⁸ TASSO 1896: 205 vol. II; SCOTTI 2001: 45.

¹⁹⁹ TASSO 1896: 229 vol. II. La lezione arcaica si legge ancora in **Es**₃ e **N**, ma **Mr** corregge come poi nelle stampe, anche **B**₁.

proprio nel XVI (48, 3: «Non lascia indietro il predator la preda»), secondo modalità comuni a quelle della prima redazione qui in oggetto.²⁰⁰

58, 2:²⁰¹ sempre in servitute] in dura servitute

La frizione tra l'aggettivazione del verso arcaico e il consueto e pervasivo *topos* della prigionia - servitù dai tratti 'dolci' – si ricordi a questo proposito il v. 4 della stessa ottava: «il signor caro e la prigion diletta» e ancora nello stesso canto il «giogo di servitù dolce e leggiro» dell'ottava 84, v. 6 – viene risolta dall'assunzione di un avverbio di tempo che, inoltre, contribuisce a collocare il sentimento di Erminia sotto il segno della durata.

61, 8²⁰²: - Eccolo - disse, e 'l riconobbe espresso] raffiguollo e disse: egli è pur desso
L'intervento, istituendo un dialogo diretto con gli altri luoghi del 'riconoscimento' (sia di Erminia nei riguardi di Tancredi: III, 19, 3-4: «Oimè! bene il conosco, ed ho ben donde / fra mille riconoscerlo deggia io» che di Tancredi verso Clorinda: III, 22, 3: «non riconosci tu l'altero viso?») riconduce evidentemente il verso all'interno di un perimetro linguistico programmaticamente selezionato. Per i rapporti 'narratologici' che i luoghi qui citati intrattengono si rimanda al capitolo I.

64, 8:²⁰³ e 'l dolor v'avea ritratto] e 'l dolore avea ritratto.

La correzione in questo caso risulta analoga a quella di IV 31, 6.

67, 3:²⁰⁴ e con quai carmi ne le membra offese] e i sacri carmi ond'alle membra offese

In questo caso pare lecito supporre una motivazione legata ad una sorta di scrupolo di 'ortodossia' lessicale che potrebbe essere, come già prospettato, alla base di altre correzioni (V, 60, 6), affiancabili per natura alla celebre obiezione portata avanti per i vv. 1-2 della 35 del IV.

²⁰⁰ Conseguenza diretta dell'intervento sul v. 4 è la correzione del 6: in sua balia] in suo poter.

²⁰¹ TASSO 1896: 230 vol. I.

²⁰² TASSO 1896: 230-231 vol. I.

²⁰³ TASSO 1896: 232 vol. II.

²⁰⁴ TASSO 1896: 232 vol. II. La redazione più alta si legge ancora in **Es**₃ e in **N**, dove non risulta corretta. Ma in **B**₁ si legge come nella vulgata.

110, 3:²⁰⁵ oneste e liete] dolci e liete

110, 8:²⁰⁶ e 'l veloce destrier timida sprona] e palida e tremante adietro sprona.

In questo caso l'intervento sul v. 3 agisce su di una studiata ripetizione (77, 3: «ond'egli te d'abbracciamenti onesti»; 98, 6: «con sicura onestà giunger desia»; 104, 6: «qualche onesto riposo il Ciel destine»;) che non solo contrassegna tutti gli stadi psicologici che il personaggio attraversa nel canto, a partire dalla battaglia interiore tra Amore e Onore fino ad arrivare ancora alla drammatica implosione dell'immaginario sul reale della 111, ma conclude entro un preciso perimetro semantico ed etico l'erranza amorosa della donna.

Per quanto concerne il v. 8 si deve menzionare la caduta della dittologia, forse per rompere una catena ridondante non solo per il tipo di aggettivazione ma anche per la costruzione sintattica e ritmica (VI, 86, 3: io mi starò qui timida e dogliosa; VII; 2, 7: Ella pur fugge, e timida e smarrita) a cui si sostituisce una soluzione 'ottica' non solo dinamica – e quasi fonosimbolica se si pensa alla ritmata e sonora sequenza di *destrier timida sprona*) – ma anche sottilmente antitetica (la velocità del cavallo infatti non può che stridere e efficacemente a livello rappresentativo con costitutiva timidità di Erminia).

- *Canto VII*²⁰⁷

18, 7:²⁰⁸ e da l'irsute mamme il latte preme] irsute poppe;

la correzione della voce ricalca quella di IV 31, 3. La voce *mamma* costituisce un marcato latinismo rispetto a *poppa* e *poma*.

20, 1:²⁰⁹ Indi dicea piangendo] E dicea lacrimando

Si rimanda in questo caso alla necessità di variazione del lessico se si pensa all'ottava 21, 8 («di poche lagrimette e di sospiri»). La lezione arcaica sopravvive in **Es₃** mentre in

²⁰⁵ TASSO 1896: 250 VOL. II.

²⁰⁶ Singolare la storia di questo verso: la lezione di **Es₃** e **N** (di base) coincide con quella 'arcaica', aggiornata in interlinea in **N** ma non secondo la lezione poi accolta in **B₁** e quindi nella vulgata.

²⁰⁷ TASSO 1896: 253 vol. II; SCOTTI 2001: 51.

²⁰⁸ TASSO 1896: 259-260 vol. II; SCOTTI 2001: 53. **Mr** coregge come poi nelle stampe. Anche **N** legge come le stampe.

²⁰⁹ TASSO 1896: 260 vol. II; SCOTTI 2001: 52.

N la base concorda con vulgata ed è corretta secondo lezione regressiva. In **Mr** la base è «e diceva piangendo», Bonnà corregge come poi nelle stampe.

20, 6:²¹⁰ sventure] sciagure

L'intervento riduce in questo caso il perimetro della varietà lessicale sotto la spinta della precisa suggestione semantica data dalle occorrenze di XII 60, 1 e 77, 5.

-Canto XII²¹¹

53, 5:²¹² impugna] tragge

La correzione si spiega ancora una volta considerando la conseguente variazione rispetto a 54, 5 («piacciati ch'io ne 'l tragga e 'n bel seren»).

54, 3:²¹³ profondo oscuro seno] tuo fosco et alto seno

54, 8: l'alta memoria] tra la lor gloria

La trasformazione profonda dell'aggettivazione comporta la caduta del latinismo e corregge quindi la colta 'verticalizzazione' della scena narrativa con una spazializzazione che, al di là del valore strettamente linguistico, congiunge la dimensione verticale con quella orizzontale; allo stesso tempo, l'allitterazione della *o* già presente nella prima redazione si rafforza anche in virtù della rilevante aggiunta del concorso vocalico. Evidente la ricaduta della correzione sul v. 8 che elide la ripetizione interna del sintagma *tuo fosco - fosco tuo*.

58, 1:²¹⁴ L'un l'altro guarda] L'un l'altro mira

58, 5: Vede Tancredi in maggior copia il sangue] Mira Tancredi che più sparso ha sangue

La doppia e parallela correzione ha la funzione di isolare la successiva sequenza patetica affidata al verbo *mirare* (82 8: «voi le mirate»; 83, 1: «Asciutte le mirate?»), congiuntamente all'uso 'palinodico' di 91, 7: «Mira come son bella») completamente ritagliata sullo sguardo di Tancredi successivo al riconoscimento della donna.

²¹⁰ TASSO 1896: 260 vol. II. SCOTTI 2001: 52. **Mr B₁** e **N** concordano con la vulgata.

²¹¹ TASSO 1896: 36 vol. III.

²¹² TASSO 1896: 62. vol. III.

²¹³ TASSO 1896: 62. vol. III.

²¹⁴ TASSO 1896: 64 vol. III; **Mt.** corregge *guarda*; SCOTTI 2001: 84.

59, 8:²¹⁵ perché il suo nome a lui l'altro] perché 'l nemico suo gli si scoprisse

Evidente la torsione del dettato nella direzione della complicazione sintattica (dall'anastrofe di *nemico suo* all'iperbato della vulgata) e del riempimento sonoro con l'aumento dei monosillabi e il conseguente addensamento di consonanti (dall'allitterazione della *l* all'incremento dei nessi con *r*). La modifica lessicale potrebbe dipendere, sempre in funzione di variazione, dal v. 4 della 57 («nodi di fer nemico e non d'amante»), coerente con la consueta variazione delle ripetizioni prive di valenza connettiva o semantica.

61, 2:²¹⁶ quel c'ho per uso di non far palese] ciò ch'è costume mio non far palese

61, 4: un di quei due che la gran torre accese] un di que'- quei tre che l'alto incendio accese

61, 5: Arse di sdegno] Arse di cruccio

Per quanto riguarda gli interventi sulla 61, è opportuno soffermarsi in primo luogo sul v. 4, la cui correzione ha un'evidente valore distintivo: il sintagma *alto incendio* ricorre in diversi luoghi molto diversi tra loro, al punto da risultare completamente primo di una qualsiasi anche solo potenziale carica semantica (I 73, 5: «e quasi d'alto incendio in forma splende»; VII 8, 2: «d'alto incendio di guerra arde il paese»); a questo tassello, variamente declinato, si sostituisce una tessera sì molto sfruttata ma sempre caratterizzata da un valore referenziale univocamente militare. Particolarmente pregnante a questo proposito il di poco precedente uso, parallelo ed antitetico, che Tasso ne fa in XI 83, 5 («pur salva la gran torre avien che rieda»)²¹⁷. A questo processo correttivo, solo apparentemente lontano dai territori del 'lirico' che, seppur ampiamente inteso, dovrebbe circoscrivere la presente analisi, non sono poi estranee ragioni di ordine stilistico, se si considera l'incremento della consistenza consonantica che si registra nella seconda metà del verso.²¹⁸ Proprio in virtù dell'ascendente ferocemente guerresco dell'ottava, la chirurgica precisazione referenziale produce un più deciso

²¹⁵ TASSO 1896: 64 vol. III.

²¹⁶ TASSO 1896: 65 vol. III: i testimoni considerati da Solerti per i versi di questa ottava qui commentati sono per il v. 4 **Fr Am** e **An**, per gli altri versi **An**. **Es**₃ legge con **M**₁: «Quel c'ho in costume di»; **N** base legge: «quel che per uso ho di non far», e corregge: «quel c'ho in costume»; **B**₁ concorda con vulgata.

²¹⁷ Non sarà forse casuale l'altro cogente rimando che intercorre tra l'ottava del canto XI (83, 2: «fa indietro riportar gli egri e i languenti») e il XII (64, 8: «morirsi, e 'l piè le manca egro e languente»).

²¹⁸ A cui si deve aggiungere la densa, e parallela, serie di monosillabi che si instaura al v. 2.

chiaroscuro tra il contesto ristretto dello scambio di battute tra personaggi e la struttura tragico-erotica che notoriamente sottende la sequenza, scongiurando, in ultima analisi, qualsiasi ambiguità – pericolosamente sbilanciata sul versante di una metafora costitutivamente ‘ lirica ’ – che potrebbe intercorrere tra l’incendio oggettivo e lo stato interiore di Tancredi.²¹⁹

La correzione di carattere lessicale del v. 5 è relativa alla strutturazione nel canto del tema centrale e portante dello sdegno (56, 1: «l’onta irrita lo sdegno a la vendetta»; 62, 8: «non esce, sdegno tienla al petto unita»; 66, 7: «ch’al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza»; 71, 1: «E ben la vita sua sdegnosa e schiva»;²²⁰). In particolare, l’intervento sembra contrapporre in modo diretto il passaggio, centrale punto di snodo del duello, all’ottava 82, 5 («del mio ferino e scelerato sdegno») che viene quindi a rappresentare una sorta di vera e propria palinodia metanarrativa degli eventi.

Così come per il v. 2, la seconda redazione del v. 7 presenta una veste maggiormente franta e dura, grazie all’aumento dei monosillabi e al troncamento del verbo. che vede l’incremento delle consonanti, si muove verso una maggiore asprezza.

65, 7:²²¹ virtù] fede (in **Fr**: in margine *virtù*, in **An** *fede*)

La correzione non solo varia il verso precedente (v. 6: «spirto di fé, di carità, di speme») ma precipsa il già chiaro riferimento alle di virtù teologali.

66, 4:²²² mia colpa] sua macchia

66, 7: ch’al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza] ch’al cor gli serpe ed ogni sdegno ammorza

66, 8: invaglia e sforza] gli alletta

Nuovamente la correzione mira a circoscrivere, proprio per mezzo di un processo di ‘ripetizione selettiva’, lo spettro delle sfumature di cui si compongono i vettori concettuali che guidano le simmetrie, talvolta invertite e spesso sottoposte ad una fotte evoluzione semantica, del testo. Si consideri in questo caso la specularità tra il v. 4 della

²²⁰ sdegnosa] dogliosa: correzione forse sollecitata anche da 97, 6: «prendi ch’io bagno di doglioso umore».

²²¹ TASSO 1896: 67 vol. III.

²²² TASSO 1896: 67 vol. III; Scotti 2001: 91.

75 («che rimprovera *a me le colpe mie!*») e il 4 della 66 («battesmo *a me* ch'ogni *mia colpa* lave») ²²³ che puntualizza il pesante sfalsamento 'morale' tra l'universale 'cristiano', rappresentato in questo caso da Clorinda e poi da Pietro l'Eremita (87, 7: «tua folle colpa, e fa di tua salute») e il particolare 'errante' incarnato da Tancredi.

La revisione del v. 7 varia in primo luogo il v. 8 della 90 (« i lumi, e 'l sonno in lor serpe fra 'l pianto»). È tuttavia possibile soffermarsi sulla diversa connotazione semantica dei due verbi: *serpe*, come testimoniato anche dagli usi interni alla *Liberata*, ²²⁴ appartiene ad una sfera referenziale legata strettamente non solo al tema dell'amore ma anche e più ampiamente a quello del sentimento irrazionale e deviante, come testimoniato dai riferimenti testuali relativi all'azione di Aletto, e quindi centrifugo rispetto all'asse principale dell'etica propria del prototipo ideale del campione cristiano. L'uso differenziato che ne viene fatto nel XII sfrutta la distinzione tematico-stilistica relativa alla zona del canto a cui appartiene l'ottava: l'ottava 66 non solo è anteposta all'emersione esplicita del lirico - patetico a cui invece appartiene l'ottava 90, ma si sovrappone anche pienamente ad una zona concettuale e linguistica in cui a prevalere sono le ragioni della cristiana.

La correzione del verbo al v. varia l'occorrenza di *alletta* nell'ottava 61 (7), vero predicato incipitario del duello; ad un contatto tanto diretto, dato anche dall'insistita marca della *sdegno* (v. 7), centro focale dello snodo narrativo (61, 5: «Arse di sdegno [...]») sotto il cui segno si svolge la seconda metà del duello, viene preferita una soluzione almeno in parte variata che veicola al contempo una plusvalenza fonica, se si considera la catena di nessi consonantici che compone la traccia sonora del distico che chiude la 66, perfettamente adattata al contenuto.

71, 1: ²²⁵ sdegnosa] dogliosa

Questa importante correzione lessicale è strettamente legata allo sviluppo del tema tema portante dello *sdegno* variando allo stesso tempo il successivo uso del v. 6 della 97 («prendi ch'io bagno di *doglioso* umore»).

²²³ Corsivi miei.

²²⁴ IV 76, 4; V 18,3; VIII 72, 5; XIV 65, 3.

²²⁵ TASSO 1896: 69 vol. III.

96, 7:²²⁶ O sasso amato ed onorato tanto] O sasso amato tanto, amaro tanto

Le elisioni della paronomasia *amato* - *amaro* e dell'anafora (*tanto*) svuotano sensibilmente il verso dal punto di vista retorico, pur mantenendolo pieno e marcato dal punto di vista sonoro (se si considera il mantenimento della rima interna *-ato* e imperfetta con il rimante e in generale l'intreccio tra allitterazione vocalica ed assonanza). Simile l'intervento sul v. 3 della 97.

97, 3:²²⁷ e ben sento io da te l'usate faci] sento dal freddo tuo l'usate faci

che, oltre a determinare una serie di aggiustamenti formali – dall'incremento dei monosillabi allo scioglimento dell'allitterazione della *d*, aggiunta della congiunzione che produce un effetto di legato – colpisce ancora l'antitesi (tra *freddo* e *faci*).

Appare evidente quindi la volontà complessiva di moderazione degli espedienti retorici più consueti del lamento d'amore, probabile frutto dell'incessante lavoro di mediazione tra codice lirico, e repertorio fiorito, e 'contenitore' epico.

-Canto XIII

40, 7:²²⁸ E un non so che confuso] E un ignoto confuso

Caso singolare ma sintomatico dell'affezione di Tasso nei riguardi di alcune soluzioni, quasi 'tic' di scrittura, ricorsivamente adottate. In questo caso, il tratto dell'indeterminatezza efficacemente veicolato dalla locuzione è riservato in prevalenza, anche se non esclusivamente, a contesti tematicamente sbilanciati sul versante amoroso e patetico (II 37, 3; XII 66, 6; XIX 94, 5), non raramente coincidenti con un reale o potenziale insorgere primo del sentimento d'amore; singolare l'uso insistito che se ne fa all'interno della 'zona' linguistica riconducibile a Clorinda (che la assume direttamente all'ottava 5 del XII).

²²⁶ TASSO 1896: 70 vol. III.

²²⁷ TASSO 1896: 70 vol. III: Solerti annota che sia le correzioni di **Fr** che di **M₁** correggono secondo vulgata.

²²⁸ TASSO 1896: 96 vol. III.

43, 2:²²⁹ albergo in questa pianta] informa in questa pianta

Secondo il consueto procedimento che, lavorando finemente sulla calibratura lessicale agisce in modo tanto sotterraneo quanto efficace sulla struttura semantica delle occorrenze valutate a livello macrotestuale, la correzione – che si rapporta in senso antitetico a 42, 3-4: «Tu dal corpo che meco e per me visse, / felice albergo già, mi discacciasti» – indica senza dubbio il gioco di rimandi che viene istituito tra il vero sepolcro della donna (97, 1-2: «non di morte sei tu, ma di veraci / ceneri albergo, ove è riposto amore») e il suo diabolico simulacro del canto XIII, alla presenza del quale Tancredi viene messo significativamente alla prova, non solo, si potrebbe dire, con fantasmi interiori che per il lettore si materializzano concretamente nella parola del testo.

-Canto XIV²³⁰

63, 4:²³¹ ciò che pregio e valore il mondo appella] il vulgo

Chiara la diversa sfumatura semantica tra *vulgo*, figura reale di una varia umanità, e la metonimia *mondo*, che sussume un insieme più ampio di valori, sul modello di un uso già comprovato nel poema.²³²

-Canto XV²³³

63, 6:²³⁴ depor] spogliar

La correzione crea una ripetizione studiata (64, 7: «Ma pria la polve in queste acque deporre») che incrementa la coesione del discorso.

64, 3:²³⁵ Noi menarearvi anzi il regale aspetto] Vi condurrem anzi il divino aspetto

²²⁹ TASSO 1896: 96 vol. III.

²³⁰ TASSO 1896: 109 vol. III.

²³¹ TASSO 1896: 133 vol. III.

²³² Si pensi al «mondo mutabile e leggiro» di V 3, 7.

²³³ TASSO 1896: 140 vol. III.

²³⁴ TASSO 1896: 175 vol. III.

²³⁵ TASSO 1896:175 vol. III.

Caso simile a VI 67, 3, per cui è possibile formulare la medesima ipotesi.

- *Canto XVI*:²³⁶

8, 2:²³⁷ con dubbio corso] col flusso ambiguo:

Viene qui recuperato un sintagma già utilizzato in una zona testuale relativa ad Armida (X 59, 2: «de' vostri brevi errori il dubbio corso»); anche in questo caso, quindi, la ripetizione istituisce un contatto significativo dal punto di vista semantico tra due luoghi accomunati dalla presenza dell'elemento sotterraneo delle forze centrifughe dell'*eros*.

9, 4:²³⁸ fior vari e varie piante, erbe diverse] fior vari, arbor difforni

La correzione agisce evidentemente sullo spessore stilistico del verso, non solo introducendo il chiasmo che decora finemente la prima metà del verso ma anche incrementando in modo marcato il gioco vocalico dell'assonanza tra *varie* e *piante*, che amplifica, anticipandola, quella tra *erbe* e *diverse*.

12, 4:²³⁹ variamente] dolcemente

L'intervento è mirato a richiamare il concetto della varietà, a scapito di quello della dolcezza, in accordo con l'esotismo marcato del contesto descrittivo, in cui l'elemento della varietà visiva e sensoriale è rafforzato anche dalla correzione di 9, 4.

14, 5:²⁴⁰ già baldanzosa] men vergognosa

La correzione si deve mettere in relazione a XVI 74 3. Per il legame tra la prima parte del canto e il lamento di Armida, supportato come è evidente anche da una studiata disposizione delle occorrenze lessicali, si rimanda al cap. I.

15, 1:²⁴¹ Così trapassa al trapassar d'un giorno] così dilegua al dileguar

²³⁶ TASSO 1896: 176 vol. III.

²³⁷ TASSO 1896: 179 vol. III. SCOTTI 2001: 106.

²³⁸ TASSO 1896: 179 vol. III. SCOTTI 2001: 106.

²³⁹ TASSO 1896: 180 vol. III. **Mr** corregge *variamente*

²⁴⁰ TASSO 1896: 181 vol. III. SCOTTI 2001: 106. Corretto in **Mr** come poi nelle stampe. Anche **N** e **B₁** concordano con la vulgata.

²⁴¹ TASSO 1896: 181 vol. III. SCOTTI 2001: 106. **B₁** concorda con la vulgata.

Similmente, è possibile mettere in relazione l'intervento con l'occorrenza del verbo nell'ottava 19, 7. In questo caso la redazione più avanzata risponderebbe ancora ad una precisa necessità di legatura lessicale interna al canto.²⁴²

Di segno contrario, invece, il caso di 22, 8²⁴³ (puoi riguardar] vagheggiar puoi) che, variando 23 2, mette in luce il carattere sfuggente e sfaccettato della logica che sorveglia il delicato equilibrio tra varietà e ripetizione. Se quindi è spesso possibile ragionare sulle dinamiche della correzione con un certo margine di sicurezza, è altrettanto doveroso testimoniare i casi in cui le ragioni più intime del testo rientrano di diritto in una sorta di zona interpretativa grigia che non sarebbe corretto forzare.

22, 5:²⁴⁴ dolce imago] bella imago

L'intervento – solo apparentemente contrario, per fare un esempio, a 12, 4 – agisce ancora una volta coerentemente con i campi semantici che strutturano la materia lessicale della zona del testo di Armida – esattamente come in 12, 4, appunto – aderendo al più caratterizzante tra i sistemi connotativi relativi alla donna.

23, 4:²⁴⁵ errori] amori

Evidente in questo caso la ripercussione semantica della correzione.

30, 1:²⁴⁶ Egli al lucido scudo il guardo gira] Egli tosto a lo scudo

L'aggettivo, spesso attribuito all'acqua e alle armi, introduce qui la marcata contrapposizione concettuale – che, in virtù della correzione, si traduce anche in una efficace analogia formale – tra lo scudo 'della redenzione' e, naturalmente, il «lucido e netto» cristallo di 20, 2.

42, 8:²⁴⁷ vergognoso] ritenuto

²⁴² Il medesimo processo di circoscrizione lessicale, contrapposta ma complementare alla varietà figurativa e 'morale' di cui il canto si fa veicolo, varrebbe per XVI, 18, 3: langue per vezzo] languida sembra per cui cfr. 12, 1 e 17, 4.

²⁴³ TASSO 1896: 184 vol. III. SCOTTI 2001: 108.

²⁴⁴ TASSO 1896: 184 vol. III.

²⁴⁵ TASSO 1896: 184 vol. III. SCOTTI 2001: 106.

²⁴⁶ Per una più precisa analisi dell'uso tassiano di questo latinismo cfr. VITALE 2007: 222.

²⁴⁷ TASSO 1896: 184 vol. III. SCOTTI 2001: 106.

Singolare la vicenda filologica: la base di **N** legge *vergognoso*, corretto in interlinea con *ritenuto*; **M**₁ e **Es**₃ leggono *ritenuto*, mentre **B**₁ *vergognoso*. La lezione vulgata intratterrebbe naturalmente importanti rapporti con lo sviluppato campo semantico della vergogna.

XVI 47, 6:²⁴⁸ struggi la fede nostra: anch'io t'affretto] tra i pianti e tra le morti anch'io
La correzione è legata a quella dell'ottava 60, discussa in precedenza, e rappresenta un chiaro esempio di bilanciamento tra due luoghi dello stesso canto e le relative redazioni arcaiche, sollecitato dalla necessità di variazione.

54, 8: d'Asia] ch'insta

Cfr. *supra* (V 60, 1).

- Canto II²⁴⁹

Nonostante il canto II non rientri nella presente indagine, il cui perimetro, si ricordi, viene precisamente delineato nel capitolo I, pare utile proporre un breve *excursus* sulle correzioni che riguardano questo canto. Questa serie di spie testuali, per la maggior parte delle volte giocate nella misura del verso, può difatti supportare il discorso portato avanti nei paragrafi precedenti, restituendo un insieme di dati significativi agli effetti della ricerca.

14, 2:²⁵⁰ pensieri] costumi

Per contestualizzare la correzione è necessario in primo luogo ricordare come il sistema lessicale di Sofronia sia caratterizzato per la massiccia presenza di figure legate alla ripetizioni. Si pensi a questo proposito proprio all'ottava 14 (1-6):

Vergine era fra lor di già matura
verginità, d'alti pensieri e regi,
d'alta beltà; ma sua beltà non cura,
o tanto sol quant'onestà se 'n fregi.
È il suo pregio maggior che tra le mura
d'angusta casa asconde i suoi gran pregi.

²⁴⁸ TASSO 1896: 195 vol. III. SCOTTI 2001: 106.

²⁴⁹ SCOTTI 2001: 11.

²⁵⁰ TASSO 1896: 72 vol. II; SCOTTI 2001: 12.

Per cui si deve notare anche la presenza della rima interna in -à e dall'assonanza, data proprio dalla correzione, tra *pensieri* e la rima -*egi*. Si pensi poi alla densa presenza di figure delle ottave successive che forma un fitto reticolato di ripetizioni evidente anche ad una lettura lineare: ottava 15: v. 8 *verginei*; ottava 17: v. 3 *generosa* e *onesta*, v. 5 *fortezza*, v. 6 *vergogna* e *verginal*, v. 7 *fortezza*, v. 8 *vergognosa* e *vergogna*; ottava 18: v. 1 *Vergine*; v. 2 *bellezze*, v. 5 *negletta*, v. 8 *negligenze*; ottava 19: v. 1 *Mirata* e *mira*, v. 2 *altera*, v. 5 *ira*; ottava 20: v. 1 *onesta*, v. 2 *bellezze altere*, v. 7 *beltà*; ottava 22: v.1 *altero*, v. 6 *ira*; ottava 23: v. 6 *ira*. Lo stesso vale per la presenza ricorsiva dei *tricola*, che determinano una sorta di ripetizione ritmica presente in momenti diversi della sequenza narrativa: ottava 16, v. 4: «brama assai, poco spera, e nulla chiede», v. 6: «o lo sprezza, o no 'l vede, o non s'avede» e v. 8: «o non visto, o mal noto, o mal gradito» e poi ottava 21, v.1: «fu stupor, fu vaghezza, e fu diletto» (che si amplia con un quarto membro in posizione quasi 'chiastica' al v. 2: s'amor non fu). Questo breve attraversamento permette di comprendere come la correzione, oltre a contribuire, come già visto, alla struttura sonora dell'ottava in cui è inserita, faccia evidentemente capo, considerando le altre occorrenze del termine nelle ottave successive (17, 4: «viene in pensier come salvar costoro»; e v. 5: «move fortezza il gran pensier, l'arresta»; ma soprattutto 36, 1: «-Amico, altri pensieri, altri lamenti») ad un processo che intende confermare, se non rafforzare, la strategia linguistico-stilistica propria delle ottave di Sofronia.

6:²⁵¹ pregi] fregi

La lezione più avanzata, trasmessa da **B**₁, non trova riscontro in altri testimoni.²⁵²

16, 2:²⁵³ cittate entrambi] città medesma

Un discorso analogo vale per questa correzione, che conferma la volontà di dare rilievo ad una marcata circoscrizione espressiva interna al nucleo narrativo, per cui si citano i

²⁵¹ TASSO 1896: 72 vol. II.

²⁵² In questo caso, eccezionalmente, la trascrizione delle varianti non è di tipo genetico ma evolutivo. **N** legge in accordo con la vulgata.

²⁵³ TASSO 1896: 72 vol. II; SCOTTI 2001: 12.

seguenti luoghi (32, 3: «“Credasi” dice “ad ambo; e quella e questi»; 32, 7: «Sono ambo stretti al palo stesso; e vòlto»; 43, 2: «d’ambeduo loro e lagrimonne alquanto»; 54, 3: «onde, com’egli volse, ambo in essiglio»).

22, 2:²⁵⁴ in sé sola raccorre] in sé la colpa accorre

Cade, nella redazione più avanzata, il forte raffronto vocalico, sostenuto dall’allitterazione.

23, 5:²⁵⁵ ripigliò] replicò

Similmente, la correzione istituisce precise simmetrie interne al canto e permette alle parole che Sofronia rivolge a Olindo nell’ottava 35 (7: «Cosí dice piangendo. Ella il ripiglia»), nonostante una non perfetta sovrapposibilità di significato, di riprendere, e rovesciare, il gesto con cui Aladino si rivolge a lei nella 23.

28, 7:²⁵⁶ narri] dica

29, 1:²⁵⁷ soggiunse] seguìto

Anche in questi due casi le correzioni intervengono sull’uso dei *verba dicendi*, rivelando la specifica attenzione del poeta ai nessi che sussistono tra le varie parti del discorso diretto e le relative sfumature semantiche.

30, 3:²⁵⁸ innocente] dolente

L’intervento rafforza, per contrasto, la pregnanza del campo concettuale della ‘colpa’, di fatto elemento chiave dell’episodio in quanto oggetto di contesa tra i due personaggi, parimenti innocenti.

31, 7-8:²⁵⁹ Ma più d’irrita il re quant’ella ed esso / è più costante in incolpar sé stesso]
Ma tanto più s’incita il re quant’essi / son più costanti in incolpar se stessi

²⁵⁴ TASSO 1896: 74 vol. II.

²⁵⁵ TASSO 1896: 74 vol. II. SCOTTI 2001: 12.

²⁵⁶ TASSO 1896: 76 vol. II. SCOTTI 2001: 12.

²⁵⁷ TASSO 1896: 76 vol. II. SCOTTI 2001: 12.

²⁵⁸ TASSO 1896: 76 vol. II.

²⁵⁹ TASSO 1896: 76 vol. II.

Correzione che coinvolge due versi, aderisce alla disposizione dei pronomi prediletta nel canto da Tasso che, pur inserendosi in una cornice di reciprocità ben definita, anche dal punto di vista lessicale, come visto nel caso della correzione di 16, 2, mantiene la distinzione e promuove il raddoppiamento delle due entità, per cui si pensi non solo ai v. 1 e 3 ancora dell'ottava 16 («Coei Sofronia, Olindo egli s'appella, / d'una cittade entrambi e d'una fede. / Ei che modesto è si com'essa è bella») ma anche al v. 3 della 32 («“Credasi” dice “ad ambo; e quella e questi»).

37, 4:²⁶⁰ petto] core

Ancora più cogente è la specchiatura oppositiva che prende corpo in questo caso tra le due parti in gioco, il re e la donna e il suo amante, se si considera il v. 7 della 30 («Ho petto anch'io, ch'ad una morte crede; 30, 7) e poi i 3.4 della 53 («ch'atto potè mostrar che in generoso / petto [...]»).

39, 7:²⁶¹ d'orgoglio] di sdegno

La correzione suggerisce in questo caso un'interessante distinzione connotativa tra il tratto dello sdegno – che rappresenta solitamente un tratto comportamentale transitorio e circostanziale – e quello dell'orgoglio, che nel contesto di questa prima caratterizzazione di Clorinda risulta particolarmente adatto a restituire una caratteristica costitutiva del personaggio. A questo si deve aggiungere anche la necessità, interna al canto, di differenziare Clorinda, e il resoconto retrospettivo che qui si fa della sua storia, dall'atteggiamento di Aladino contestualizzato nelle dinamiche dell'episodio (20, 4: «Frenò lo sdegno, e placò il fer semblante.»; 25, 7: «e 'ndarno Amor contr'a lo sdegno crudo»; 37, 5: «Ei presentillo, e si sdegnò; né volle»).

42, 2:²⁶² riguardar] rimirar

In considerazione del contesto, e delle diverse occorrenze non solo del verbo mirare ma più ampiamente dei verbi che definiscono lo sguardo di Clorinda (41, 7 *mirar*; 42, 3 *Mira*; 42, 5 *vede*) la correzione sussiste come elemento di variazione.

²⁶⁰ TASSO 1896: 79 vol. II; SCOTTI 2001: 12.

²⁶¹ TASSO 1896: 79 vol. II; SCOTTI 2001: 12.

²⁶² TASSO 1896: 81 vol. II; SCOTTI 2001: 12.

45, 6:²⁶³ grande] altera

Anche in questo caso vale una ricognizione interna al campo per determinare lo scarto semantico che determina la correzione: *altera* non può valere per Clorinda perché specificatamente proprio di Sofronia nell'ambito del canto II (19, 2: «l'altera donna [...]»; 20, 2: «folgorar di bellezze altere e sante»; 22, 1: «Così al publico fato il capo altero»);). L'aggettivo gode naturalmente di un altissimo numero di occorrenze, che si applicano poi indistintamente a ciascun personaggio, ma proprio per questo è legittimo ipotizzarne un uso distintivo nel canto II, coerentemente con una tendenza confermata da diversi altri casi di differenziazione connotativa messa a punto tra una redazione e l'altra.

5.1 Un primo bilancio

La discussione di una così nutrita serie di dati testuali impone, specialmente nei riguardi di quell'insieme di varianti che, giocandosi sulla tessera lessicale minima, si presenta tanto sfaccettato quanto frammentario, la necessità di tracciare un bilancio provvisorio delle linee di tendenza più evidenti. Nonostante si sia ritenuto di proporre anche per il par. 5 la medesima scansione dei precedenti, organizzata secondo la naturale successione dei canti, un riepilogo schematico delle valenze intrinseche dei dati messi in rilievo può quindi risultare utile non solo per facilitare la valutazione dei dati ma anche per tentare di tracciare almeno il profilo generale di alcune tra le molteplici e spesso sfuggenti tendenze correttive del Tasso poeta epico impegnato nella faticosa gestione delle zone testuali a più alto 'rischio', non solo formale.

Nel complesso sembrano individuabili due principali sottogruppi di correzioni: il primo è relativo agli interventi che si giocano più strettamente sul piano formale, e che sono quindi di volta in volta rivolti alla variazione del lessico, alla creazione di ripetizioni studiate per la coesione del discorso o ad una ricalibrazione degli esiti stilistici. Rientrano in questo gruppo, ad esempio, le seguenti correzioni: I 47, 2; III 21, 6; IV 31

²⁶³ TASSO 1896: 81-82 vol. II; SCOTTI 2001: 12.

e IV 83 (orientate alla marcatura degli elementi ‘fioriti’); IV 76, 2; VI 56, 4 (tuttavia a cavallo tra la valenza formale e quella semantica); VII 20, 1; XII 53, 5; XII 96, 7 e XII 97, 3 (che viceversa moderano le valenze ‘fiorite’); XII 65, 2 (ancora, a cavallo tra forma e significato); XV 63, 6 e XVI 15, 1 (che incrementano le ripetizioni in favore della coesione); XVI 9, 4 (di segno contrario alle precedenti, dato l’accento stilistico spostato verso esiti maggiormente ornati); XVI 47, 6 (chiaro esempio di esigenza di variazione lessicale).

Il secondo gruppo, decisamente più nutrito, è relativo ad un insieme esteso di correzioni che incidono sulla struttura e sull’organizzazione semantica del testo. All’interno di tale insieme si possono incontrare variamente correzioni che lavorano sulla coesione semantica, sulle geometrie dei punti di vista della narrazione, sulla regia narrativa, sui legami semantici intratestuali: I 49, 4; III 22, 4; III 24, 7; IV 29, 2 e 8; IV 33, 4; IV 91, 6; V 61, 8; V 70, 3; V 72, 4; V 79, 1; VI 58, 2; VI 61, 8; VI 110, 3 e 8; VII 20, 6; XX 58, 1 e 5; XII 59, 8 (a cavallo, però, con un valore più strettamente formale); XII 61, 2, 4 e 5; XII 66, 4, 7 e 8; XII 71, 1; XIII 43, 2; XIV 63, 4; XVI 8, 2; XVI 12, 4; XVI 14, 5; XVI 22, 5; XVI 23, 4; XVI 30, 1. A queste si deve aggiungere la maggioranza delle correzioni del canto II qui analizzate (ad eccezione di II 42, 2, che ha valore formale, e 22, 2, che si lega più strettamente a precetti teorici). Un terzo gruppo, più ristretto ma significativo – e che meriterebbe attenzioni specifiche in grado di comprendere più ampie zone testuali – è relativo agli interventi che si possono ricondurre in modo diretto alla riflessione teorica tassiana: IV 85, 1 e 86, 1; V 60, 1; VII 18, 7 e XVI 54, 8 (che presenta il medesimo tipo di correzione di V 60, 1).

La validità dell’interpretazione di questi dati, in una certa misura relativa, data la necessaria parzialità e l’impossibilità costitutiva di proporre una tassonomia troppo rigida, permette tuttavia di riflettere su una tendenza complessiva che privilegia, nei confronti di un’adeguatezza formale astratta, valida in sé e per sé, interventi correttori ‘significativi’ e quindi profondamente radicati nella più intima struttura semantica del testo. È proprio il riferimento continuo e mai smentito a specifiche esigenze di ‘senso’ – di un ‘senso’ che spesso accoglie in sé anche le più schiette pretese della forma, rendendola quindi significante – a produrre quella sorta di effetto di discontinuità, di tensione superficiale talvolta contraddittoria, che caratterizza il *modus operandi* del

poeta e che si traduce di fatto, agli occhi del lettore, nella percezione vivida e quindi 'evidente' del narrato.

CAPITOLO III

IL RINALDO

1. «*desir di gloria ed amoroso caldo*»: una prima prova

Un profilo complessivo del sistema linguistico e retorico del primo poema tassiano è ormai acquisizione certa dalla critica. Nel loro insieme, anche i rapporti che il testo intrattiene con il contesto letterario coevo sono stati più volte vagliati dagli studiosi; tali attraversamenti di carattere intertestuale rispondono a tre angolazioni principali, rispettivamente orientate a valutare la relazione che intercorre tra il testo, la *Liberata*, la produzione e il dibattito teorico. Non a caso, quindi, è stato dato tradizionalmente ampio spazio alla discussione di quegli elementi che permettono legittimamente di leggere il poema giovanile come vero e proprio prodromo di alcuni tra i tratti più caratteristici della forma linguistica e retorica del maggiore. A questo proposito sono stati a lungo oggetto di discussione quegli aspetti, di carattere lessicale e retorico, di fatto accolti nella teoria dell'*Arte poetica* come di strumenti privilegiati per la messa a punto dello stile magnifico, come, a titolo di esempio, gli 'scherzi di parole', le figure della ripetizione, le voci straniere e i latinismi, i giochi verbali semantici e fonici, i bisticci lessicali determinati da richiami etimologici e paretimologici, l'impiego della figura della *correctio* e dell'accusativo alla greca.¹ Ancora, è stata notata la precoce tendenza, destinata a persistere nel poema maggiore, all'introiezione di suggestioni liriche ed elegiache nel tessuto tematico, retorico e linguistico 'eroico', come di fatto già avvenuto nel poema paterno, e l'uso marcato di un repertorio di stilemi caratteristici, come l'aggettivo preposto al nome con valore epitetico, l'aggettivo con funzione amplificativa, l'uso di espressioni bimembri e di cadenze tripartite.² È così che per molti versi pare assodata la complessiva assimilabilità di molti esiti stilistici del *Rinaldo* a quelli del maggiore, che risulterebbero di fatto entrambi guidati da una «grammatica già sicura, capace di valersi di varietà fonomorfologiche intrinseche alla lingua in funzione espressiva».³

¹ FORTI 1965: 78-132, DANIELE 1998: 56-126; TASSO 2012: 1-34.

² Per la contaminazione tra registro lirico ed eroico nell'*Amadigi* si rimanda a BATTAGLIA 1941: 96.

³ DANIELE 1998: 87.

Allo stesso modo, sono stati ampiamente messi in luce e discussi quegli elementi che, pur integrandosi nella giovane prassi tassiana secondo una propria specificità, risultano riferibili ad un debito contratto con la tradizione precedente, specialmente paterna, come ad esempio l'abitudine di adottare schemi formulari, anche se affrancati dalla metodica scansione notte-giorno tipica dei canti dell'*Amadigi*, e generalmente legati al motivo della partenza, ed una certa impostazione sintattica, che rivela la frequenza di costruzioni lineari in distici e quartine, talvolta riconducibili non solo alla sintassi cavalleresca del *Furioso* ma anche a quella paratattica e predisposta nei confronti della chiusa in distico a rima facile o derivativa propria dei cantari.⁴ Ancora secondo Daniele,⁵ la rinuncia ai tratti comici e al registro umile si affianca ad una certa serie di «punti di contatto con il poema paterno e specie relativamente a quel modo riposato di organizzare l'ottava che i critici fanno risalire all'Ariosto, ma molto di più si confà ai modi manierati di Bernardo» in cui «la composizione dell'ottava del *Rinaldo* rappresenta il punto di transizione tra l'adesione alla tradizione epico cavalleresca italiana e il poema eroici che egli andava già progettando e anticipando con le ottave del *Gierusalemme*». Non sorprende quindi la constatazione sulla mancanza delle inarcature, destinate invece, nella *Liberata*, a segnare le più studiate tensioni, e disgiunzioni, del testo.

All'attenta elaborazione stilistica, che ricalca in parte un certo percorso paterno relativo alla messa a punto di una prassi linguistica e retorica di marca 'eroica' accettata di fatto dal figlio, ugualmente «finalizzato ad un linguaggio elevato nella scala gerarchica degli stili»,⁶ e quindi al rifiuto, almeno di principio, dello stile dimesso di Trissino e di quello mediocre del *Furioso*, corrisponde, naturalmente, una sotterranea ma salda impostazione teorica, tutta autoriale, capace non solo di avviare il sistema testuale del poema ma anche di definire il suo peculiare statuto di momento intermedio, di sperimentazione di valutazione concreta della teoria stessa. Anche questo vettore, che di fatto sottende ogni operazione tassiana riconducibile alla narrazione in ottave, è stato quindi ben messo in luce dagli studi, se si pensa all'esaustiva lettura di Navone che riporta puntualmente l'attenzione sulla capacità del poeta di giocare in modo per certi

⁴ DANIELE 1998: 71; TASSO 2012: 31.

⁵ DANIELE 1998: 78-79.

⁶ DANIELE 1998: 91.

versi sincretico con le prove di Giraldi e Alamanni, la primigenia intuizione del *Gierusalemme* e i relativi debiti con il poeta vicentino e la coeva esegesi aristotelica e di recepire e applicare, riformulandola, la preziosa lezione in materia di ‘diletto’ desumibile dal successo dei vecchi ‘errori’ romanzeschi.⁷

Se tuttavia si considera, problematizzandola, la valutazione che Daniele dà della qualità intrinseca della poetica del *Rinaldo*, che non starebbe tanto «nella sua architettura narrativa ad azione unica e ad episodi multipli» ma piuttosto negli «squarci di liricità, dalla quale il Tasso cercava eroicamente di emergere non riuscendovi mai del tutto, per tendere a quella sua inarrivabile idea di poema epico-sacro che sarà il cruccio teorico e artistico di tutta la vita»,⁸ sarà facile notare come, ad oggi, sia necessario rileggere la complessa costituzione del poema giovanile non solo alla luce dei differenti e, per quanto legittimi, non esaustivi vettori che di volta in volta lo legano alla *Liberata* o alla tradizione cavalleresca cinquecentesca, ma anche considerando la natura intimamente dinamica del testo, non solo al contempo protesa verso il futuro e impacciata nelle suggestioni del passato, ma anche come momento concluso e insieme aperto di creazione, descrivibile non solo in relazione ai classici poli di ‘teoria’ e ‘prassi’ ma anche come intercapedine multiforme, capace di nascondere, all’interno dell’unità del testo, le più diversificate spie di un rapporto vivo e quasi ruvido tra le varie istanze che attribuiscono di fatto alla poesia del *Rinaldo* uno statuto ambiguo, in se stesso contraddittorio, foriero di diversificate ragioni stilistiche contenenti, all’interno della loro stessa tensione, il cuore più intimo della prima compiuta officina ‘eroica’ tassiana. In questo senso, quindi, il testo del poema può essere smontato non solo classificando a necessità l’uno o l’altro elemento sotto il segno dell’arcaico e dell’innovativo, ma considerando l’organismo complesso del corpo poetico come un insieme orchestrato di piani intrecciati ma distinguibili, compromessi secondo diverse gradazioni con la tradizione o viceversa variamente, e talvolta ambigualmente, del nuovo, ma mai interpretabili in modo univoco.

Tali piani, che guidano ad una lettura capace sia di distinguere che di mettere in dialogo i fattori relativi alla strutturazione narrativa e topica, alla composizione tematica e

⁷ TASSO 2012: 34.

⁸ DANIELE 1998¹: 88.

ancora al tessuto retorico e lessicale, saranno attraversati, in questa sede, in relazione alla tematica amorosa e allo stile e alla materia lirico-fiorita, in considerazione del loro valore intrinseco di realtà testuale fulcro, talvolta inconsapevole, di processi di composizione ragionevolmente autosufficienti e conclusi ma al tempo stesso significativi secondo una prospettiva diacronica. La presente analisi, che si soffermerà di volta in volta sulle relazioni intertestuali tra i due poemi e tra i poemi e la tradizione – coeva, precedente, lirica cavalleresca ed eroica – ruoterà sempre strettamente attorno al testo del *Rinaldo*, al fine di cogliere il suo magmatico e talvolta contraddittorio dinamismo interno anche per mezzo della considerazione di elementi ‘esterni’, tassiani e non, assunti non come categoria interpretativa da imporre ma come ottica secondo cui ampliare, in senso grandangolare, il punto di osservazione e la messa a fuoco del delicato sistema di equilibri che sostiene il poema, senza tralasciare, ove possibile, alcune puntualizzazioni sulla relazione tra la prova giovanile, che convenzionalmente si intende qui come uno degli ipotesti del poema maggiore, e alcuni frammenti della redazione arcaica della *Liberata*.

2. *Canovacci lirici: soluzioni e dissoluzioni tra il Rinaldo e la Liberata*

Il presente paragrafo, sulla scorta delle evidenze critiche appena discusse, propone una rassegna analitica di alcuni fondamentali elementi tematici, topici e formali che costituiscono moduli narrativi unitari legati ai temi e alle forme del lirico. Si intende quindi comprendere quando e in che modo le ottave del *Rinaldo* si possano considerare, oltre che un prodotto poetico a sé stante e in sé concluso e quindi autosufficiente, anche come laboratorio per un’elaborazione più compiuta delle soluzioni narrative e stilistiche della *Liberata*, che riceve in modo vario e sfaccettato l’esperienza del *Rinaldo*, ereditata talvolta come traccia umbratile e disgregata talvolta come traccia più facilmente riconoscibile. L’ipotesto, se così si può considerare, almeno in questa circostanza, il poema giovanile, viene quindi spesso ibridato con altri modelli e suggestioni e sempre scomposto nei propri elementi primari che trovano nuova coerenza costitutiva. È così che le ottave del *Rinaldo* conservano una dimensione ulteriore a quella della prova poetica chiusa nella sua precoce e felice riuscita, presentandosi quindi anche come vero

e proprio banco di prova in cui si va definendo la fisionomia caratteristica di un repertorio poetico destinato confluire nella *Liberata*.

2.1 La donna e il personaggio: modelli femminili tra confronto e ibridazione

La matrice narrativa che sottende l'episodio dell'amore di Floriana e Rinaldo può essere considerata la stessa della sezione narrativa dei tre canti di Armida e corrisponde a quella tradizionale della deviazione dell'eroe rispetto all'azione principale.⁹ I due casi in questione presentano naturalmente funzioni strutturali marcatamente diverse all'interno dei rispettivi sistemi testuali. L'episodio del *Rinaldo* si innesta nella narrazione come elemento legittimato dalla tradizione costitutivo del *bildungsroman*: giustapposto agli altri tasselli narrativi, necessario ma gerarchicamente 'paritario' alle altre tappe della formazione dell'eroe, intenzionalmente privo della forza necessaria a deformare in modo profondo la sintassi della narrazione, è quindi prodromo solo formale dell'episodio maggiore della *Liberata* che, come è noto, deve fare i conti con una matrice ideologica e narratologica di tutt'altro spessore. Il nesso tra le due zone testuali si gioca quindi primariamente sul piano della forma, senza prescindere dal dialogo con i paradigmi della tradizione, rispettivamente quello classico virgiliano e quello ariostesco incarnato da Alcina e Ruggero. Se si considerano gli elementi caratterizzanti di ciascuno dei due modelli – per quanto concerne Ariosto: la presenza del luogo ameno intriso di magia e uno spiccato erotismo privo di profondità psicologica, a cui si contrappone la tragica conflittualità della matrice virgiliana – Floriana appare marcatamente esemplata sull'eroina classica, nonostante il suo profilo complessivo presenti diversi tasselli di marca cavalleresca che sostanziano principalmente il contesto in cui la donna si muove e agisce.¹⁰ Armida è invece il frutto di una marcata ibridazione: è una maga ma, a differenza di Alcina, è vergine e, così come Floriana, di stirpe reale; ancora, così come per Floriana, il suo amore per Rinaldo non è dettato da una lussuria fine a se stessa ma costituisce di fatto un fattore di deviazione rispetto alle finalità proprie delle azioni

⁹ Per la caratterizzazione di Floriana cfr. TASSO 2012: 449 n. 3.

¹⁰ A questo proposito, si pensi alla caduta dell'elmo di Rinaldo durante il duello del canto IX, ottave 14-16. Forti naturalmente anche i prelievi petrarcheschi, per cui cfr. ad esempio il *Rinaldo* (I 8, 5: «ma quando il sol celava i bei crin d'oro»; IX 3, 5: «che spiega a l'aure liete i bei crin d'oro») segnalati in TASSO 2012: 449-450, ma anche le *Eteree* (III, 5: «Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro») e la *Liberata* (VII, 7 4: «gli affida, e gli occhi scopre e i bei crin d'oro»).

narrative in atto o costitutive del personaggio.¹¹ La sovrapponibilità tra la coppia della *Liberata* e quella del *Furioso*, per quanto circoscrivibile, si estende anche alla caratterizzazione dell'eroe sedotto, che in entrambi i casi dismette i panni del guerriero a favore di quelli dell'amante molle ed effeminato. Ciononostante, lo spiccato erotismo ariostesco viene filtrato e fortemente attenuato dal giovane Tasso.

L'ultimo elemento che testimonia la complessa ibridazione tra le due matrici 'tradizionali' a disposizione di Tasso è naturalmente il dato, geneticamente virgiliano, dell'abbandono. La commistione che sostanzia il personaggio di Armida finisce quindi per smussare i tratti dominanti di ciascun paradigma, favorendo la nascita di un modello a sé stante ma forte di una tradizione illustre capace di aumentarne il valore implicito.¹² È così che, alla luce degli esiti della *Liberata*, la soluzione giovanile, per quanto autonoma, può legittimamente essere considerata come una prima programmatica mediazione contrastiva dell'uso narrativo del modello. La sezione testuale di Floriana e Rinaldo deve essere quindi attraversata tenendo conto del suo *status* particolare, che la inquadra ad un tempo come narrazione in sé e per sé e come momento di mediazione della tradizione. L'importanza di questi dati non consiste solo nel loro valore di esercizio formale ma anche nel costituire la testimonianza di una sperimentazione in atto che non solo agisce sulla forma ma anche sulla funzione narrativa dei modelli coinvolti.

Sarà dunque utile, a questo punto, attraversare criticamente quegli elementi che, originatisi nel primo poema, convergono, più o meno strettamente, sul nucleo lessicale e narrativo di Armida. Il punto di partenza ideale è rappresentato da alcune analogie specificatamente formali. In particolare, ci si riferisce ad una serie di coppie rimiche significative in quanto agenti in modo diretto sulla demarcazione della zona linguistica propria di Armida.

La connessione tra *Rin.* IX 15 (7-8):

e l'annodasse al collo un forte laccio,
grave insolito sì, ma caro impaccio.

¹¹ Per quanto concerne il ridimensionamento del carattere 'magico' dell'azione di Armida si rimanda al cap. I.

¹² L'abbandono della donna da parte dell'amante era del resto già stato ricevuto da Ariosto (X, 21-34).

e l'ottava 130 del canto XX della *Liberata*:

E con man languidetta il forte braccio,
ch'era sostegno suo, schiva respinse;
tentò più volte e non uscì d'impaccio,
ché via più stretta ei rilegolla e cinse.
Al fin raccolta entro quel caro laccio ,
che le fu caro forse e se n'infuse,
parlando incominciò di spander fiumi,
senza mai dirizzargli al volto i lumi.

è sintomatica, ad esempio, non solo della persistenza di una traccia fonica e rimica ma anche del legame che questa intrattiene con le altre componenti del tessuto lessicale dell'ottava, come dimostra la fine rielaborazione della disposizione degli aggettivi.¹³ Si pensi poi al caso della rima *amante* : *sembiante* (*Rinaldo*, IX 19, 1-3: «Non può soffrir la giovinetta amante / ch'indi il suo caro ben faccia partita / ma con benigno e placido sembiente» e 25, 2-4: «poinsi a l'incontro il suo gradito amante; / e come suol nocchier la tramontana / mira i begli occhi e 'l dolce almo sembiente»), ampiamente utilizzata per Armida, per cui valgono tre delle cinque occorrenze della *Liberata* (IV 78, 2 e 4: «ne la sua rete alcun novello amante; / né con tutti, né sempre un stesso volto / serba, ma cangia a tempo atti e sembiente»; XIV 77, 1, 3 e 5: «Ma come essa lasciando il caro amante / in altra parte il piede avrà rivolto, / vuo' ch'a lui vi scopirate, e d'adamante / un scudo ch'io darò gli alziate al volto / sì ch'egli vi si specchi, e 'l suo sembiente»; XVII 36, 2 e 4: «d'abito, di maniere e di sembiente. / Non è allor sì inumana o sì ritrosa / alma d'amor che non divegna amante»); la parentela tra la rima e il tema a cui è riferita è inequivocabile: non è quindi un caso che, proprio nel poema maggiore, l'uso della coppia si specializzi come legame intratestuale tra momenti narrativi diversificati ma sempre funzionalmente connessi della storia della donna. Infine, si deve considerare anche la rima *adorno* : *intorno* (*Rin.* IX 20, 1-3: «Il palagio real fra tanto adorno / con magnifica pompa a pien si rende: / chi razzi aurati per le mura intorno») a cui corrisponde, anche nel sintagma, *Lib.* XV 54 7-8 («Siede su 'l lago e signoreggia intorno / i monti e i mari il bel palagio adorno»), vero e proprio tassello 'scenografico' da cui Tasso non prescinde.

Di diversa natura il debito delle ottave descrittive 16-17 (IX):

¹³ Corsivi miei.

Bionda chioma, neri occhi e nere ciglia,
lucidi e vivi quelli e queste arcate,
fronte ben larga adorna a meraviglia
d'altrezza viril, di maiestate,
guancia leggiadra, in un bianca e vermiglia,
piume nascenti allor, crespe ed aurate,
naso aquilin, de' regi segno altero,
traggon tutti in stupor del cavaliere.

Oltre ciò, larghe spalle ed ampio petto,
braccia lunghe, snodate e muscolose,
ventre piano, traverso, a i fianchi stretto,
gambe diritte ed agili e nerbose,
mobil vivacità, ch'in giovinetto
grazia aggiunge e decoro a l'altre cose,
grata fierezza, altero portamento,
unite con mirabil temperamento.

con la tecnica descrittiva di Ariosto,¹⁴ basata sull'armoniosa e ordinata disposizione simmetrica e plastica degli elementi, di cui le ottave 11-15 del canto VII del *Furioso* – ma non solo, se si pensa alla descrizione di Olimpia del canto XI (67-69) – sono esempio capitale. Tale prassi è ben lontana dalle visioni dinamicamente costruite per piani focali successivi e non equivalenti tipiche delle descrizioni della *Liberata*.¹⁵ Tuttavia, il modello descrittivo di matrice ariostesca si applica, nel *Rinaldo*, solo in questo caso, peculiare anche per il fatto di essere riadattato al maschile mentre, come si avrà modo di vedere, per la figura femminile è già attiva una prassi, affinata per mezzo della pratica lirica, più vicina a quella matura. Non è quindi un caso che l'attacco dell'ottava 18:

Qual meraviglia è poi se la regina,
in cui brame gentil sol trovan loco,
già fatta omai d'Amor preda e rapina,
esca diviene di sì nobil foco?
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.

¹⁴ Cfr. TASSO 2012: 452 che rimanda a *Innamoramento di Orlando* (I, XIII 50, 1-3), all'*Italia liberata*, (XI. 965-978 e 967-968), e ancora all'*Innamoramento di Orlando* (I, XIII 50, 1-3) per l'ottava 17.

¹⁵ Significativa, a questo proposito, l'ottava 96 del canto X, riferita alla fulgida, ma statica, bellezza del corpo nudo di Angelica (1- 4: «Creduto avria che fosse statua finta / o d'alabastro o d'altri marmi illustri / Ruggiero, e su lo scoglio così avinta / per artificio di scultori industri»).

riconduca all'interno del perimetro espressivo proprio del Tasso maturo, come dimostrato dal contatto con *Lib.* IV 96, 5-6:

Qual meraviglia or fia s' il fero Achille
d' Amor fu preda, ed Ercole e Teseo,

Se fino ad ora si è prestata attenzione ad aspetti prevalentemente formali, è necessario a questo punto soffermarsi anche su alcuni elementi che, al di là del dato lessicale e retorico, sono significativi in quanto vere e proprie spie della qualità del rapporto che Tasso intrattiene con i modelli narrativi della tradizione. La sezione del lungo racconto retrospettivo di Rinaldo, dall'ottava 25 alla 31 (*Rin.* IX), ricalca in modo evidente il modello virgiliano,¹⁶ applicando quindi soluzioni estranee alle necessità diegetiche del poema maggiore. Non a caso, la piena introiezione dell'esempio classico assunta nel primo poema lascia una traccia ben riconoscibile nell'ambito della caratterizzazione dell'amore di Armida. Tuttavia, il carattere accidentale e deviante del sentimento – perché, si ricordi, l'amore, nella *Liberata*, costituisce una forza centrifuga non solo per gli eroi cristiani ma anche per la stessa maga pagana – che porta inevitabilmente con sé il conflitto con il vettore principale dell'azione e la totale implosione degli schemi sociali e morali di riferimento – implosione ben diversa da quella netta e univoca rappresentata dalla somma di vizi che si accumulano sulla figura di Alcina – non manca di accompagnarsi a dinamiche non estranee a certe abitudini cavalleresche, come l'applicazione della metafora della maga 'cacciatrice' e la presenza lussureggiante dell'elemento naturale intrecciato a quello magico. È così che si rende esplicita la commistione di elementi di diversa tradizione che sostanziano la vicenda di Armida: l'elemento della passione non prevista, in forte contrapposizione con quella di Alcina, che ricerca intenzionalmente la soddisfazione della passione carnale, prende corpo per mezzo di espedienti narrativi cavallereschi, pur rimanendone distinta, in virtù dell'interferenza del modello virgiliano.

¹⁶ Cfr. TASSO 2012: 455. Solo una nota a questo proposito: i vv. 6-8 dell'ottava 25 («pasce la mente afflitta e l'alma errante: / il corpo no, ch'ov'è un maggior desire, / l'altro minor non fassi allor sentire») ricordano, ancora una volta, la fenomenologia amorosa propria di Erminia, per cui si rimanda alla *Liberata* (VII 4, 1-2: «Cibo non prende già, ché de' suoi mali / solo si pasce e sol di pianto ha sete»; si noti poi come l'aggettivo *errante* costituisca una precisa marca di Erminia (per cui cfr. XIX: 91, 8 e 101, 3). Infine si noti anche la consonanza tra il v. 7 e *Lib.* XII, 66 2 («tu ancora, al corpo no, che nulla pave»).

Ancora, si consideri il caso dell'ottava 68 del canto IX (5-8):¹⁷

Ma che dico io? La terra s'apra, e 'n lei
nel suo fondo maggior mi dia ricetto,
anzi, santa onestà, ch'a te faccia onta,
e se poi morir deggio, eccomi pronta.

la cui ripresa, ed evidente icastica rielaborazione, nella *Liberata* (IV 57, 7-8):

Ahi, che fiamma del ciel anzi in me scenda,
santa onestà, ch'io le tue leggi offenda!

segnala non solo lo scarto 'morale' che sussiste tra Floriana e Armida ma anche tra l'Armida dei canti IV e V, stretta alle logiche della dissimulazione e dell'inganno, e quella sconfitta ed innamorata del XVI, il cui discorso, già discusso nel cap. I, pur conservando una certa cifra di ambiguità, si struttura come vera e propria riflessione 'intradiegetica' della donna sul suo passato e sul suo presente, in cui il tema delle 'frodi' (46, 3-4: «t'ingannai, t'allettai nel nostro amore; / empia lusinga certo, iniquo inganno», e 47, 1 «Sia questa pur tra le mie frodi») si ibrida con quello dell'autentico lamento dell'amante tradita e abbandonata (46, 5 - 8: «lasciarsi còrre il virginal suo fiore / far de le sue bellezze altrui tiranno, / quelle ch'a mille antichi in premio sono / negate, offrire a novo amante in dono!»).¹⁸

Molti altri sono gli elementi propri della caratterizzazione di Floriana destinati a convergere su Armida come, ad esempio, la collocazione spaziale della donna all'interno del *locus amoenus*:

Rin. IX 78 4:

se 'n giace in grembo a l'erbe rugiadose,

Lib. XVI, 17, 8:

ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta

oppure, ancora, una più aderente ripresa di sintagmi riassunti in contesti simili:

come nel caso di *Rin.* IX 74, 1 e *Lib.* V 61, 2:

Fa pria tentar, ma con maniere accorte,

modi gentili e le maniere accorte

¹⁷ Cfr. TASSO 2012: 461 che rimanda a *Aen* IV 24-27.

¹⁸ Non è quindi casuale la somiglianza tra il v. 5 e *Rin.* IX 59, 2: «del suo fior virginal non pria toccato».

e di *Rin.* IX 79, 2 e *Lib.* IV 89, 3:

i cari detti de la bella amante.

de' cari detti e de' begli occhi è parca.

Decisamente significativo il contatto tra *Rin.* IX 79, 5-8 e *Lib.* XVI 18, 5-8:¹⁹

Ben ciascun sembra dal disio compunto
e mira l'altro tacito e tremante:
lampeggia, come 'l sol nel chiaro umore,
negli umidi occhi un tremulo splendore.

qual raggio in onda, le scintilla un riso
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.
Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle

per l'evidente recupero lessicale, a cui si possono aggiungere la comune caratterizzazione tra il primo (X 1, 4) e il secondo Rinaldo (*Lib.* XVI 35 8)

del partir de l'amante fuggitivo

dar, frettoloso, fuggitivo il tergo

e la formula, sovrapponibile ma parallelamente opposta nella disposizione all'interno della vicenda, dei vv. 1-2 dell'ottava 73 (*Rin.* IX) e dei vv. 5-6 dell'ottava 74 di *Lib.* XVI:

Così diss'ella, e con que' detti sciolse
a la regina di vergogna il freno

esso mi fe' donna vagante, ed esso
spronò l'ardire e la vergogna sciolse

Più ampiamente, valicando i confini del raffronto tra Floriana e Armida e considerando quindi le ottave 84-86 del canto IX, è possibile notare come l'apparizione in sogno di Clarice tradita, se pensata in senso astratto come modello di invettiva della donna contro l'amante, dialoghi con le ottave del XVI dell'invettiva di Armida. Date le dovute differenze di contesto, e le non irrilevanti diversità in termini di estensione, i due discorsi sono accomunati da un impianto formale di fatto sovrapponibile, fatto di domande retoriche, esclamazioni e anafore. Non saranno quindi casuali anche le riprese più strettamente lessicali come testimonianze, ad esempio, la riproposizione del sintagma *fiamma antica* (*Lib.* XVI 52,1-2 «Non entra Amor a rinovar nel seno / che ragion

¹⁹ Si ricordi a questo proposito la nota di Navone (TASSO 2012: 462) sull'uso del verbo. Corsivi miei.

congelò, la fiamma antica» - *Rin.* IX 81, 3).²⁰ Oltre alla sequenza costituita dalle due ottave che riportano i sentimenti di compassione e pietà dell'amante (*Rin.* IX 90-91 e *Lib.* XVI 52 e 61),²¹ si consideri una serie di tasselli significativi che, se nel testo base innervano la narrazione delle conseguenze estreme del dolore della donna abbandonata, nella *Liberata* vengono variamente ricevuti, sia in zone testuali divergenti dall'asse Rinaldo-Armida, come nel caso di X 2, 6 («lo stuol de' sensi impetuoso e forte») che per l'aggettivo e la dittologia ricorda il Tancredi di XII 70, 4 («al duol già fatto impetuoso e stolto») che nel cuore della caratterizzazione psicologica della donna, come nel caso del *tricolon* di 3, 8 («che non vede, non parla e non ascolta») per cui si rimanda a *Lib.* 67, 8 («sparsa il crin, bieca gli occhi, accesa il volto»)²² e soprattutto le ottave 15 - 16,²³ che echeggiano sia in quelle dell'Armida abbandonata (*Lib.* VI 60), e il tentato suicidio della 23, che rimanda naturalmente al XX della *Liberata*.

Si consideri ora una breve serie di elementi testuali che, pur non intrattenendo particolare affinità narrativa con l'episodio di Armida, confluiscono nel tessuto testuale, tematico e retorico, della *Liberata*. In primo luogo, si deve considerare la traccia mnemonica di alcuni passaggi riassorbiti dalla materia poetica della *Liberata* sia per quanto concerne Erminia, per cui si pensi, ad esempio, al confronto tra i vv. 3-4 del canto IX del *Rin.* («e se tal volta alcun lui punto offende / il sangue se l'aggiaccia entro le vene») e i vv. 7-8 dell'ottava 63 del VI («e sempre che la spada il pagan mosse, / sentì ne l'alma il ferro e le percosse») che dimostra, ad un tempo, la permanenza 'tematica' del nesso tra il pericolo fisico dell'amato e la pena interiore dell'amante e l'incremento dell'elaborazione retorica, sia per la restituzione più raffinata del passaggio metaforico che per l'elaborazione sonora dei versi, che per quanto riguarda

²⁰ Si rimanda a TASSO 2009: 993. Navone (TASSO 2012: 463-464) segnala inoltre una certa vicinanza tra il 'risveglio' delle coscienze del primo Rinaldo e quello dell'eroe della *Liberata*.

²¹ TASSO 2012: 464: Rinaldo evita il confronto con l'amante abbandonata, cui invece non può sottrarsi Enea (Cfr. Virgilio Aen IV 305-92). Tasso tralascia dunque una parte del racconto virgiliano, che non a caso sarà l'unica ad essere recuperata nella vicenda di Rinaldo e Armida, facendo sì che la *Liberata* porti a termine la riscrittura degli amori di Enea e Didone avviata nel Rinaldo (cfr. BALDASSARRI 1999: 297).

²² Ma anche al ritmo di XII 70, 8 («al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue»). A testimonianza di come la tripartizione, o quadripartizione del verso sia adottata come stilema del *pathos* già dal giovane poeta del Rinaldo. Per la declinazione di tale stilema nel poema maggiore si rimanda a SOLDANI 1999.

²³ Si deve chiamare in causa ancora il commento di Navone (TASSO 2012: 465) che rimanda a *Amadigi* LXXIII 3, 7-8 e 11, 1-2. Baldassarri (BALDASSARRI1982: 169-170) ha del resto ricordato come questi versi riaffiorino nel risveglio di Erminia tra i pastori (*Lib.* VII 5, 5-6) e come tutti e tre i passi siano accomunati da una cesura forte nel primo verso e da un *ejambement*, che vogliono riprodurre, a livello ritmico, «la lenta ripresa di coscienza dei vari personaggi coinvolti».

Tancredi. A questo proposito si rimanda all'evidente parallelismo tra *Rin.* IX 14 e *Lib.* III, 21:²⁴

Ma diè Fortuna al suo desire effetto,
chè l'ultimo guerrier che al pian conquiso
cadde, a Rinaldo fe' *sbalzar l'elmetto*,
rompendo i ferrei lacci a l'improvviso.
Al subito *apparir* del vago aspetto
parve che se l'aprisse il paradiso,
e vide entro lo spazio d'un sol volto
quanto in mill'arti è di beltà raccolto.

Clorinda intanto ad incontrar l'assalto
va di Tancredi, e pon la lancia in resta.
Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto
volaro e parte nuda ella ne resta;
ché, *rotti i lacci a l'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 *apparise*.

che rileva il dialogo che sussiste tra le due ottave rendendo allo stesso tempo visibile lo scarto tra la regia descrittiva della prima, che registra l'istantanea improvvisa dell'apparizione del viso del cavaliere e la conseguente stasi contemplativa dell'amante, e la restituzione estremamente dinamica del fotogramma in movimento della seconda, che, animando dall'interno lo sguardo immaginato del lettore, proietta prima le due figure una contro l'altra e poi in alto, dove volano i frammenti delle lance, per amplificare successivamente in senso pluridirezionale lo spazio vorticoso e folgorante occupato dei capelli mossi dal vento. Si pensi poi al sintagma di *Rin.* IX 55, 8 («lascia a dietro di sé la miglior parte»)²⁵ ripreso in *Lib.* VI 55, 8 («vede pender di sé la miglior parte»), molto diffuso nella tradizione ma significativamente disposto in entrambi i poemi a chiusura dell'ottava,²⁶ e alla configurazione della dinamica peculiare di un sentimento che, pur represso, riesce ad emergere e a manifestarsi (*Rin.* IX 65, 1-4: «Sovente ancor con interrotto suono / profondamente sin dal cor sospira; / le lacrime talor sugli occhi sono, / ma vergogna le affrena e le ritira» e *Lib.* III 18 3-8: «A quella, in vece di risposta, viene / su le labra un sospir, su gli occhi il pianto. / Pur gli spirti e le lagrime ritiene, / ma non così che lor non mostri alquanto: / ché gli occhi pregni un bel purpureo giro / tinse, e roco spuntò mezzo il sospiro»), ma anche alla rima avanza :

²⁴ Tale nesso è stato messo in luce da Navone (TASSO 2012: 451) che cita *Aen* I 586-567 e 613-614; Corsivi miei.

²⁵ Per cui si rimanda al commento di Navone (TASSO 2012: 459) che ricorda le fonti del sintagma (*Rvf* 37, 52; *Amadigi*, LXVIII 69, 7-8, *Ercole* VI, 32, 8 e *Girone* IV 13, 1-2).

²⁶ Il caso è quindi inerente a quei processi di memoria, volontaria o involontaria, che hanno a che fare con il grado di 'memorabilità' del distico dell'ottava. Infine, per il notturno dell'ottava 56 si rimanda ancora a TASSO 2012: 459.

possanza (*Rin.* IX 64, 1 e 3 e *Lib.* VI 60 vv. 2 e 6), quindi ancora relativa alla zona lessicale propria di Erminia.

2.2 Descriptio mulieris e fenomenologia amorosa

Le sezioni testuali che, nei due poemi, trattano della bellezza della donna e dell'innamoramento dei cavalieri – Rinaldo nel primo e i campioni cristiani della *Liberata* – devono essere considerate parti tra loro eterogenee e cronologicamente discontinue ma comunque appartenenti ad una dimensione di elaborazione unitaria di una materia poetica tratteggiata sul profilo preciso di uno stesso nodo tematico. La descrizione della donna e la fenomenologia amorosa che se ne origina si sviluppano quindi secondo un modello che si afferma come indipendente da quello ariostesco e implicato nei processi espressivi tipici della prassi lirica, sperimentata ed interiorizzata da Tasso già nelle *Eteree*. Come già anticipato, accanto al dato descrittivo si sviluppa quello legato alla precisa restituzione della fenomenologia dell'innamoramento, che il poeta realizza efficacemente per mezzo dell'espedito del discorso diretto sotto forma di dialogo tra le due parti, rispettivamente Clarice e Rinaldo e Armida ed Eustazio. L'azione congiunta della fase descrittiva e di quella 'psicologica' segnala la presenza di una matrice narrativa dinamica, basata sullo svolgersi contemporaneo di diverse strategie di scrittura e tipologia di elementi compositivi. Ancora una volta si avrà modo di vedere in che senso il testo del *Rinaldo* costituisca di fatto, oltre che un punto di arrivo in sé un momento di rilancio in avanti, in prospettiva degli estiti maturi.

Per quanto concerne la tecnica descrittiva si deve partire dal raffronto tra le ottave 53-55 del canto I del *Rinaldo* e le ottave 28-32 del IV della *Liberata*. La serie, che rivela rispettivamente i punti di contatto e di divergenza tra le due esperienze, costituisce un modulo confermato ma al contempo evolutivo, che prende avvio dall'apparizione improvvisa della donna contrassegnata dalla riconoscibile marca della novità:²⁷

Rin. I 53, 1-4

Vien dietro a lei sovra un cavallo assisa,
[...]
di *nuovo* abito adorna in strana guisa

Lib. IV 28,

Dopo non molti dì vien la donzella
dove spiegate i Franchi avean le tende.
A l'apparir de la beltà *novella*

²⁷ Cfr. corsivi miei.

una disposta e vaga giovinetta,

[...]

a cui seguono le ottave più propriamente descrittive. Per quanto concerne la prima fase (*Rin.* I 54 e *Lib.* IV 29):²⁸

Mira il leggiadro altero portamento
Rinaldo, e 'nsieme il ricco *abito eletto*:
e *vede il crin parte ondeggiar al vento*,
parte in belli aurei nodi avvolto e stretto;
e la *vesta* cui fregia oro ed argento,
sotto la qual *traspar* l'eburneo petto,
alzata alquanto, *discoprir* a l'occhio
la gamba e 'l piede fin presso al ginocchio:

Argo non mai, non *vide* Cipro o Delo
d'abito o di beltà forme sì care:
d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
traluce involta, or *discoperta* appare.
Così, qualor si rasserena il cielo,
or da candida nube il sol *traspare*,
or da la nube uscendo i raggi intorno
più chiari spiega e ne raddoppia il giorno.

si deve notare la comune funzione strutturante dei verbi legati al campo semantico della vista (*mira, vede - vide*), che dispongono di fatto la successione dei piani focali: la descrizione passa dal vestito ai capelli ma, mentre nell'ottava del *Rinaldo* lo sguardo si sposta poi sull'insieme del corpo (*petto - gamba - piede - ginocchio*) l'ottava della *Liberata*, pur conservando ai vv. 4 e 6 un evidente ricordo dell'ottava del *Rinaldo* (a *traspar* e *discoprir* corrispondono *discoperta* e *traspare*), condensa nella prima metà i fattori propriamente descrittivi lasciando così spazio all'articolato e raffinatissimo paragone dei vv. 5-8. La discontinuità dinamica data dal paragone si risolve nell'ottava 30 del canto IV, che riprende e amplia l'elemento dei capelli già presente nella 29. Il rilancio descrittivo è presente anche nell'ottava 55 del *Rinaldo*, che porta a termine la descrizione della gamba per poi chiudersi circolarmente sui dettagli del volto:

La gamba e 'l piede, il cui candor contende
purpura in fior contesta a l'altrui vista;
il dolce lume poi che gli occhi accende
e la guancia di gigli e rose mista
e la fronte d'avorio onde discende
grazia che può far lieta ogn'alma trista,
e le perle e i rubin, fiamme d'Amore,
rimira ingombro ancor d'alto stupore.

Fa nove cresse l'aura al crin disciolto,
che natura per sé rincrespa in onde;
stassi l'avarò sguardo in sé raccolto,
e i tesori d'amore e i suoi nasconde.
Dolce color di rose in quel bel volto
Fra l'avorio si sparge e si confonde,
ma ne la bocca, ond'esce aura amorosa
sola rosseggia e semplice la rosa.

²⁸ Nonostante, come ricordato da Navone (TASSO 2012: 363), la *descriptio* di Clarice è condotta secondo caratteri stereotipati legati ai precedenti rintracciabili nella poesia lirica e cavalleresca, sono presenti alcune spie testuali che, se osservate retrospettivamente, rivelano processi sotterranei di elaborazione potenzialmente innovativi, sebbene non ancora emancipati dalle pratiche invalse della tradizione. Corsivi miei.

Come è evidente, il testo della *Liberata*, pur ricalcando la filigrana compositiva della prima ottava, ripercorre i particolari descrittivi del viso imponendo la caduta dei sostantivi ‘concreti’: gli *occhi* cedono il passo allo *sguardo*, la *guancia* e la *fronte*, riassunte nel *volto*, lasciano una loro evidente traccia nella continuità coloristica delle *rose* e dell’*avorio*. A questa diversa elaborazione lessicale e retorica si deve aggiungere la già citata iterazione, nella *Liberata*, del tema dei capelli che, soppiantando la ripresa della descrizione della gamba e del piede, seleziona fortemente i tasselli della composizione visiva dell’ottava, filtrando evidentemente la gamma delle immagini ammissibili sulla base del repertorio della poesia lirica petrarchista. A questo processo se ne aggiunge uno ulteriore e tutto interno alla prassi tassiana, che agisce in modo evidente sul distico di entrambe le ottave, mutando profondamente l’apparato metaforico dedicato alla descrizione della bocca.²⁹

L’ottava 31 del canto IV rappresenta quindi una sorta di incremento descrittivo assolutamente rilevante, che mette in luce la propensione del Tasso maturo alla decorazione sensuale del testo. Anche in questo caso, tuttavia, risulta rintracciabile in filigrana il ricordo della scrittura del *Rinaldo*, se si pensa, in particolare, al recupero silenzioso e dissimulato di alcuni particolari dell’ottava 54: in primo luogo, la ‘ripartizione’ descrittiva dei vv. 3-4 («e vede il crin parte ondeggiar al vento / parte in belli aurei nodi avvolto e stretto») che viene ripresa al vv. 3-4 dell’ottava 31 («parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta») e, poi, la descrizione del petto che, seppur secondo modalità differenti, è giocata sul particolare della veste leggera che fatica a contenere di fatto la fisicità dirompente della donna:

54, 5-8:
e la vesta cui fregia oro ed argento,
sotto la qual traspar l’eburneo petto,
alzata alquanto, discoprir a l’occhio
la gamba e ’l piede fin presso al ginocchio:

31, 1-4:
Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d’Amor si nutre e desta.
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta:

55, 1-2:
la gamba e ’l piede, il cui candor contende
purpura in fior contesta a l’altrui vista;

²⁹ Cfr. cap. II.

Si deve precisare, a questo proposito, come nella *Liberata* un particolare tanto funzionale alla restituzione visiva del corpo della donna come quello della veste che gioca sul corpo viene di fatto sdoppiato in due momenti distinti e paralleli, ovvero quello del velo dell'ottava 29 che, si ricordi, non a caso «traluce», allo stesso modo della redazione più arcaica del testo del *Rinaldo* (55, 1-2: «La gamba e 'l piede, il cui candor traluce / Fuor per seta vermiglia a l'altrui vista»), e quello dell'ottava 31. Radicalmente diversi entrambi gli esiti tassiani da quello ariostesco, se si pensa all'immagine della sottile veste sul corpo di Alcina del canto VII (28, 5-8: «Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse / il manto; e restò il vel sottile e rado, / che non copria dinanzi né di dietro, / più che le rose o i gigli un chiaro vetro»); è così che il testo del *Rinaldo* si conferma come momento di transizione che, censurando l'esplicito erotismo del modello, avanza sul piano dell'elaborazione 'registica', e retorica, dell'immagine. Questi versi, segnando uno scarto netto rispetto ad un modello se non effettivo per lo meno potenziale, testimoniano quindi con precisione una sorta di fase mediana della messa a punto della tecnica figurativa più propria della *Liberata* che, coniugando finemente maestria retorica e rielaborazione contenutistica, perverrà agli esiti più maturi del raffinato ed elegante sensualismo tassiano.³⁰

È così che dalla prassi descrittiva del *Rinaldo*, propositiva rispetto ai presupposti ariosteschi e già conscia delle importanti sollecitazioni derivanti dall'esperienza della scrittura più propriamente lirica, che fa perno su di una strategia di scrittura circolare, si perviene, nella *Liberata*, ad un andamento descrittivo ondulatorio, discontinuo, se si pensa alla forte intromissione del paragone dell'ottava 29, ma al tempo stesso ricorsivo e dinamico, se si pensa in questo caso al rilancio amplificato della descrizione delle chiome, che nel complesso si sostanzia in misura maggiore di immagini metaforiche largamente arricchite di figure di parola. Al contempo, vengono obliterate con decisione le immagini non canonizzate dalla prassi lirica.³¹ Ancora, quindi, lo schema lineare,

³⁰ Cfr. TASSO 2012: 363. Si noti che anche la più alta prova tassiana si distingue non solo e non tanto dalla descrizione dei corpi nudi di Angelica e Olimpia (*Fur.* X e XI), distinzione sintomatica ma dovuta al contesto, ma soprattutto dalla descrizione di Alcina (*Fur.* VII 14). Il testo del *Rinaldo* presenta tuttavia una sorta di regressione sul piano dell'erotismo che testimonia la netta distanza che lo separa dalla disinvolta libertà ariostesca; come è noto, tale distanza verrà risolta nel poema maggiore non per mezzo del recupero pedissequo del precedente ma in virtù di una rinnovata tecnica di scrittura che agisce sulla forma, sulla caratura retorica del testo e quindi sul contenuto.

³¹ Si pensi, a questo proposito, al particolare delle ginocchia, privo di cittadinanza nel canone descrittivo lirico.

sebbene non staticamente simmetrico, si evolve in un insieme di messe a fuoco successive e allo stesso tempo unitarie.

Prima di poter concludere il presente attraversamento con l'analisi delle ottave 57 e 32, è necessario proporre il superamento, per lo meno parziale, di una dimensione che, per quanto giustificata, tende a giustapporre due realtà testuali senza tenere conto del più ampio sistema testuale in cui sono calate. Per questo motivo si ritiene utile vagliare un'altra essenziale serie di processi di scrittura che, frapponendosi di fatto tra il *Rinaldo* e la vulgata della *Gerusalemme* influiscono legittimamente sulla qualità della parentela testuale dei due poemi. Tale *focus* sulla genesi e sulla natura dell'elaborazione delle soluzioni testuali si propone quindi di integrare quando detto fino ad ora con le interferenze prodotte non solo dall'esperienza lirica eterea ma anche dal complesso itinerario rappresentato dalla stratigrafia redazionale della *Liberata*.

Come già anticipato, l'analisi della lezione arcaica dell'ottava 55:

La gamba e 'l piede, il cui candor traluce
fuor per seta vermiglia a l'altrui vista.
Degli occhi poi la dolce e pura luce,
e al guancia di gigli e rose mista,
e la fronte d'avorio, ond'uom s'induce
ad obliar ciò che più l'alma attrista,
e le perle e i rubin, fiamme d'amore,
rimira, ingombro ancor d'alto stupore.

permette, ad esempio, di convalidare l'ipotesi secondo cui anche i processi di elaborazione propri del *Rinaldo* stesso conservano un valore rilevante nella memoria poetica in qualità di elementi che entrano effettivamente nel repertorio lessicale applicabile alla *Gerusalemme*.

Nel caso della descrizione del volto delle ottave 55 e 30, ad entrare in gioco è la redazione arcaica della *Liberata* (30, 5: «e ne le *guance* e ne le labra accolto») che, testimoniando una maggiore aderenza lessicale (*guancia* v. 5 ottava 27) alla prova del *Rinaldo*,³² ben rappresenta l'atteggiamento sorvegliato che Tasso stesso assume nei riguardi non solo dei processi di scrittura ma anche di memoria. Le due soluzioni adottate nei distici che chiudono le ottave, poi, divergono profondamente: nel *Rinaldo* il poeta ricorre con decisione a soluzioni proprie della lirica d'amore, se si pensa non solo

³² Si rimanda a questo proposito a TASSO 2009: 251 n. 2, che rimanda a *Rin.* VII 58, 7-8.

all'uso di *Et.* XXII, 2 («riso fra perle e bei rubini ardenti») ma anche al caso di *Chig.* LXV, 5 («fra perle orientali e fra rubini») che conferma quindi la scelta di carattere distintivo all'interno del dettato della *Liberata*. Nel poema, quindi, a questo sistema metaforico viene preferito un prezioso gioco formale (cfr. cap. II). Si deve inoltre notare come tali elementi metaforici tradizionali non vengano del tutto espunti ma piuttosto sottoposti ad una sorta di risemantizzazione: il rosso del rubino viene intatti utilizzato relativamente al sangue di Clorinda, mentre le perle vengono riferite al pianto, secondo un utilizzo già sperimentato nel *Rinaldo*. Varie soluzioni testuali, talvolta equipollenti talvolta invece portatrici di un valore distintivo, vengono quindi di volta in volta messe al vaglio, selezionate e ricollocate secondo le precise istanze del testo che le deve accogliere: questo si traduce, nella *Liberata*, in un movimento discontinuo che, più che tracciare una linea di tendenza univoca e chiaramente definibile, restituisce il carattere vario ma sempre sorvegliato del *modus scribendi* dell'autore.

Quanto detto fino ad ora vale pienamente per un altro nodo di grande interesse, ovvero il tema dei capelli. In questo caso, le scelte operate nella *Liberata* risultano marcatamente divergenti sia dall'uso del primo poema che da quello delle rime, che appaiono invece correlati. Se da un lato rimangono percepibili alcune affinità, come ad esempio, la scansione sdoppiata che accomuna 54, 3-4 e 29 3-4:

e vede il crin *parte* ondeggiar al vento,
parte in belli aurei nodi avvolto e stretto

D'auro ha la chioma, ed *or* dal bianco velo
traluce involta, *or* discoperta appare

dall'altro pare evidente come l'uso del *Rinaldo* sia assimilabile a quello delle liriche eteree:

II, 1-2:
Su l' ampia fronte il crespo oro lucente
sparso ondeggiava, e de' begli occhi il raggio

III, 5-6
Ondeggiavano sparsi i bei crin d' oro,
ond' Amor mille e mille lacci ordiva,

da cui invece si distingue in modo sensibile la *Liberata*, anche nella sua redazione arcaica, discussa nel capitolo II:

Era insieme co 'l velo all'aura sciolto
il crin dove i suoi lacci amor ripose.

Fa nove crespè l'aura al crin disciolto,
che natural per sé rinrespa in onde;

Entrambe le redazioni del poema maggiore si allontanano quindi dalle prove più alte, che sono accomunate dall'evidente marca data dall'uso verbale. Ulteriormente differenziato il rapporto tra le due redazioni del poema e la prova eterea: riscrittura evidente del v. 6 del III, la redazione arcaica è destinata a lasciare spazio alla finissima elaborazione retorica della vulgata, tutta giocata sul rilancio 'ornato' proprio di un elemento della tradizione. Appare quindi confermata l'azione sotterranea ma incisiva di uno schema compositivo di matrice prettamente lirica, e quindi fortemente selettivo, capace di indurre nel testo una maggiore densità retorica.

Concluso quando dovuto a proposito delle strategie descrittive, si deve discutere il delicato passaggio testuale che, a metà tra la rappresentazione e la narrazione, funziona, in entrambi i testi, da ponte verso la seconda fase del 'modulo narrativo' qui in esame. Ci si riferisce in particolare rispettivamente all'ottava 57 e all'ottava 32 (ma anche 56 e 34), che descrivono il movimento psicologico sollecitato nell'amante dalla contemplazione della bellezza della donna:³³

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

Come per acqua o per cristallo intero
trapassa il *raggio*, e no 'l divide o parte,
per entro il chiuso manto osa il *pensiero*
sì penetrar ne la vietata *parte*.
Ivi si spazia, *ivi* contempla il vero
di tante meraviglie *a parte a parte*;
poscia al desio le narra e le describe,
e ne fa le sue fiamme in lui più vive.

Nuovamente, è proprio l'ottava del *Rinaldo* a rappresentare un'intenzione, quella di rendere conto dei moti interiori dell'amante, accolta con decisione anche nel poema maggiore. Tuttavia, la prima prova rimane imbrigliata in una composizione acerba, che ritrae convenzionalmente la passiva ricezione della passione, rivelandosi quindi ben lontana non solo alle immagini, nella *Liberata* tutte centrate sull'azione attiva del pensiero degli astanti che penetra invadente, già dall'ottava che precede, le vesti della donna, legittimando quindi la dinamica peregrinazione mentale ed immaginativa della

³³ Corsivi miei.

32 – in cui, si noti, il pensiero, quasi contrapposibile a quello del v. 8 della 57, non solo spazia e contempla, ma chiama in causa anche il desiderio, altra forza attiva e necessariamente agente, ben diversa quindi dalla sede ricevente e statica dell'altra ottava, il cuore (v. 3 e 7) – ma anche alla tecnica di scrittura che, al livello stilistico-formale, agisce sul testo azionando i consueti dispositivi ritmici e retorici. Nonostante le differenze, la prova del *Rinaldo* non è spesa vanamente, se si considera non solo il ricordo lessicale del v. 2 ma anche l'analoga precisazione temporale (v. 7 *alfin* e v. 8 *poscia*) che non solo segnala lo svolgersi effettivamente calato nel tempo della fenomenologia amorosa, ma scandisce anche il completamento definitivo di tale fenomenologia.

Il passaggio successivo, che completa la struttura del modulo dando seguito alla precisa disposizione del momento descrittivo e di quello psicologico, è costituito, come anticipato, dal dialogo diretto tra la donna e il cavaliere. Il confronto tra le ottave che introducono il discorso diretto (58, 1-4 e 34), costituisce forse l'esempio più significativo del rapporto talvolta ambiguo che Tasso intrattiene con la memoria dei suoi versi giovanili. La comune necessità di creare una vera e propria transizione tra il momento contemplativo e lo scambio diretto viene assecondata in entrambi i casi attraverso un *focus* diretto sul cavaliere parlante:

Ma come quel che pronto era ed *audace*
 e Fortuna nel crin prender sapea,
 e tanto più quant'era più vivace
 quel dolce ardor che l'alma gli accendea,
 disse: [...]

Come al lume farfalla, ei si rivolse
 a lo splendor de la beltà divina,
 e *rimirar* da presso i lumi volse
 che dolcemente atto modesto inchina;
 e ne trasse gran fiamma e la raccolse
 come da fuoco suole esca vicina,
 e disse verso lei, *ch'audace e baldo*
 il fea de gli anni e de l'amore il *caldo*:

che se da un lato rappresenta un caso di inequivocabile contatto, testimoniato non solo dalla ripresa lessicale (v. 1 e 7: *audace*) e lessicale, rimica e topica che chiama in causa altri due luoghi del *Rinaldo*:³⁴

I 35, 3-5:
 ma d'ardente desir divenne *caldo*
 di farsi qui d'eterna fama degno;
 e con parlar rispose *audace e saldo*,³⁵

³⁴ cfr., a questo proposito, TASSO 2012: 346-347.

IV 51, 5-8:

e fatto *audace e baldanzoso*, aspira
di pervenire a l'ultimo diletto;
né meraviglia è s'ei, per gli anni *caldo*,
nel suo casto pensier non riman *saldo*.

dall'altro sancisce una frattura definitiva tra la scelta espressiva del poema giovanile, che ricorre ad un'espressione idiomatica di registro basso e di tradizione cavalleresca,³⁶ e quella della *Liberata*, che adotta una soluzione di segno opposto, assumendo esplicitamente un paragone preso di peso dalla tradizione lirica, specificatamente tassiana.³⁷

Anche per il discorso diretto vale molto di quanto detto in precedenza; alla riproposizione di elementi strutturali analoghi:

58, 5-6³⁸

[...]
disse: «V'apporti il ciel salute e pace
sempre, qual che vi siate, o donna o dea;
[...]

59

E s'a la grazia, a la beltà del viso,
pari felicità dal ciel v'è data,
ardisco dir che non è in paradiso
alma di voi più lieta e più beata:
ché tai son quelle in voi, ch'egli m'è avviso
ch'angiola siate di là su mandata:
onde per me felice io mi terrei
di spender, voi servendo, i giorni miei.

60

Ma da poi che mostrarvi il ciel cortese
ha per sì raro dono a me voluto,
facciamisi or per voi chiaro e palese
quel che sin qui nascosto ei m'ha tenuto:
ch'avendo l'altre qualità intese,
come quelle apparenti ho già veduto,
rimarrà sol che con onor divini
voi mia dea riverisca, a voi m'inchini».

35

– Donna, se pur tal nome a te conviensi,
ché non somigli tu cosa terrena,
né v'è figlia d'Adamo in cui dispensi
cotanto il Ciel di sua luce serena,
che da te si ricerca? ed onde viensi?
qual tua ventura o nostra or qui ti mena?
Fa' che sappia chi sei, fa' ch'io non erri
ne l'onorarti; e s'è ragion, m'atterri. –

³⁵ Corsivi miei.

³⁶ Per quanto riguarda l'ottava 58 si rimanda nuovamente a quanto notato da Navone (TASSO 2012: 365): «Il passo richiama il noto adagio che esorta a prendere la fortuna per i capelli, molto popolare in ambito cavalleresco».

³⁷ Per il contatto tra l'ottava della *Liberata* e il sonetto etereo (*Et.* 7, 8) si rimanda a TASSO 2009: 254.

³⁸ Per una ricognizione sulle fonti si rimanda ancora a TASSO 2012: 365.

che permettono di sovrapporre la scansione del breve discorso di Eustazio a quello, più articolato di Rinaldo, si unisce una scrittura nuova capace di travasare i fattori ‘minimi’ conservati, ovvero la lode iperbolica della donna e l’interrogazione, in una forma sintetica e al tempo stesso rafforzata da un punto di vista retorico. In particolare, non si tralasci di notare l’evidente consonanza tra l’apparato iperbolico del primo poema (ottave 58 e 59) e quello della prima quartina dell’ottava 35, apertamente difeso da Tasso nelle *Lettere poetiche*³⁹ proprio per la sua natura inequivocabile di modulo metaforico e iperbolico canonico. Si noti inoltre la quasi totale obliterazione della profferta di servigi da parte del cavaliere, dovuta naturalmente al contesto narrativo della *Liberata* che, superando la dimensione singolare del primo poema, si deve riadattare alla dimensione multipla della dirompente presenza di Armida nel campo cristiano, di cui Eustazio è *medium* esplicito.

Infine, anche la reazione della donna alla lode del cavaliere, che porta con sé la singolare precisazione sugli accadimenti interiori del cavaliere-amante, mette in luce la presenza di uno schema sotterraneo comune:⁴⁰

61 7-8
Indi mosse ver lui parole tali,
che tutte al cor gli fur fiammelle e strali:

36 1-2
Risponde: – *Il tuo lodar troppo alto sale,
né tanto in suso il merto nostro arriva.*

62, 1-2
«*Non son qual mi formate, o cavaliere,
né va 'l mio merto al parlar vostro eguale;*

38 7-8
sì che i pensati inganni al fine spiega
in suon che di dolcezza i sensi lega.

Anche l’elemento del pianto rientra a pieno titolo nella prassi descrittiva della donna. Per quanto riguarda i presenti casi si deve notare non solo la condivisione della metafora relativa alle perle e la parallela configurazione dello sguardo, volto verso terra, ma anche la presenza, nel *Rinaldo*, dell’accusativo alla greca, espediente caro anche al Tasso della *Liberata*:⁴¹

IV 45 5-8
Umida i gigli e le vermiglie rose
del volto, e gli occhi bei volgendo al piano,

IV 70 1-2
A quel parlar chinò la donna e fisse
le luci a terra, e stette immota alquanto;

³⁹ Cfr. TASSO 2008: 84-85.

⁴⁰ Cfr. TASSO 2012: 365-6. Corsivi nostri.

⁴¹ Ancora, si deve ricordare quanto affermato da Navone in merito all’ottava (TASSO 2012: 392).

gli occhi onde in perle accolto il pianto uscia,
la giovinetta il cavalier seguia.

IV 74 7-8
e le nascenti lagrime a vederle
erano a i rai del sol cristallo e perle.

IV 75
Le guancie asperse di que' vivi umori
che giù cadean sin de la veste al lembo,
parean vermigli insieme e bianchi fiori,
se pur gli irriga un rugiadoso nembo,
quando su l'apparir de' primi alberi
spiegano a l'aure liete il chiuso grembo;
e l'alba, che li mira e se n'appaga,
d'adornarsene il crin diventa vaga.

Nuovamente, l'apparato descrittivo del poema maggiore subisce una sorta di amplificazione retorica data dall'articolato e prezioso paragone, che occupa ben sei versi e che corrisponde, a livello figurativo, proprio all'accusativo di relazione che descrive le guancie della donna bagnate di pianto. La sezione si conclude in entrambi i casi con il rasserenamento della donna: i due passaggi conservano analogie formali (*tra nubi i rai lucenti - i nubilosi rai*) ma si differenziano ancora per la diversa gestione del paragone, questa volta estraneo al dettato della *Liberata* in cui il poeta predilige un richiamo esplicito alle prime ottave della descrizione di Armida:⁴²

IV 50
Come allor che *tra nubi i rai lucenti*
mostran di Leda i figli, amiche stelle,
si quietan l'onde irate e violenti
e le dianzi crucciose atre procelle;
così al vago apparir de gli occhi ardenti,
ond'usciro d'amor vive facelle
il mar del duolo e i venti del timore
si tranquillar nel tempestoso core.

84 5-8
Serenò allora *i nubilosi rai*
Armida, e sì ridente apparve fuore
ch'innamorò di sue bellezze il cielo
asciugandosi gli occhi co 'l bel velo.

Ancora, la comparazione tra la pratica del *Rinaldo* e quella della *Liberata* relativa al nodo narrativo costituito dall'incontro tra donna e cavaliere si può completare con la discussione di alcuni altri punti che, seppur in una certa misura marginali rispetto al sistema sopra discusso, rappresentano ulteriori tasselli della sperimentazione che il poeta conduce, nel primo poema, a proposito di diversi aspetti della scrittura; si pensi ad esempio alla resa della mimica del cavaliere in preda al desiderio:

⁴² Ci si riferisce alla rima *cielo : velo* dell'ottava 29. Per l'ottava del *Rinaldo* cfr. TASSO 2012: 393.

IV 51 3-4

ed egli in lei gli *occhi bramosi gira*,
or nel bel volto, or ne l'eburneo petto.

XIX 69 4-6

ma *gira gli occhi cupidi* con arte:
volge un guardo a la mano, uno al bel volto,
talora insidia più guardata parte,

oppure ancora alla costruzione dell'ottava secondo espedienti retorici 'fioriti', che trovano nella seguente un utilizzo intensivo che prelude in modo evidente, specialmente per l'intersezione tra diverse figure di parola, a diverse soluzioni presenti nel poema maggiore (I 81):⁴³

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.

Infine, si pensi anche a quei casi che, come il seguente, rappresentano la compresenza ancora vigente di diverse tecniche e modelli di scrittura, forse in questo caso volutamente utilizzati nel medesimo contesto (VII 58):⁴⁴

Ha l'una i bei capelli al capo avolti,
partiti in trecce in maestrevol modi,
e poi gli tiene in sottil rete accolti,
che di fin auro e perle ha sovra i nodi;
l'altra ad arte ir gli fa negletti e sciolti,
e quasi par ch'ivi se stessa annodi
l'aura, ch'or gli alza, or gli rincrespa⁴⁵ e gira,
e sempre in lor più dolcemente spira.

ma significativi, se considerati per un momento in astratto, di quell'antagonismo stilistico-formale proprio del rapporto dialettico tra tradizione e stile maturo ancora presente nel dettato de *Rinaldo*.

⁴³ Cfr. TASSO 2012: 367 450 e 451.

⁴⁴ Navone (TASSO 2012:431) segnala le fonti petrarchesche (181 1-2; 196, 7-8) per i vv. 3-4; 227 1-4 per i vv. 5-8, gli stessi ripresi per nella descrizione di Armida di *Lib.* IV 30, 1-2.

⁴⁵ Si noti l'uso della voce verbale *rincrespa*, assimilabile all'uso della *Liberata*; a questo proposito si rimanda anche a TASSO 2009: 251 e note relative.

2.3 «fatti atroci ed empî»: la morte dell'amata per mano dell'amante

Le ottave del *Rinaldo* si rivelano banco di prova anche per una delle sezioni narrative più celebri e intense della *Liberata*, ovvero la morte di Clorinda. Anche in questo caso, i contatti, sia tematici che formali, non valgono tanto a dimostrare l'esistenza di un modello fisso che il poeta richiama meccanicamente, ma piuttosto a testimoniare come soluzioni narrative e formali sovrapponibili permangano nella memoria di scrittura dimostrandosi capaci di declinarsi secondo diverse esigenze narrative.

Tenendo debitamente conto delle marcate differenze che sussistono tra il contesto della morte di Clizia e quella dell'eroina – tanto più se si considera la natura schiettamente lirica, e priva di valore diegetico, dell'episodio del *Rinaldo* – è quindi possibile ricostruire la presenza di alcune permanenze significative. Per quanto concerne, ad esempio, la 'regia' della scena di morte si devono confrontare l'ottava 34 del VII e una nutrita serie di elementi delle ottave 65-69 del XII.⁴⁶

VII 34

Cadde ella, ahi lassa! a la percossa *atroce*,
solo un *languido* "Oimè" mandando fuora;
mi penetra nel cor l'amata voce,
non già però ch'io la cognosca allora.
Là donde uscito è il suon *corro* veloce,
e veggio (*ahi, vista grave* a l'alma ancora!)
la *bella donna* mia che debil *languie*,
versando insieme con la vita il *sangue*.

XII 65, 3:

Ella, mentre *cadea*, la voce afflitta

66, 5-7:

In queste *voci languide* risuona;
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza.

69, 8:

passa la *bella donna*, e par che dorma.

70, 7-8:

Già simile a l'estinto il vivo *languie*
al colore, al silenzio, a gli atti, al *sangue*.

tutti riferibili alla figura di Clorinda, senza tralasciare lo stretto dialogo che l'ottava del *Rinaldo* intrattiene anche con XII, 67:

Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli *v'accorse* e l'elmo empî nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. *Ahi vista!* ahi conoscenza!

⁴⁶ Corsivi nostri.

e il contatto con XII 96, 6:

in *un languido*: “oimè” proruppe, e disse

Oltre alla simile composizione spaziale alla precisa ripresa del sintagma del v. 2 nelle parole di Tancredi della 96, l'elemento del riconoscimento tardivo, in entrambi i testi preceduto dalla ricezione delle parole della donna morente, rappresenta una spia testuale indiscutibile, così come l'evidente consonanza tra il v. 6 e XII 67, 8, già segnalata da Nanove⁴⁷ – che, a ben vedere, coinvolge tutta l'ottava – permane e la traccia del distico di chiusura della 34 sia nella 69 che nella 70. Allo stesso modo si deve considerare, per quanto concerne l'ottava 37, l'articolato riuso degli aggettivi del v. 4 («empio ed odioso a me per la tua morte») nelle ottave 75 (1-2: «[...] e gli odiosi / rai miro ancora»; 7: «tu, ministra di morte empia ed infame») e 76, 3 («ma forse, usata a' fatti atroci ed empì») così come l'insistenza sul verbo *mirare* (5: «Mirami almen, mira la tua vendetta») la cui eco, nella *Liberata*, si rintraccia a cavallo delle ottave 82 (8: «essa le piaghe fe', voi le mirate») e 83 (1: «Asciutte le mirate? [...]»)⁴⁸

Similmente, percepibile, nei vv. 5-6 della 68 della *Liberata* («Mentre egli il suo de' sacri detti sciolse, / colei di gioia trasmutossi, e rise; / e in atto di morir lieto e vivace, / dir pareva: “S'apre il cielo; io vado in pace”»),⁴⁹ una sorta di matrice comune all'ottava 41, 1-6:

Parve che l'aere fosco asserenasse
pel volto suo Clizia tai cose udendo,
e che gioia e letizia alta mostrasse
l'alma da la prigion terrestre uscendo,
quanto fallace error pria l'ingombrasse
nel mio vero parlar or cognoscendo;

che converge sulla rispettiva riparazione dell'errore del personaggio femminile, sia che tale errore si risolva nella dinamica tutta privata della gelosia che in quella 'epica' della conversione.

⁴⁷ Cfr. TASSO 2012: 247.

⁴⁸ Si rimanda anche a XII 69, 1 («e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso»).

⁴⁹ Allo stesso modo l'ottava VII 18, 1-2 («Ella era morta, e così morta ancora / arder pareva d'amor la terra e 'l cielo») anticipa *Lib.* XII 69, 3-4 («[...] e il lei converso / sembra per la pietate il cielo e 'l sole»).

Le due ottave successive (42-43) così come preludono, dal punto di vista ‘psicologico’ alla volontà di autopunizione di Tancredi in *Lib. XII 76- 77*:⁵⁰

Pur ripensando poi che troppo leve
fora pena cotale a tanto eccesso,
e n’andrebbe impunito il fallo greve,
ch’uccidendo il mio bene avea commesso,
volsi che ’l duol, ch’in vita si riceve
da chi vive inimico di se stesso,
e la luce del sole aborre e sdegna
fusse del mio fallir pena condegna.

E perché il mio dolor sempre crescesse,
vedendo la cagion di lui presente,
oprai ch’un mago questa tomba fêsse
di questo sasso vivo e trasparente;
e l’estinta donzella entro ponesse,
così trafitta da lo stral pungente,
sì che non mai per raggirar di cielo
si corrompesse in lei la carne o ’l pelo.

agiscono anche sulla memoria lessicale, specialmente per il caso dell’aggettivo *trafitta*, per cui si rimanda a *Lib. XII 65*, 1-2 («Segue egli la vittoria, e la *trafitta* / vergine [...]»), che rappresenta un contatto analogo a quello che sussiste tra *Rin. 44*, 3 («ed oscuro lo fece e tenebroso») e *Lib. XII 80*, 3 («rischiarar parve il tenebroso aspetto»).

Non si tralasci poi il legame, di tipo mnemonico e sonoro, tra la seconda quartina dell’ottava 47:

Così diss’egli, e le *parole estreme*
non bene espresse col mancante fiato.
Non molto dopo spirò l’alma, e *quella*
s’alzò volando a la sua pari *stella*.⁵¹

e alcuni versi della già citata 64 (*Lib. XII*), sia per il sintagma del v. 4 («movendo, disse le *parole estreme*») che per la rima dei vv. 7-8:

virtù ch’or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

⁵⁰ Per cui cfr. TASSO 2012: 429.

⁵¹ Corsivi nostri.

2.3.1 *Le forme dell'ubi sunt*

Altro snodo fondamentale per comprendere la relazione complessa che sussiste tra due sistemi testuali differenziati ma consanguinei è quello costituito dalle forme e dalle declinazioni liriche del motivo dell'*ubi sunt*. La presente analisi prende spunto da quanto già osservato da Navone sulla consonanza tra le ottave 8 e 10 del VII e il lamento di Erminia alla vista di Tancredi ferito in *Lib. XIX* 106.⁵² Nonostante la diversità tematica del contesto, pare evidente la convalida che tale movenza topica di carattere eminentemente patetico riceve proprio attraverso la sua prima sperimentazione, specialmente se si pensa ad alcuni tratti distintivi comuni ad entrambi i passi:

Rin. VII

8:
Ma dove, lasso! or è, diviso
dal busto, il capo? Ahi, forse alcun l'ha tolto?
Ahi, dunque non vedrò l'amato viso?
Dunque non baciardò l'amato volto?»
Così dicendo mira intento e fiso,
e lo vede tra sangue e polve involto:
là corre impaziente, e fuori il cava
da l'elmo, il baccia e col suo pianto il lava.

10:
«Ove la luce de' belli occhi è gita?
ove del vafo aspetto il chiaro onore?
Come le guancie, oimè! come smarrita
Le labbia han lor vaghezza e lor colore?
Questa squallida fronte e scolorita
è quella ond'io porgea tal gioia al core?
Deh! quanto ei n'ebbe già diletto e gioia,
tanto maggior or n'have affanno e noia».

11:
Ecco, o figlio, ti fo gli estremi offic,
ch'a me dovei tu far più drittamente.
Ecco che gli occhi omai con l'infelici
man ti rinchiudo: or vale eternamente!
[...]

Lib. XIX

105:
e in lui versò d'inessicabil vena
lacrime e voce di sospiri mista:
«In che misero punto or qui mi mena
fortuna? a che veduta amara e trista?
Dopo gran tempo i' ti ritrovo a pena,
Tancredi, e ti riveggio e non son vista:
vista non son da te benché presente,
e trovando ti perdo eternamente.

106:
Misera! non credea ch'a gli occhi miei
potessi in alcun tempo esser noioso.
Or cieca farmi volentier torrei
per non vederti, e riguardar non oso.
Oimé, de' lumi già sì dolci e rei
ov'è la fiamma? ov'è il bel raggio ascoso?
de le fiorite guancie il bel vermiglio
ov'è fuggito? ov'è il seren del ciglio?

107, 1
Ma che? squallido e scuro anco mi piaci.
Anima bella,[...]

Ci si riferisce, nello specifico, non solo alla presenza massiccia delle interrogative retoriche, che scandiscono il ritmo patetico del lamento, ma anche ad una nutrita serie di scelte registiche che rivelano la matrice comune della restituzione tassiana di questo

⁵² Per cui si rimanda a TASSO 2012: 423.

modulo topico tradizionale. Si pensi quindi non solo alle tessere di tipo più prettamente formale – come, ad esempio, le esclamazioni (8, 1: *lasso!* - 105, 1: *Misera!*), la ripresa del verbo (8, 7: *corre* – 104, 6: *accorse*), l’aggettivazione (10, 5: *squallida fronte e scolorita*, che si lega sia al v. 7 dell’ottava 104, *scolorita e bella*, che al v. 1 della 107, *squallido e scuro*),⁵³ la ripresa, seppur di segno opposto, tra la *noia* di 10, 8 e il *noioso* di 106, 2, e l’apostrofe (11, 1: *o figlio* – 107, 2: *Anima bella*) – ma anche ad una sorta di palinsesto topico e tematico – la rilevanza del dato visivo, ottave 8 e 104-105, i temi del bacio e del pianto, ottave 8 e 107-109 – fino ad arrivare all’evidente consanguineità del fulcro centrale del lamento, costituito, nel *Rinaldo*, dalla prima parte dell’ottava 10 e, nella *Liberata*, dalla seconda metà della 106. Al di là, quindi, della dovuta divergenza tematica e di diverse altre differenze sul piano stilistico-retorico – a titolo di esempio, il ridimensionamento dell’importanza strutturale dell’anafora, che restituisce al dettato un ritmo maggiormente dinamico –⁵⁴ pare indubbia la persistenza dell’azione sotterranea prodotta, all’interno del processo creativo più maturo, dalla prova più alta, intrisa di echi classici così come la riscrittura successiva lo sarà anche di memorie paterne,⁵⁵ ma proprio per questo capace di ritrovare una nuova efficacissima riproposizione nel poema maggiore.

La prova del *Rinaldo*, che, come già detto molte volte, gode dello status ambiguo di opera compiuta e al tempo stesso aperta, costituisce quindi, più o meno programmaticamente, il laboratorio privilegiato per la messa a punto di diversi aspetti di una più matura regia narrativa. Per questo motivo si è cercato, in questa sede, di tratteggiare il profilo di quel processo, di per sé non osservabile se non per via induttiva, che permette al poeta della *Liberata* di sussumere il dato della sua prima esperienza narrativa all’interno delle necessità peculiari della struttura diegetica del poema maggiore.

⁵³ Questo uso specifico dell’aggettivo è del resto schiettamente tassiano (BALDASSARRI 1982: 170- 171).

⁵⁴ cfr. 11, 1-3 («Ecco [...] / Ecco [...]).»).

⁵⁵ Cfr. TASSO 2009: 1195.

3. Spie testuali tra tema e stile

La complessità del dialogo che Tasso intrattiene con la tradizione e la sua stessa esperienza poetica è sintomatica non solo della volontà di intraprendere una pratica poetica individuale – volontà ben rappresentata dai tentativi di scarto del *Rinaldo* rispetto al *Furioso* – ma anche dell'intenzione assorbire alcuni tra i processi e gli elementi invalsi nella pratica epico-cavalleresca cinquecentesca filtrandoli attraverso l'ottica selettiva della prassi lirica di ascendenza petrarchesca. Se è vero che questo sotterraneo e talvolta sfuggente processo di elaborazione genetica del testo è in una certa misura più facilmente rintracciabile nei movimenti narrativi di maggior respiro, che si possono ricondurre a moduli trasversali assunti e rivisti di poema in poema, è vero anche che è legittimo, se non necessario, indagare anche quelle più circoscritte spie testuali, riferibili ad elementi sia tematici che formali, prevalentemente sintattici e lessicali, che, pur non potendo vantare una parentela esclusiva e strutturata come i casi precedenti e nemmeno la puntuale natura di calco o memoria esatta, testimoniano comunque un substrato di soluzioni testuali condivise e dialoganti.

Si pensi ad esempio a un passo di *Rin.* I 90, 1-4:⁵⁶

Lassa! non sa che l'amorosa face,
se vien *celata*, più ferve e *s'avanza*,
sì come fuoco suol *chiuso* in fornace,
ch'arde più molto ed ha *maggior possanza*.

che prelude, specialmente per il nesso tra tema e rimanti e per alcuni espedienti retorici, sia a *Lib.* VI 60 1-6:

Ama ed *arde* la misera, e sì poco
in tale stato che sperar le *avanza*
che nudrisce nel sen l'occulto foco
di memoria via più che di speranza;
e quanto è *chiuso* in più secreto loco,
tanto ha l'incendio suo *maggior possanza*.

che a *Lib.* XIX 97 1 e 5-6:

Sfortunato silenzio! avessi almeno
[...]
Partimmi in somma, e le mie piaghe in seno
portai *celate* e ne credei morire.⁵⁷

⁵⁶ Per cui cfr. TASSO 2012: 368.

e testimonia quindi una parentela diretta tra due luoghi testuali di per sé indipendenti ma evidentemente frutto di processi di elaborazione di una forma specifica che si rivela in grado di veicolare forti affinità semantiche e tematiche. Un simile discorso vale quindi per l'articolato sistema di rimandi e memorie che sottende la costruzione di alcune figurazioni ricorrenti che, pur non assumendo un proprio individuabile peso narratologico producono echi intertestuali che, se ricomposti, suggeriscono l'idea di un patrimonio unitario e caratteristico di forme di volta in volta diversamente declinabili ma comunque omologhe. Vale a questo proposito l'esempio costituito dall'immagine della cavalcatura bianca – significativamente coincidente ad evidenti torsioni stilistiche di tipo 'fiorito' – che, parte del repertorio descrittivo della *Liberata* trova di fatto la propria genesi in alcuni passaggi del *Rinaldo*. La messa a punto di questo modulo descrittivo, frammentaria e sfaccettata, può essere ben rappresentata da una sorta di tavola sinottica che, contenendo sinteticamente i diversi tasselli coinvolti, permette di commentare il dialogo sotterraneo che lega questi diversi luoghi testuali:

Rin. VII 59:

Purpurea seta testa a gigli d'oro
le belle membra a quella asconde e cela;
gonna, ch'è del color del sacro alloro
sparsa di gemme, a questa il corpo vela;
ambo candidi sono i destrier loro,
adorni sin ai piè d'argentea tela;
tutti i loro scudieri a la divisa
con vesti vanno d'un'istessa guisa.

Rin. IV, 4:

La somma parte del bel *carro* intorno
purpurea copre a vaghi fior contesta,
cui fregia e parte un bel ricamo adorno
di perle sparse a guisa di tempesta.
Bianco elefante, che farebbe scorno
de l'Apennino a la nevosa testa,
de' seggi è la materia, e poi va l'opra
a l'eletta materia assai di sopra.

Rin. XII 33, 1:

Sovra un destrier *via più che neve bianco*

Lib. IX 82:

Sotto ha un destrier che di candore agguaglia
pur or ne l'Apennin caduta neve;
turbo o fiamma non è che roti o saglia
rapido sì come è quel pronto e leve.
Vibra ei, presa nel mezzo, una zagaglia,
la spada al fianco tien ritorta e breve,
e con barbara pompa in un lavoro
di porpora risplende intesta e d'oro.

Lib. XVII 33, 3-4:

Venia sublime *in un gran carro assisa,*

34:

Somiglia il carro a quel che porta il giorno,
lucido di piropi e di giacinti;
e frena il dotto auriga al giogo adorno
quattro *unicorni* a coppia a coppia avinti.
Cento donzelle e cento paggi intorno
pur di faretra gli omeri van cinti,
ed a bianchi destrier premono il dorso
che sono al giro pronti e lievi al corso.

Lib. VI, 26, 5:

Bianche *via più che neve* in giogo alpino

⁵⁷ Corsivi miei.

Già ad una prima lettura risulta significativo l'insistito ritorno dell'abbinamento tra i colori della porpora e la luce dell'oro che, da un punto di vista strettamente coloristico e quindi relativo all'economia visiva dell'immagine, si abbinano al colore bianco del cavallo montato dal personaggio a cui i colori precedenti si riferiscono. Tale abbinamento è presente in due ottave del *Rinaldo*, la 59 del canto VII, che contiene l'elemento dell'oro, e la 4 del IV, che contiene invece l'importante comparazione del candore del cavallo con quello della neve degli Appennini. Entrambi i particolari, oltre a quello della porpora che accomuna i due passaggi, si condensano in *Lib. IX 82*. L'immagine del carro trainato o accompagnato animali di colore bianco lega poi *Rin. IV 4* con *Lib. XVII 33, 3-4 e 34*. Ancora, pare di grande interesse la ripresa del calco petrarchesco di *Rin. XII 33, 1⁵⁸* in *Lib. VI 26, 5* non tanto per il particolare del carro ma per la ripresa del sintagma e della sintassi che accomuna i due passaggi dei poemi tassiani. Non sarà un caso che un simile intreccio di elementi figurativi sia parte integrante della sperimentazione formale e linguistica di una tra le più significative, per Tasso e non solo, prove 'eroiche' cinquecentesche; ci si riferisce naturalmente all'*Ercole giraldiano*:

(V, 12)

Tutto coperto di ben verde alloro
era il superbo *carro* e d'ogni intorno
fregiato d'oro, con nobil lavoro,
simile a quello, onde il sol mena il giorno;
non credo che mai fusse tra coloro
carro più ricco e più di pompa adorno,
il qual tiravan quattro destrier franchi
veloci al corso e più che neve bianchi.

che, presentando i ricorsivi elementi del carro e del candore del cavallo, rappresenta non solo il caso capostipite del diffuso calco petrarchesco ma anche fonte della clausola tassiana di *Lib. XVII 34, 8* («che sono *al giro* pronti e *lievi al corso*») se si consideri come anche il v. 7 della stessa ottava («ed a bianchi destrier *premono il dorso*») sia ancora debitore un verso dell'*Ercole* (VI 5, 7 – 8):

ora *premando* a corsier forte il *dorso*
il move *in giro*, o ver lo sprona *al corso*.

⁵⁸ *Tr. Cup. I, 22-24*: «quattro destrier vie più che neve bianchi, / sovri un carro di foco un garzon crudo / con arco in man e con saette a' fianchi».

per l'uso del verbo congiunto ai rimanti, e poi ancora di XII 82, 6 («*lieve al corso si diede immantinente*») per un calco quasi perfetto del sintagma.

Nella *Liberata* confluiscono quindi ad un tempo sollecitazioni ed interferenze cinquecentesche e tassiane, a cui si aggiungono spesso interferenze petrarchesche già ricevute con sicurezza dalla narrativa in ottave medio cinquecentesca, introiettate in questo caso da Tasso in un contesto singolare e per certi versi divergente rispetto alla zona testuale omogenea, seppur latamente, costituita dalle descrizioni fortemente 'ornate' di Lesbino e Armida, ovvero quello del canto VI che, in modo alquanto succinto, accoglie un debito ulteriore nei confronti di un'altra fondamentale prova narrativa medio cinquecentesca, se si pensa appunto alla perfetta sovrapposibilità tra la clausola finale di *Lib.* VI, 26, 5 («*Bianche via più che neve in giogo alpino*») e quella del v. 3 di Anguillara *Met.* XIV, 16 («*Di cedri, aranci, e palme il giogo alpino*»).⁵⁹

Caso sfaccettato, e per questo significativo, quello dell'eco tra *Lib.* I 49, 3-4 («*Così vien sospiroso, e così porte / basse le ciglia e di mestizia piene*») ⁶⁰ e *Rin.* III 55, 1-2 («*Con occhi chini e ciglia immote e basse / gran pezzo andò 'l garzon poco giocondo*») che, rappresentando ad un tempo una sovrapposizione tematica tra i due poemi così come il ricordo, in quello maggiore, non solo di un verso paterno (*Ode*, 27, 60: «*che 'l morto viso mesto e sospiroso*») ⁶¹ ma anche della sintassi e quindi del sintagma di Anguillara, *Met.* V, 200, 4: («*Per vergogna tenea basse le ciglia*»), testimonia la raffinata abilità del poeta maturo nel coniugare, talvolta con un'eccezionale densità, secondo modalità peculiari memorie proprie e sollecitazioni provenienti dal più vario contesto letterario coevo.

Per concludere, pare opportuno considerare le modalità secondo cui viene restituito l'intervento del narratore: se è vero che nel *Rinaldo* è ancora percepibile qualche residuo di intervento connotato dal punto di vista morale che risente forse più che delle abitudini ariostesche di una nuova necessità dei tempi, è vero anche che proprio nel

⁵⁹ Per quanto concerne le *Metamorfosi* di Anguillara, e il loro rapporto con il contesto letterario coevo, si rimanda al meritorio lavoro di G. Bucchi, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara* (BUCCHI, 2011). In particolare, il capitolo III (nello specifico i paragrafi 3, 4, 5, 6, 8, 9) offre numerosi spunti per una più approfondita (e augurabile) indagine sulla ricezione tassiana dell'opera.

⁶⁰ Per le cui fonti cfr. TASSO 2009: 87.

⁶¹ anche il verso successivo dell'ode («*bagni d'amaro e lagrimoso umore?*») tornerà alla mente di Torquato, ma nella *Conquistata*, XIII 53, 8 («*al lagrimoso umore il varco chiude*»).

contesto del poema giovanile vengono evidentemente sperimentati modi ed abitudini poi pienamente accolte nella *Liberata*. A questo proposito è sufficiente ricordare *Rin.* X 6, 7-8 («*O possanza d'Amor, come ne sforzi*»)⁶² e *Lib.* IV 76, 5 («*O miracol d'Amor, che le faville*») e ancora *Lib.* I 47 7-8 («*Oh meraviglia! Amor, ch'a pena è nato,*»). Non a caso è nuovamente possibile ricordare la precedente sperimentazione paterna (*Rime*, II 102, v. 89 «*O potenza d'amor! quel che infiniti*»); a maggior ragione si pensi quindi alla struttura di *Lib.* IV 96, 5-6:

Qual meraviglia or fia s'il fero Achille
D'Amor fu preda, ed Ercole e Teseo,

senza dubbio debitrice della prova precedente di *Rin.* IX 18 1-4:

*Qual meraviglia è poi se la regina,
in cui brame gentil sol trovan loco,
già fatta omai d'Amor preda e rapina,
esca diviene di sì nobil foco?*

Chirurgici e al tempo stesso più meccanici alcuni altri casi in cui la sovrapposibilità tra le soluzioni dei due poemi chiama ancora in causa una ricezione sorvegliata e talvolta sottile di elementi appartenenti alla tradizione. A titolo di esempio si cita la consonanza tra *Lib.* VI 92, 7 («*Gode Amor ch'è presente, e tra sé ride*»), *Lib.* XVI, 3, 4 («*or torce il fuso; Amor se'l guarda, e ride.*») e *Rin.* IX 80, 3 («*rise Venere in cielo, e i suoi diletti*»)⁶³ che, nuovamente, rappresenta la traccia permanente nella memoria tassiana di abitudini proprie di contesti lirici cari a Tasso,⁶⁴ la ripresa di *Rin.* XI 15, 7 («*ch'era verace testimon del core, / e certo segno de l'incerto amore*»)⁶⁵ in *Lib.* XIX 96, 6 («*fu più verace testimon del core*»), che chiama in causa un precedente dantesco⁶⁶ e, infine, la rielaborazione di un tassello schiettamente lirico (I 48, 8: «*in che la vide, esca continua al foco*»)⁶⁷ già contenuto nel *Gierusalemme* (108, 8: *Esca ognhor si rinnova al mio gran foco*) secondo modalità strettamente aderenti a quelle giovanili delle Eteree

⁶² Si rimanda a TASSO 2012: 465, anche per la precisazione sull'interiorizzazione tassiana della celebre tecnica virgiliana del "narratore passionato"; cfr. anche TASSO 2012: 11.

⁶³ Cfr. TASSO 2012: 462.

⁶⁴ Si rimanda alla lirica di Lorenzo De' Medici, (*Canzoniere*, CLVII, 5: «*Amor ne ride, e 'l cor, ch'arder desira*») e di Bernardo Tasso (*Rime*, II, 100 e 108).

⁶⁵ Cfr. TASSO 2012: 478.

⁶⁶ Cfr. a questo proposito un passo del *Purgatorio* (XXVIII, 43-45: «*che soglion esser testimon del core*») e TASSO 2009: 1191.

⁶⁷ Per cui cfr. TASSO 2009: 86.

(XX, 11: *esca rinovi al suo vivace foco*) e poi nel *Rinaldo* (IX 18, 4: «*esca diviene di sì nobil foco*») che si colloca quindi nuovamente come momento di passaggio tra la riproposizione meccanica del modello e l'esito distillato della maturità.

4. Aspetti lessicali e sintagmatici

Quanto detto in precedenza, sia da un punto di vista teorico che dal punto di vista dell'attraversamento concreto dei testi, vale anche per quegli aspetti lessicali e sintagmatici più rappresentativi dell'interferenza profonda che sussiste tra il repertorio lessicale e sintagmatico del *Rinaldo* e quello della *Liberata*. Affinché i dati testuali possano più adeguatamente rappresentare la complessità intrinseca del rapporto dinamico che lega questi due sistemi linguistici è quindi necessario distinguere, in prima istanza, tra materiale di origine strettamente tassiana – nato quindi nell'ambito del primo poema e successivamente ripreso o rielaborato – e materiale appartenente alla tradizione, coeva e non.

4.1 Dal Rinaldo alla Liberata

Per quanto concerne i processi di messa a punto formale che legano e mettono in relazione i due poemi, si deve in primo luogo considerare, almeno per significative campionature, quel complesso sistema di condensazioni e diffrazioni delle memorie testuali che possono indifferentemente riguardare ad un tempo sintagmi interni al verso e rimanti.

Significativo a questo proposito il caso di tre diversi luoghi di natura descrittiva legati tra loro sia per la condivisione di un sintagma, prettamente tassiano:

Rin. XI 60, 7-8:

Giunse a la fine a piè d'un picciol colle,
ch'il verdeggiante capo a l'aura estolle.

Lib. XIV 70, 7-8:

gli lascia il capo verdeggiante e vago,
e vi fonda un palagio appresso un lago,

che per la ripresa di rimante e rima in un contesto chiaramente sovrapponibile:

Lib. XV, 56, 7-8:

e sovra le sue rive alta s'estolle
l'erbetta, e vi fa seggio fresco e molle.

Se da un lato sono di fatto attivi processi mnemonici che portano ad una diffrazione della memoria nel testo ricevente, sono anche presenti forze contrarie, che condensano all'interno di un luogo tasselli di diversa provenienza; significativo a questo proposito il caso del v. 7 di *Lib. IV 76* («Ma il chiaro umor, che di sì spesse stille») che recupera il sintagma *chiaro umor* da un'ottava (*Rin. IX 79, 7*: «lampeggia, come 'l sol nel chiaro umore») che di fatto non esaurisce qui le sue implicazioni con la *Liberata*, e il sintagma *spesse stille* da *Rin. XII 64, 4* («versa Giunon sì spesse acquose stille») ⁶⁸ con cui condivide gli altri due rimanti (*mille* e *faville*). Si noti a questo proposito, oltre all'uso pressoché esclusivamente tassiano di tali sintagmi, come il recupero dal primo poema si realizzi con il passaggio da un contesto non lirico ad uno lirico, come nel secondo esempio. ⁶⁹

Similmente, anche tra *Lib. VI 61, 3* («fe' sereno ella il torbido sembante») e *Rin. XII 7, 1* («Poi, rosso il volto e torbido il sembante»), versi non perfettamente sovrapponibili da un punto di vista sintattico, sussiste uno scarto significativo per quanto concerne il contesto tematico ma allo stesso tempo una ripresa aderente dei fattori ritmici e insieme lessicali. È così che, nonostante una non sempre piena sovrapponibilità, i diversi luoghi testuali consuevano in virtù di sottili dislocazioni ed elaborate condensazioni capaci di giocare, a necessità, sulla disposizione del sintagma recuperato – a cui spesso, nella *Liberata*, è riservata una posizione privilegiata nel secondo emistichio del verso: *Rin. VII 64, 8*: «han virginal decoro insieme scolto» - *Lib. II 17, 6* «poi la vergogna e 'l virginal decoro» – e sulla contemporanea presenza di altri elementi, specificatamente

⁶⁸ Si rimanda al commento di Navone: «3-4: Il paragone tra lo scrosciare della pioggia e il 'piovere' dei colpi si trova in diversi poemi cavallereschi (Boiardo, *Inn. Orl. I XI 11, 1-4*; Dolce, *Sacripante VIII 30, 1-4*) ed è di marca virgiliana (*Aen IX 668-71*); 6: Altra immagine convenzionale del repertorio cavalleresco, spesso associata alla rima *faville : mille*: cfr. in particolare B. Tasso, *Amadigi*, XVI 18, 7-8 («che gittano, percossi a mille a mille, / da' duri brandi fuor fiamma e faville»)). TASSO 2012 : 497.

⁶⁹ Cfr. per sintagma e rimanti Marino, *Adone XVIII 174*.

rime e rimanti, anch'essi significativi da un punto di vista intertestuale. Il fitto intrecciarsi di dati differenti, destinati spesso ad essere riproposti in contesti tematici diversi, indicano con chiarezza la complessa natura della rete di memorie testuali a cui viene affidata se non necessariamente una valenza semantica quasi sempre il valore di elemento rappresentativo della memorabilità, e quindi della validità espressiva, di determinate soluzioni lessicali e metrico-retoriche.

La correlazione tra tale memorabilità, molto spesso prevalentemente 'sonora', e riproposizione è testimoniata, ad esempio, dal contatto tra *Rin.* VIII 1, 3-4:

e con le rosee mani il fosco manto
de la notte squarciava e dissolvea;

e *Lib.* V 60, 5-6:

ma poi, quando stendendo il fosco manto
la notte in occidente il dì chiudea

che ben rappresenta la persistenza di precise forze coagulanti capaci di riprodurre a distanza il nesso profondo e radicato tra gli aspetti tematici, sintagmatici e rimici di un determinato luogo testuale.

Un'ulteriore tipologia di parentela è rappresentata dai casi in cui il contatto tra i due organismi testuali concerne il sistema topico; a questo proposito, particolarmente significativo si rivela il caso dei rapporti intratestuali che sussistono tra quei luoghi dedicati all'immagine della donna armata d'arco, che a sua volta implicitamente rinvia alla sovrapposizione topica tra la donna stessa e la personificazione di Amore. Il dialogo tra tali luoghi è rivelato, ancora una volta, dall'uso intensivo che Tasso ne fa rispetto alla tradizione. Partendo in questo caso da un passo del poema maggiore (XVII, 33, 4: «succinta in gonna e faretrata arciera») è possibile quindi risalire a due luoghi puntuali del *Rinaldo* (II 48, 2⁷⁰ «con l'ali al fianco il faretrato arciero» - *Rin.* V 62, 3 «del faretrato arcier fidi e devoti») ma anche al più articolato caso di *Rin.* VIII 20, 1-4:

⁷⁰ per l'ottava si rimanda al commento di Navone (TASSO 2012: 375-376): «1-6: la stessa immagine è raffigurata sullo scudi di Alidoro in B. Tasso *Amadigi* XCIV 48 5-8: «e ne lo scudo, con la faccia acerba, / dal pargoletto dio legato e vinto / con un'aurea catena e con grand'arte, / anzi al suo carro il furibondo Marte». *Faretrato arciero*: lo stesso aggettivo riferito a Cupido si ritrova in Ovidio, *Am.* II 5 1 e poi in Petrarca *Rvf* 151 9 e in Poliziano *Stanze* I 120, 8. L'espressione torna qui in V 62 3 (cfr. nota) e, volta al femminile, in *Lib.* XVII 33, 4».

Scorgesi altrove in abito succinto,
con faretra pendente al manco lato,
con crine sciolto e parte in nodi avinto,
tender l'arco la dea curvo e piegato:

che veicola una figurazione non solo legata all'Armida del XVII ma anche alla Clorinda
arciere di XI 28, 1-4:

A costei la faretra e 'l grave incarco
de l'acute quadrella al tergo pende.
Ella già ne le mani ha preso l'arco
e già lo stral v'ha su la corda e 'l tende;

e conseguentemente alle donne di Gerusalemme dell'ottava 58 (6-7):

con chiome sparse e con succinte gonne,
e lanciar dardi e non mostrar paura⁷¹

Ancora diversi, e di grande interesse, quei casi in cui una soluzione fissatasi come
'formulare' nel primo poema viene recuperata e rimaneggiata in quello maggiore. Si
pensi ad esempio ai seguenti passi del *Rinaldo*:

IV 2, 1-4:⁷²

Quivi vaghe donzelle a i dolci accenti
con mastra e dotta man rendon concorde
il chiaro suon de' musici stromenti,
toccando a tempo le sonore corde.

e VII 73:

Vinti donzelle ne la mensa a canto
s'assidono ai guerrier; vint'altre han cura
di farla ricca e lieta, a pien di quanto
produce grato al gusto uman natura;
lo spumante liquor di Bacco intanto
meschian vint'altre ancor con acqua pura,
ed altre tante ai lor vocali accenti
rendon concordi i musici stromenti.

⁷¹ Si deve rimandare anche a XVIII 27, 3 («nude le braccia e l'abito succinte») e quindi alla nota di Tomasi (TASSO 2009: 1086). La figurazione è del resto già da Ariosto attribuita alla bellicosa figura di Marfisa (*Fur.* XXVII 52, 1-2: «In abito succinta era Marfisa / qual si convenne a donna et a guerriera»).

⁷² Cfr. TASSO 2012: 385-386, che rimanda a B. TASSO, *Amadigi* C 61, 5-8 («ove di fanciullette un lieto coro / cantavan con un suon sì dolce e chiaro / di concertati musici stromenti / che rendon quieto l'aere insieme e i venti»): «L'immagine torna, con parole quasi identiche, in VII 73, 7-8: è uno degli esempi più marcati della 'formularità' che caratterizza la versificazione ancora incerta del Tassino»; a proposito di tale formularità cfr. ancora TASSO 2012: 32. Proprio il testo della *Liberata* si dimostrerà sede privilegiata, del superamento del ricorso abituale a formule sedimentatesi nella tradizione.

in cui la resa schematica della scena ritratta si compone di ‘figure’, le *donzelle*, e azioni, il ‘rendere concorde’, fisse. Si pensi quindi a *Lib.* XVIII 24, 7-8 («non sa veder chi formi umani accenti / né dove siano i musici stromenti»), in cui il sistema consolidatosi nelle prime prove si evolve, alleggerendosi degli elementi schematici e, confermandosi come efficace formulazione in clausola.

Simile, anche se meno imponente, il processo che dalla formula fissa composta da sintagma e rimanti di *Rin.* VII 48, 1-3:

Morto ch’ei fu, color che in mesti accenti
disfogavano il duol chiuso nel petto,
posero fine ai queruli lamenti,

e XI 49, 7-8:

la bocca apriva, e queruli lamenti
quindi spargeva in dolorosi accenti.

porta a *Lib.* VII 6, 1-4:

Ma son, mentr’ella piange, i suoi lamenti
rotti da un chiaro suon ch’a lei ne viene,
che sembra ed è di pastorali accenti
misto e di boscareccie incolte avene.

Nonostante la rima petrarchesca (CCLXXXIII 6-7: «post’ ài silentio a’ piú soavi accenti / che mai s’ udiro, et me pien di lamenti»), ripresa dallo stesso Tasso nel Chigiano (LXXX, 2-3: «de la mia donna, or duri aspri lamenti, mie voci no, ma son d’ amore accenti»), sia ampiamente diffusa nella lirica cinquecentesca, pare significativo lo scarto effettivo tra l’abitudine giovanile, che comporta la riproposizione esatta del sintagma, e la scelta matura, distante tanto dalla formularità quanto dalla sovrabbondante aggettivazione della prova più alta.

4.2 Percorsi estravaganti: Tasso e la tradizione

È ora necessario considerare alcuni luoghi ulteriori che, a differenza dei precedenti, pur essendo comuni ai due poemi, esemplificano percorsi di riuso e recupero divergenti rispetto ad una prassi strettamente tassiana, riguardano di fatto materiale appartenente

alla tradizione, spesso lirica, che trova la propria prima declinazione epica prima nel *Rinaldo* e poi nella *Liberata*. Esempio il caso della dittologia *lieta e dolente*, comune a *Lib.* XVIII 31, 1 («Quella lui mira in un lieta e dolente») e *Rin.* II 11, 1 («Ma s'egli è quel ch'in un lieta e dolente»), come segnalato da Tomasi,⁷³ che si origina in un contesto appunto eminentemente lirico (Bembo, *Rime*, XXX, 5: «Ond'è, ch'un'alma fai lieta e dolente»). Si consideri poi *Rin.* IV 8, 3 («piagato avria quai son più duri petti») che anticipa diversi luoghi della *Liberata*, (II 37 3- 4: «Un non so che d'inusitato e molle / par che nel duro petto al re trapasse» - XV 59, 1-2: «Mosser le natatrici ignude e belle / de' duo guerrieri alquanto i duri petti»). In questo frangente, alla ripresa del sintagma si aggiunge la presenza comune di una affine contestualizzazione tematica, che rafforza ulteriormente la memoria intertestuale (*Lib.* II 20, 1-2: «A l'onesta baldanza, a l'improvviso / folgorar di bellezze altere e sante» e *Rin.* IV 8 1-2: «L'alta beltà che ne' leggiadri aspetti / tra lor diversi era con grazia unita»);⁷⁴ la coesistenza di aspetti tematici e lessicali, confermata dall'evidente sovrapponibilità di questi due luoghi, rappresenta puntualmente il superamento della dimensione sintagmatica nel contesto dell'ampio ed articolato processo di ricezione degli usi lessicali di matrice lirica.

Ancora, il testo del *Rinaldo* (IV 2, 7-8: « e tragge fuor da le stagnanti linfe / guizzanti pesci e lascivette ninfe») è momento di mediazione tra il petrarchesco (*Rvf* LXVI, 11: «et circundate di stagnanti fiumi») e poi bernardiano (*Rime*, *Libro terzo*, 66, 82: «fiumi di voluptà chiari e stagnanti») *stagnanti*, ricevuto con decisione da Torquato anche nel lessico descrittivo della *Liberata* (XVI 9, 3: «acque stagnanti, mobili cristalli»). Un discorso simile vale per l'aggettivo *lascivette*, presente nel maggiore al v. 2 dell'ottava 12 del XVI («temprano a prova *lascivette* note»), che riprende anche a livello prosodico la prova giovanile.⁷⁵ Proprio questo passo della *Liberata* (XVI 12, 1-2: «Vezzosi *augelli* infra le verdi fronde / temprano a prova *lascivette* note), agendo come snodo sintetico di vettori mnemonici diversificati, dialoga con un altro luogo del *Rinaldo* (VII 56, 6:

⁷³ Cfr. TASSO 2009: 1088.

⁷⁴ Si pensi a questo proposito a B. TASSO (*Rime*, III, 68, 175: «[...] le caste verginelle, e i duri petti») e a Guidiccioni (*Rime* 90, 7: «nei freddi e *duri petti*, ed il mio affanno»).

⁷⁵ Cfr. TASSO 2012: 435-436 e TASSO 2009: 967.

«destan dolce pensier *vezzosi augelli*»), luogo del resto geneticamente tassiano, se si pensa a quanto segnalato dal Navone.⁷⁶

Assimilabile a quanto visto fino ad ora la vicenda che riguarda le ben note clausola e rima di *Lib.* I 45, 8 («che si nutre d'affanni, e forza acquista» :vista) già presente in *Rin.* XI 18, 6 («'l mal da ben vigore e forza acquista» : vista) e forse mediata da un luogo delle *Metamorfosi* (XII 32, 7-8: «Per lo mondo ne v'è senz'esser vista, / e più, ch'innanzi v'è, più forza acquista»). Curioso notare come, ancora in ambito lirico 'contemporaneo', l'utilizzo del sintagma in Giraldi (*Le fiamme*, I, 88, 24) si distingua da altre occorrenze coeve per la particolarità del contesto (vv. 22-26)

ma da continue e dispietate tempre
è tormentata sempre,
che dove un perde, l'altro *forza acquista* .
Così tra duo contrari (ahi trista sorte)
meno la vita mia con *doppia morte*.

che si lega tematicamente sia alla *Liberata* (III 23, 8: *e di due morti* in un punto lo sfida), che alle Eteree (XLII, 43-48):

E certo il primo dì che 'l bel sereno
de la tua fronte a gli occhi miei s'offerse,
e vidi armato spaziarvi Amore,
se non che riverenza allor converse
e meraviglia in fredda selce il seno,
ivi peria con *doppia morte* il core;⁷⁷

Simile il percorso di un'altra rima celebre del poema (*Lib.* I 47, 2 e 6: *apparso* : *arso*) che trova il suo precedente tassiano in *Rin.* I 61:

Al parlar di Rinaldo la donzella
d'un onesto rossor le guancie sparse,
e qual veggiam del sol l'alma sorella,
quando vento minaccia, in volto *apparso*:
il che più la rendette adorna e bella,
e di fiamma più calda il giovin *arso*.
Indi mosse ver' lui parole tali,
che gli fur tutte al cor fiammelle e strali:

⁷⁶ Si rimanda nuovamente al commento di Navone (TASSO 2012: 431).

⁷⁷ La rima eterea a sua volta dialoga con la *Liberata*.

evidente preludio, dato il contesto, della prova maggiore.⁷⁸ Nuovamente, si deve citare la lirica di Giraldi (*Le fiamme*, I, 2) che non solo consuona con il luogo tassiano per la rima:

Sotto sì umana forma *m'apparse*
questa fiera crudel che 'l cor m'impiega,
che l'anima, del ver poco presaga,
d'ismisurato dolor di subito *arse*.

ma anche per alcuni altri elementi, se si pensa ad esempio al v. 5 («Né meraviglia fu, se furon scarse») che si lega a I 47, 7 («Oh meraviglia [...]») e poi al v. 12 («E Amor armato, dal bel viso adorno») per cui si ricorda naturalmente I 47, 7-8 («Amor [...] / [...] trionfa armato»).

Esemplare la costruzione del distico di *Lib. III*, 19, 7-8:⁷⁹

Ahi quanto è crudo nel ferire! A piaga
ch'ei faccia, erba non giova od arte maga.

che intrattiene un articolato dialogo con la tradizione: all'origine petrarchesca:

Rvf LXXV, 1-4:

I begli occhi ond' i' fui percosso in guisa
ch' e' medesmi porian saldar la piaga,
et non già virtù d'erbe, o d'arte maga,
o di pietra dal mar nostro divisa,

e alla prova già ariostesca di XXXI 5, si aggiunge la mediazione di Bernardo Tasso (*Rime*, I, 103, vv. 83-85):

spenger col pianto, né saldar la piaga
che mi fece nel cor lo strale aurato:
forza di pietre, d'erbe, o d'arte maga,

⁷⁸ Si ricorda a questo proposito quanto notato da Tomasi (TASSO 2009: 85-86): «l'istantanea coincidenza di apparizione e innamoramento è sottolineata dai rimanti *apparse/arse*, rima già tipica, e proprio per la descrizione della visione folgorante della donna, della tradizione lirica».

⁷⁹ Cfr. TASSO 2009: 190; si ricordi inoltre la ricezione fedele di Marino in Adone XIX 198, 1-3: «A questa grave e memorabil piaga / medicina non val, cura non giova, / né d'erba per guarirla o d'arte maga».

e nuovamente di Giraldi (*Ercole* XIII 32, 1-4):

E gli face nel cor sì fiera piaga
che non fu in core alcun mai la più acerba,
sanar non la può forza, od arte maga ,
con osservar di stella, o suco d'erba;

che, assieme ancora alle *Metamorfosi* (X 161), per cui si deve notare la presenza significativa di un altro sintagma poi della *Liberata* (XIV 65, 8: «e gli va sopra, di vendetta vaga»):

Se furioso ardor l'alma ti piaga,
si curerà con l'erba, e con l'incanto.
S'alcun t'affligge il cor con arte maga,
io ti torrò con l'arte istessa il pianto.
Se del ciel l'ira è di vendetta vaga,
placherò il ciel co 'l sacrificio santo;
sia qual si voglia il morbo, io non rifiuto
di darti fido aviso, e certo aiuto.

rappresenta un primo riadattamento dello stilema nel dettato dell'ottava, poi accolto in sede di rima baciata dal *Rinaldo* (VIII 75, 7-8):

a ricercar albergo, ov'ogni piaga
la medica gli curi o l'arte maga.

Sintomatica della propensione tassiana a ricevere la tradizione secondo una misura prettamente personale si rivela la genesi del sintagma di *Lib.* IV 27, 5 («'n treccia e 'n gonna femminile spera») per la cui fonte, non solo formale ma anche contenutistica, si rimanda alla nota di Tomasi,⁸⁰ quello che interessa qui notare è come la ricezione di Petrarca, che usa il sintagma come clausola del verso, pur essendo in primo luogo di Tasso senior (*Ode*, 26, 38 : «che depinta vi lascio in treccia e 'n gonna») e poi, sotto forma esplicito calco dell'esempio paterno, del *Rinaldo* (VIII 48, 7: «sopra del qual, scolpita in *treccia e 'n gonna*»),⁸¹ risulti di fatto più marcatamente aderente, da un punto di vista topico, al luogo lirico trecentesco, senza dimenticare, tuttavia, la disposizione interna al verso dovuta alle prove cinquecentesche.

⁸⁰ Cfr. TASSO 2009: 249 .

⁸¹ Cfr. TASSO 2012: 446.

Similmente, si pensi a *Lib.* XII 81, 7-8:

Poi disse: «Oh viso che puoi far la morte
dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte!»

per cui, se da un lato si deve rimandare alla prova del *Rinaldo*:

IX 22, 7-8:

ma qual più dolce e più soave morte
le potea dar benigno cielo in sorte?

e ancora all'uso del Chigiano (XL 52-53), che risente in qualche misura, da un punto di vista retorico, dell'esempio del poema maggiore, se si pensa alla presenza del poliptoto che svolge la medesima funzione della figura etimologica:

per voi dolce stimando ogni mia sorte
e dolce ancor la morte, [...]

dall'altro si deve più decisamente fare riferimento alla matrice petrarchesca, individuata da Tomasi che vale senza dubbio come modello di riferimento per il luogo della *Liberata*, data la forte consonanza contestuale.⁸²

Il testo del *Rinaldo* funge quindi sistematicamente da filtro non solo nei riguardi del patrimonio sintagmatico della tradizione lirica ma anche di alcune tra le più significative, seppur minori, prove 'eroiche' ceove, sicuro oggetto di attenta osservazione da parte del giovane Tasso. Proprio per questo, forse, la definizione del rapporto con l'ingombrante e quindi imprescindibile precedente ariostesco diventa se possibile ancora più complessa: a fianco dei numerosi attraversamenti tassiani del *Furioso*, di cui qui non si intende rendere conto, se non per accenni – si pensi, ad esempio, al caso del sintagma *fior virginal* (I 55, 8: «e che 'l fior virginal così avea salvo») che compare nel *Rinaldo* sia secondo una forma aderente al modello (IX 59, 2 «del suo *fior virginal* non pria toccato») sia nella forma innovativa di VII 81, 6 («chi serva intatto *il virginal suo fiore*»)⁸³ che è l'antecedente diretto di *Lib.* XVI 46, 5 («lasciarsi còrre il *virginal suo fiore*») – sussistono di fatto itinerari mnemonici parcellizzati ma di fatto portatori di senso se correttamente collocati nel quadro,

⁸² Cfr. TASSO 2009: 789.

⁸³ Cfr. TASSO 2012: 434-435.

vastissimo, del complesso e sfaccettato processo di ricezione selettiva dello sterminato repertorio lessicale della poesia, lirica e narrativa, con cui Tasso si trova a dover fare i conti. Pare quindi utile proseguire ancora brevemente nella rassegna di luoghi rappresentativi in grado di testimoniare la funzione, più o meno involontaria e impreveduta, di collettore e di 'banco di prova' svolta dal poema giovanile.

Nuovamente, quindi, si può considerare il caso della genesi della dittologia, variata ma pienamente sovrapponibile, di *Rin.* V 37, 8 («sedean l'alte bellezze altere e nove») e *Lib.* II 20, 2 («folgorar di bellezze altere e sante») per cui oltre che l'esempio paterno (B. Tasso, *Rime* III, 27, 6: «criò bellezze altere e pellegrine»; III 30, 1: «Se fra quante bellezze altere e rare» e ancora IV 13, 5: «de le vostre bellezze altere e rare») valgono anche le prove di Anguillara, non solo in riferimento a *Met.* XI, 105, 4 («L'uniche sue bellezze altere, e conte») e XIV, 254, 7 («Ma suol le sue bellezze altere, e conte») ma anche, per quanto concerne la forma finale accolta nella *Liberata*, alla dittologia di IX 333, 2 («che dan le cerimonie altere e sante»).

Ancora più complesso e interessante il caso della locuzione «rimanti in pace» (*Lib.* XV 56, 1 «*Rimanti in pace*, i'vado; a te non lice») la cui genesi, di lungo corso, permette di risalire ad abitudini proprie delle prove teatrali di Trissino, con la *Sofonisba*, e di Alamanni, con l'*Antigone*, e parallelamente all'insistito uso, per la verità cronologicamente lontano, di Tebaldeo (*Rime*, 213, 14: «io vò, rimanti in pace, in cuel t'expetto»; 622, 9: «Rimanti in pace poiché cussì vò!»); ancora una volta, tuttavia, sembrano particolarmente significative le consuete prove, più vicine non solo alla *Liberata* ma in prima battuta al *Rinaldo* (per cui cfr. I 45, 5: «Tu perché partir vuo', rimanti in pace»), dell'*Ercole* (III 161, 7: «rimanti in pace, io l'opra incominciata») e delle *Metamorfosi* (III, 194, 7: «Dice egli al fin, me 'n vò, rimanti in pace») che, 'aggirando' il repertorio arisotesco, rappresentano nuovamente un primo momento di ricezione e rielaborazione di una soluzione originariamente estranea alla lingua 'epica'.

Chiaramente circoscrivibile la genesi della dittologia comune a *Rin.* IX 44, 5 («Io, benchè a te serà noioso e greve») e *Lib.* VI 102, 2 («troppo ogni indugio par noioso e greve»): diffusa massicciamente nella lingua lirica, da Sannazaro (*Sonetti e canzoni*, LXIII, 5: «Lasso, il mio viver fia noioso e greve») a Giraldis (*Le fiamme*, 70, 6: «verace affanni, e ben noioso e greve»), viene volentieri assunta e praticata da Bernardo (*Rime* I, 141, 8: «non sente il giogo più, noioso e greve»; II, 101, 213: «disgombra ogni pensier

noioso e greve») per poi essere ancora una volta assorbita nel tessuto dell'ottava dall'*Ercole* (III, 8, 1: «Questo gli fu tanto noioso e greve») e dalle *Metamorfosi* (III 21, 6: «Pareva l'aspettar noioso e greve»).⁸⁴

4.3 Attraverso le redazioni

Anche per quanto concerne il poema giovanile il confronto tra redazioni successive si rivela capace di mettere in luce il farsi concreto dell'attento lavoro di progressiva elaborazione formale, attivo non solo all'interno della dimensione conclusa del testo ma anche nel sottile dialogo che questa stessa dimensione intrattiene con sistemi testuali altri. Per rinvenire le tracce più significative dell'inesausto ripensamento creativo che sta alla base della progressiva evoluzione della poesia tassiana risulta a questo necessario problematizzare ulteriormente il confronto tra il *Rinaldo* e la *Liberata*, considerando non solo, come fatto fino ad ora, il rapporto diretto tra i due testi, e quello tra i due testi e una certa tradizione, ma anche tra il testo giovanile e la stratigrafia redazionale del capolavoro della maturità.

Seppur per sommi capi, si propongono quindi qui di seguito alcuni casi rappresentativi di tale rapporto, per cui è doveroso auspicare uno studio ulteriore, se non esaustivo per lo meno maggiormente organico.

Il primo caso che si considera è quello di un sintagma di chiara matrice lirica, più precisamente petrarchesca,⁸⁵ presente in due luoghi del *Rinaldo* (IV 9, 2: «sentisti ancora l'amoroso foco»⁸⁶ - XII 84, 3: «ché so ben ch'ambo in amoroso foco»). Il sintagma, anche se variato, è presente anche nella redazione arcaica della *Liberata*, secondo una forma («[...] *foco amoroso* ognor si desta») poi così variata (IV, 31, 1-2):

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d'amor si nutre e desta.

lo stesso processo riguarda il sintagma «amato viso» che, presente nel *Rinaldo* (VII 8 3: «Ahi, dunque non vedrò l'amato viso?») - XI 24 1: «Non già Rinaldo ne l'amato

⁸⁴ senza tralasciare la successiva ricezione mariniana in *Adone* III 81, 6: «move e scaccia il calor noioso e greve».

⁸⁵ Cfr. *Rvf* CXXXV, 66: «anchor non era d'amoroso foco», adottato anche dal padre in *Rime* III, 11, 25 («dolci faville d'amoroso foco»).

⁸⁶ Cfr. TASSO 2012: 387.

viso».)⁸⁷ e poi nell'arcaica redazione di III, 22 («non riconosci tu l'amato viso?») sopravvive nel poema maggiore in un contesto (XX 128, 3: «alzò le strida, e da l'amato viso») che si distingue in modo netto dalla ripresa pedissequa dell'interrogativa negativa del poema giovanile.

Fondamentale poi il caso particolare di un'espressione topica multiforme, adottata da Torquato ma ampiamente praticata anche dal padre. La formula, corretta nella *Liberata* (IV 30, 8: sola rosseggia e semplice la rosa] aura spira fra lor d'arabi odori)⁸⁸ è infatti rintracciabile nell'uso lirico di Bernardo (V 77, 9-11):

Ma s' avien ch'ella parli o mova un riso
da quella bocca di perle e di rose,
onde spira ad ognora *arabo odore*,

da cui chiaramente il Tasso della *Liberata* intende distinguersi, a maggior ragione se si pensa all'uso di *Rin.* VIII 50, 3 («né men ch'accesi raggi, arabi odori») che si attesta chiaramente su posizioni più vicine al consolidato uso paterno. La scelta distintiva operata per la *Liberata* non ha però seguito né in ambito lirico, se si pensa al recupero che Tasso ne propone nel sonetto 50 della silloge dedicata alle principesse di Ferrara Lucrezia ed Eleonora (5: «Spargete arabi odor, leggiadre fronde»)⁸⁹ né, e significativamente, in ambito epico, come testimonia il passo della *Conquistata* del canto XXIV (126, 5-6: «Or chi più fia ch'in tua meschita accenda / arabi odori? o statue erga o consacri»), la cui divergenza rispetto alla tematica lirica testimonia non solo un generico recupero dello stilema paterno ma piuttosto la memoria persistente dell'impronta di un uso specifico, a cui quello dell'ultimo poema può essere ragionevolmente affiancato.⁹⁰

Similmente, si consideri la correzione di *Lib.* IV 32, 8 (e ne fa le sue fiamme in lui più vive] fiamme raccende in lui più ardenti e vive) rappresentativa ancora di due processi opposti e speculari, che ad un tempo testimoniano l'allontanamento dal'uso giovanile (*Rin.* IV, 3, 6: «gemma indi sparge fiamme ardenti e vive») e il carattere selezionato e distintivo di quanto elaborato per la *Liberata*, se si pensa nuovamente al recupero che la

⁸⁷ TASSO 2012 : 479.

⁸⁸ Per una trattazione più precisa dell'evoluzione di questa ottava si rimanda al cap. II.

⁸⁹ T. TASSO 1995.

⁹⁰ Per cui cfr. I, 139, 87; II, 28, 3; III 32, 139; V 95, 2.

Conquistata propone dell'uso cassato nel primo poema gerosolimitano (V, 34 8: «e fa più le sue fiamme *ardenti e vive*» - XX 32, 1: «Di varia luce fiamme *ardenti e vive*»).

Capitolo IV

LE RIME

1. *Polarità e convergenze*

Dopo aver attraversato le forme più varie della materia lirica e della sua decantazione formale all'interno delle maglie del sistema epico-magnifico della *Liberata*, unitamente alla genesi, talvolta, tormentata, di tali forme sia in ambito teorico che dal punto di vista testuale, è ora opportuno spostare l'asse del discorso sulla seconda tra le due polarità dinamiche che possono restituire una rappresentazione coerente della legittima escursione stilistica interna a ciascuna opera, intesa anche nel suo sviluppo diacronico, ma anche del rapporto permeabile tra stile, e stili di genere, opere e rispettive e specifiche economie formali. Tale polarità è, evidentemente, quella costituita dalla produzione lirica, intesa anch'essa, così come quella epica, sia come *magnum opus* che come organismo letterario soggetto ad un ripensamento e ad una evoluzione costanti. Per questo motivo, nel presente capitolo, a partire da una breve ricognizione relativa al momento fondativo della lirica tassiana, quello rappresentato dalla raccolta eterea, del quale, facendo implicito riferimento all'importante e recente lavoro di commento a cura di Pestarino, si ripercorrono solamente gli elementi più significativi in rapporto alla progressiva messa a punto dell'equilibrio topico e tematico proprio della materia lirica sussunta nelle maglie dell'*epos*, si intende proporre una lettura, pur sempre selettiva, della lirica chigiana, intesa e come snodo imprescindibile del laboratorio tassiano, e quindi come vero e proprio prodromo dei successivi progetti di sistematizzazione, e come primo momento di ripensamento dello statuto del genere lirico, successivo non solo all'esperienza giovanile ma anche e soprattutto alla sospensione dei lavori relativi al poema. È il Chigiano, quindi, a rappresentare quella sorta di ambiguo intercapedine tra il vicino e per lo meno parziale 'insuccesso' epico e la più imponente stagione lirica capace di veicolare, più o meno consapevolmente, le più vive tensioni testuali riconducibili a due fasi creative distinte e al contempo sovrapponibili, ovvero quella della rifondazione di un genere letterario – giocata, si ricordi, il larga misura sul dato formale – e quella del ripensamento profondo di un'esperienza letteraria, che, come dimostrato dal carattere stravagante della produzione successiva alle rime eteree e

antecedente agli anni '80, godeva dell'ambivalente *status* di esercizio poetico sorvegliato ma fluido e nel complesso libero da stringenti istanze organizzative.

L'intenzione, quindi, è quella di mettere in luce, per quanto possibile, la valenza trasversale di alcuni percorsi intertestuali che, riguardando ad un tempo fattori tematici e topici e retorico-stilistici, trovano di volta in volta il proprio contrappunto complementare nelle maglie dell'officina lirica che diventa quindi essa stessa punto di osservazione privilegiato, seppur retrospettivo, della graduale ma costante evoluzione della scrittura 'lirica' in Tasso.

Si assume quindi come presupposto della presente indagine una concezione della lirica tassiana, nello specifico giovanile, almeno in una certa misura non meramente adagiata sulla consueta immagine che la ritrae come esperienza debitrice dei modelli, talvolta in conflitto, bembeschi e dellacasiani, solo successivamente superati attraverso l'esercizio della lirica più matura,¹ o ancora come esempio di «elaborazione centonaria delle fonti, delle formule fisse e ricorrenti, e della circolarità delle espressioni modulari del petrarchismo più maturo, in cui il margine di inventiva viene decurtato a favore dell'autorità ed anzi il cammeo della citazione è elemento richiesto»,² ma piuttosto come fase in cui sono già chiaramente percepibili ragioni testuali acerbe ma comunque legate alle istanze di un più ampio e complesso, e quindi emancipato, sistema di scrittura in via di definizione e già in grado di obbedire ad usi, tendenze e leggi interne, spesso determinate dalla condizione di consanguineo affiancamento sotto cui la prassi lirica e la prassi epica si pongono.

È così che anche la prospettiva della rielaborazione continua del testo lirico non indica più «la misura dell'evoluzione - involuzione dell'artista» facendo al contempo «risaltare la sua esasperata ricerca del mutamento, sospinto da una malintesa idea di utilità correttoria» in cui «spesso la variante svigorisce la lezione primitiva o ne costituisce un'alternativa neutra»,³ ma piuttosto il progredire reale della specificità espressiva riservata a ciascun 'caso' creativo. La progressiva messa a punto di tale specificità espressiva è ad esempio ben rappresentata dall'evoluzione che l'uso di alcuni stilemi caratterizzanti subiscono nel contesto di un arco cronologico che copre circa vent'anni

¹ Cfr. DANIELE 1998: 9.

² DANIELE 1998: 14.

³ DANIELE 1998: 21.

di esercizio lirico 'silente': si pensi alla singolare vicenda del tanto dibattuto *enjambement* tassiano, il cui mutamento, addebitato talvolta al tirocinio madrigalistico e talvolta ad un naturale processo di 'depurazione' stilistica,⁴ deve essere debitamente imputato anche all'uso specialistico che di tale stilema si consolida nella prassi scrittoria 'magnifica', e specialmente nell'ambito della declinazione che tale prassi riserva ai suoi nuclei 'fioriti' ed ornati. Non è un caso quindi che il giro di vite di tale 'specializzazione', ragionatamente contaminatoria e ancora sottoposta a forti tensioni sotterranee e talvolta ambigue, corrisponda alla pianificazione, e strutturale e formale, più fedelmente – e, si tenga presente, intenzionalmente – petrarchesca del Chigiano.⁵

È così che l'ottava tassiana, fino ad ora letta a partire da un contesto prettamente epico, e la sua natura molteplice e cangiante, si rivela capace di deflagrare anche se letta retrospettivamente tra le mani del lettore analitico, mettendo al contempo in luce la persistenza di un processo di scrittura tanto mediato quanto estremamente teso all'equilibrio combinatorio che, all'interno di macro - progetti dai tratti precisamente individuati e individuabili, conserva comunque alcuni elementi di sorvegliata divergenza, di cui si rinvergono le ragioni solo considerando i diversi momenti della creazione tassiana come le parti differenti ma complementari di un unico ed unitario universo poetico.

2. *Rime eteree e Liberata*

Il punto di partenza ideale per mettere in dialogo la cristallina operazione lirica della raccolta eterea e la materia narrativa di derivazione lirica, sia nella sua accezione tematica che stilistica, propria della *Liberata* è ancora una volta rappresentato da quel complesso di elementi che, costituendo veri e propri punti di agglutinazione formale e topica, attraversano trasversalmente non solo il corpo del poema ma anche gli ampi e molteplici territori dell'intertestualità e dei modelli letterari che sostanziano i versi del poema gerosolimitano. In particolare, quelli relativi alla descrizione della donna, al *topos* dello specchio e alla fenomenologia psicologica dell'amore non corrisposto nonostante compartecipino ad iter genealogici già percorsi in precedenza da diversi

⁴ DANIELE 1998; DURATI 1974: 44-45.

⁵ COLUSSI 2011: 3-27 e 369-383.

punti di vista, possono essere ulteriormente riletti proprio se considerati a partire dalla loro stretta consanguineità con la preziosa e sorvegliata esperienza lirica giovanile del sorrentino.

2.1 La descrizione della donna⁶

Alcune tra le assonanze più evidenti tra diversi luoghi tassiani dedicati alla descrizione della donna, con particolare riferimento all'interferenza tra i sonetti II e III e la materia dei poemi, sono già state discusse nei capitoli precedenti. La rappresentazione della donna deve tuttavia essere considerata anche sotto l'aspetto del tipo di rapporto, spesso prevalentemente di tipo 'psicologico', che intrattiene con l'amante. Esempari a questo proposito le due quartine di XXV e tutto il sonetto XXVI, la cui disposizione conferma una tendenza organizzativa già valida per i sonetti II e III.⁷ Entrambi i testi presentano evidenti elementi di sovrapposibilità con l'insieme di tratti comportamentali tipici di Armida nei confronti dei cavalieri-amanti (IV, 87 - 95).

XXV⁸

I' vidi un tempo di *pietoso* affetto
la mia nemica ne' sembianti ornarsi,
e l'alte fiamme, in cui s'è felice arsi,
nutrir con le *speranze* e col diletto.

Ora (né so perché) la fronte e 'l petto
usa di *sdegno* e di fiera armarsi
e *co i guardi ver me turbati e scarsi*
guerra m'indice, ond'io sol morte aspetto

XXVI:⁹

Qualor *pietosa* i miei lamenti accoglie
madonna, e gradir mostra il foco ond' ardo,
sprona il desio, che più che tigre o pardo
veloce allor da la ragion si scioglie.

Ma se poi per *frenar l'ardite voglie*
di *sdegno* s' arma, e vibra *irato sguardo*,
già far non puote il corso lor più tardo,

87, 7-8

la *sferza* in quegli, il *freno* adopra in questi,
come lor vede in amar lenti o presti.

88

Se scorge alcun che dal suo amor ritiri
l'alma, e i pensier per diffidenza affrene,
gli apre un benigno riso, *e in dolci giri*
volge le luci in lui liete e serene;
e così *i pigri e timidi desiri*
sprona, ed affida la dubbiosa spene,
ed infiammando l'amorose *voglie*
sgombra quel gel che la paura *accoglie*.

89

Ad altri poi, ch'audace il segno varca
scòrto da cieco e temerario duce,
de' cari detti e *de' begli occhi è parca*,
e in lui timore e reverenza induce.
Ma fra lo *sdegno*, onde la *fronte* è carca,

⁶ CABANI 2003: 69.

⁷ Si pensi a quanto affermato a questo proposito da Pestarino: «Questo e il seguente sonetto sono entrambi dedicati allo sdegno della donna, che costituisce, dopo il tenue accenno consegnato al tono minore del madrigale 13, un nuovo evento nella sequenza narrativa» (TASSO 2013b: 165).

⁸ Cfr. PESTARINO 2013: 164 e sgg.

⁹ TASSO 2013b: 171-172.

ma più nel seguir lei par che m'invoglie:

ché s' *addolcisce* ivi lo sdegno, e prende
sembianza di *pietate*, e nel *sereno*
de' begli occhi tranquille appaion l' ire.

Or che fia mai ch' arresti il mio *desire*,
s'egualmente lo spinge, e pronto il rende¹⁰
con sembiente virtù *lo sprone e 'l freno?*

pur anco un raggio di *pietà riluce*,
sì ch'altri teme ben, ma non dispera,
e più s'invoglie quanto appar più altera.

93, 1-2

Fra sì contrarie tempre, in ghiacchio e in foco
in riso e in pianto, e fra paura e *spene*,

93 1-2

Ma se prima ne gli atti ella s'accorge
d'uom che tenti scoprir *l'accese voglie*

Gli elementi che i due sonetti e la sezione testuale considerata condividono sono principalmente relativi alla presenza di atteggiamenti antitetici da parte della donna (segnalati rispettivamente dalla coppia *sprone* e *freno* nel sonetto XXVI, 14 e *sferza* e *freno* nell'ottava 87 v. 7), in particolare si veda l'alternanza tra sdegno (XXV, 5-6: «Ora (né so perché) la fronte e 'l petto / usa di sdegno e di fiera armarsi»; XXVI, 6: «di sdegno s' arma»; - 89, 5: «Ma fra lo sdegno, onde la fronte è carca») a cui consegue la punizione concreta relativa alla privazione del suo sguardo (XXV, 7: «e co i guardi ver me turbati e scarsi»; XXVI, 7: «[...] e vibra irato sguardo» - 89, 3: «de' cari detti e de' begli occhi è parca»), e pietà o benevolenza (XXV, 1: «I' vidi un tempo di pietoso affetto» e «nutrir con le speranze e col diletto»; XXVI, 1 «Qualor pietosa i miei lamenti accoglie» e 9 «ché s'addolcisce ivi lo sdegno, e prende / sembianza di pietate»; - 88, 3-4: «gli apre un benigno riso, e in dolci giri / volge le luci in lui liete e serene»; 89, 4: «pur anco un raggio di pietà riluce»). La finalità è rispettivamente quella di temperare, quando eccessivo, il desiderio degli amanti, (XXVI, 5: «Ma se poi per frenar l'ardite voglie» - 93, 1-2: «Ma se prima ne gli atti ella s'accorge / D'uom che tenti scoprir l'accese voglie») o di spronarlo, quando sopito (XXVI, 3: «sprona il desio, che più che tigre o pardo» - 88, 5 – 6: «e così i pigri e timidi desiri / sprona [...]). Il risultato finale coincide sempre e comunque con l'aumento del desiderio (XXVI, 7-8: «già far non puote il corso lor più tardo, / ma più nel seguir lei par che m'invoglie» - 89, 7-8: «sì ch'altri teme ben, ma non dispera, / e più s'invoglie quanto appar più altera.»). Sono proprio due di questi versi (3- 4: «gli apre un benigno riso, e in dolci giri / volge le luci

¹⁰ Si rimanda ancora al commento di Pestarino: «il modulo contrastivo ricorrerà anche, con lo stesso avverbio iterato, in *Lib.* IV 92, 5-8» e ancora: «- *pronto il rende*: per analogo costruito (e metafora equestre, significativamente in parola di Armida), cfr. in prospettiva *Lib.* XVII 46, 5-6» (TASSO 2013b: 176).

in lui liete e serene») poi, ad accumulare su una fitta serie di legami intertestuali che riguarda sia il sintagma e la sintassi e che rimanda sia alle Eteree, XXII, 1-2 («M' apre talor madonna il suo celeste / riso fra perle e bei rubini ardenti»),¹¹ che al Chigiano CXV 5-6 («S' apre un riso costei, se 'n dolce giro / lieta rivolge i begli occhi lucenti»).¹² Mentre il sintagma *benigno riso*, presente già nel *Rinaldo* (VII, 67, 7: «aria gentil, benigno onesto riso»), risulta assente nella silloge eterea ma viene ripreso nel Chigiano (LXIX, 33-35) in una sequenza fortemente consonante e con l'ottava 88 (3-4):

luci serene e chiare,
soavi e cari detti,
riso benigno e lieto,

e con 89, 3 («de' cari detti e de' begli occhi è parca»), verso che tra l'altro accoglie un sintagma già presente in *Rin.* IX 79, 2 («i cari detti de la bella amante»). Si consideri quindi, a questo proposito, l'affinità tra *Lib.* IV 88, 4 («volge le luci in lui liete e serene») e alcune soluzioni sperimentate nel *Rinaldo* (I 85, 8: «n'andò con fronte a lui lieta e serena»; IX 76, 5-6: «onde Rinaldo in amorosi giri / le luci volge e 'n parte a lei risponde»). Per tracciare in modo completo la 'presenza' di Armida all'interno delle rime eteree si considerino inoltre alcuni versi della canzone XLI (36-37):

donna apparir che vergognosa in atto
i rai de' suoi begli occhi a sé raccoglie,¹³

e 42 («Crebber vermigli infra le molli brine»)¹⁴ i cui elementi, della vergogna, dello sguardo chino e del candore del viso, riemergono in sequenza in IV 94, 1-2:

O pur le luci vergognose e chine
tenendo, d'onestà s'orna e colora,
sì che viene a celar le fresche brine
sotto le rose onde il bel viso infiora.¹⁵

¹¹ *celeste riso* sarà in *Lib.* IV 91, 6 («il chiaro sguardo e' il bel riso celeste»), per cui cfr. ancora il commento di Pestarino (TASSO 2013b: 146); si noti che il sintagma *chiaro sguardo* è di Bembo (*Rime*, X 12: «E 'l divin chiaro sguardo sì mi piace» e CXI 9 «Torna col chiaro sguardo, ch'è 'l mio sole»).

¹² Cfr TASSO 2009: 289 in cui Tomasi ricorda *Chig.* 28, 9 («ella, volgendo gli occhi in dolci giri»).

¹³ Si rimanda ancora TASSO 2013b: 282 che cita *Lib.* II 18, 3 e IV 87, 5 per quanto concerne il v. 37.

¹⁴ Ancora, cfr. TASSO 2013b: 283 per quanto riguarda il v. 42 per cui cfr. B. TASSO, *Libro secondo* 107, 91: «Sì che del viso suo le fresche brine».

¹⁵ Per l'ottava si rimanda al commento di Tomasi (TASSO 2009: 293). Tasso si ricorderà del sintagma *fresche brine* nel Chigiano, XCVII, 9 («Né inanzi al novo sol tra fresche brine»). La rima *aurora : infiora* è anche di Bernardo (*Rime*, III, 29 1 e 3). Si ricordi inoltre, a proposito di questo passaggio, la somiglianza formale con i vv. 5-6 di XVII («'n su le rose ond'ella il viso infiora / sparger il verno poi

Nello specifico, il movimento degli occhi della donna è molte altre volte ripreso secondo la modalità di XLI, 37, come nel caso di IV 30, 3 («stassi l'avarò sguardo in sé raccolto») e IV 87, 5 («Or tien pudica il guardo in sé raccolto»).

2.2 *Lo specchio di Armida*

Come è noto, la versione della *Liberata* del tema dello specchio¹⁶ (ottave 20 -23 del canto XVI) si trova già anticipata nelle Eteree, prima nelle quartine del sonetto VIII (1-4)¹⁷:

A i servigi d'Amor ministro eletto,
lucido specchio anzi'l mio sol reggea
e specchio intanto a le mie luci i'fea
d'altro più chiaro e più gradito oggetto.

per cui si deve notare il legame con *Lib.* XVI 20, 2 e 4, dato dal lessico (20, 2 «un cristallo pendea lucido e netto»), dalle parole rima e dall'evidente calco lessicale e sintattico di 20, 4 («a i misteri d'Amor ministro eletto» : oggetto) rispetto a VIII 1 («Ai servigi d'Amor ministro eletto» : oggetto) poi anche nel suo prosieguito (5-6):

Ella al candido viso ed al bel petto,
vaga di sua beltà gli occhi volgea.

per cui si deve pensare all'affinità con i vv. 7-8 dell'ottava:

ella del vetro a sé fa specchio, ed egli
gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.

data non solo dal nuovo contatto lessicale ma anche dalla descrizione dell'atteggiamento della donna che si autocompiace della propria bellezza. Si noti come la correzione che appare nel Chigiano («A' servigi d'Amor fa gioco eletto») segni un significativo scarto rispetto all'uso precedentemente consolidatosi.

nevi e pruine») che non solo si legano a *Lib.* IV 94 per il calco e la rima ma anche a *Lib.* XV 46, 3 («e ch'è fin là di nevi e di pruine»), a sua volta debitore della lirica di Tasso senior (*Rime*, IV 45, 14).

¹⁶ Cfr. a questo proposito il commento di Pestarino («Costituisce, con il successivo sonetto, il dittico dello specchio, coeso da diversi rimandi interni [...] Il dittico [...] inscena una situazione galante che avrà la sua consacrazione epica, com'è ben noto, nelle stanze di Rinaldo e Armida») e bibliografia relativa (TASSO 2013b: 51).

¹⁷ TASSO 2009: 973.

A questo proposito si deve considerare anche il sonetto IX che, rispettando la stessa struttura del precedente, con l'amante che regge lo specchio (1: «Chiaro cristallo a la mia donna offersi») e l'amata che si compiace del proprio aspetto (5-6: «Ella da' pregi suoi tanti e diversi / non torcea 'l guardo di tal vista pago») conferma l'importanza di questa sperimentazione rispetto agli esiti del poema maggiore. Il legame tra il sonetto e il passo del poema che, come nota Pesteraino, si gioca su quella sorta di «appagamento narcisistico» che è tratto peculiare della psicologia di Armida, è alimentato anche da alcuni elementi che riguardano la permanenza di una vera e propria impronta fonica, data in questo caso dall'identità vistosa tra le parole rima del sonetto (vv. 3-4 e 6-7) e dell'ottava 22 (*vago : pago : imago*).¹⁸

2.3 *Tancredi e Clorinda*

Così come sono ampiamente rintracciabili i segnali della progressiva messa a punto della costellazione tematica, lessicale e retorico-stilistica destinata ad alimentare l'immaginario poetico proprio del personaggio della maga di Damasco, è allo stesso modo individuabile un reticolo elementi destinati a confluire nel denso nucleo narrativo costituito dalla vicenda dell'amore infelice di Tancredi per Clorinda.

Si considerino, ad esempio, le rime dei vv. 1, 4 e 5 del sonetto V (*m'impetra : impetra : s'arrettra*) identiche a quelle dell'ottava 23 del canto III, che rafforzano la già marcata sovrapposibilità tra il v. 1 (1: «Veggio quando tal vista Amor m'impetra») e il v. 2 dell'ottava, la cui seconda metà è tutta occupata da una succinta riscrittura del verso lirico («non badò prima, or lei veggendo impetra»). Suggella il legame tra il sonetto e le ottave riferibili alla coppia la quasi piena identità tra le uscite dei vv. 3-4 e 6-7 (*-arsi*)¹⁹ e la rima *-arse*, presente non solo, si ricordi, nell'ottava 21 del III (vv. 7-8) ma anche nella 47 del I (2, 4 e 6). Ancora, si considerino i vv 7-8 del sonetto:

Pur nel pallido volto può mirarsi
scritto il mio affetto quasi in bianca pietra.

¹⁸ TASSO 2013b: 61.

¹⁹ Per il v. 6 si rimanda a Pestarino (TASSO 2013b: 36): «Verso di cui Tasso si ricorderà forse per l'iperbato di Erminia in *Lib.* VI 64, 5-6».

la cui eco, chiaramente distinguibile, nella descrizione di Tancredi di *Lib.* I 49, 1-2:

E ben nel volto suo la gente accorta
legger potria: «Questi arde, e fuor di spene»;

conferma il profondo grado di compenetrazione tra i due pur differenti luoghi testuali. A questo proposito, si noti come le varianti applicate al testo nella redazione del Chigiano («Ma nel volto potrebbe anchor mirarsi / l'affetto impresso quasi in bianca pietra») portino alla perdita di quella corrispondenza semantica e causale che sussiste tra lo *scritto* del sonetto e il *legger* del poema.

Per quanto riguarda il sonetto VI – rimane evidentemente valida la precedente nota sulla disposizione consecutiva dei testi nella raccolta – si considerino in primo luogo le due quartine, che sono di fatto facilmente riconducibili al vettore Tancredi - Clorinda, se si pensa a i vv. 3-4:²⁰

e 'l lampeggiar del riso umile e piano
veggia d'appresso e 'l folgorar degli occhi;

che portano immediatamente alla memoria *Lib.* III 22, 1-2 – per cui si devono tuttavia citare anche i vv. 36-37 di XLII: «o chi mirando folgorar gli sguardi / de gli occhi ardenti e lampeggiar il riso» –²¹ e poi ai vv. 5-6:

e notar possa come quindi scocchi
lo stral tuo dolce e mai non parta in vano,

per cui si deve invece fare riferimento all'ottava 24, in riferimento all'infalibilità dei colpi, metaforicamente intesi, della donna nei riguardi dell'amante.²² A proposito del verbo *lampeggiare*, ricordando quanto notato da Navone sulla singolarità dell'uso del verbo nel *Rinaldo* – IX, 79, 5, in cui il verbo è riferito agli occhi e non al riso della donna – rispetto a quello invalso nella tradizione,²³ è facile notare che a distingue

²⁰ Per altre note sul v. 3 cfr. ancora TASSO 2013b: 40.

²¹ Cfr. TASSO 2013b: 303 per la parentela tra v. 36 della canzone e *Lib.* III 22, 1.

²² Si riporta l'ottava: «Percosso, il cavalier non ripercote, / né sì dal ferro riguardarsi attende, / come a guardar i begli occhi e le gote / ond' Amor l'arco inevitabil tende. / Fra sé dicea: “Van le percosse vote 7 talor, che la sua destra armata stende; / ma colpo mai del bello ignudo volto / non cade in fallo, e sempre il cor m'è colto»).

²³ TASSO 2012: 462.

ulteriormente la soluzione applicata da Torquato nella *Liberata* è proprio la resa sintetica e condensata delle due azioni ‘sinonimiche’ – folgorare e lampeggiare – riferite ai referenti altrettanto sinonimici degli occhi e degli sguardi. È così che una prova preliminare di questa soluzione, anche se non ancora del tutto modellata secondo i procedimenti retorici che saranno consueti nel poema gerosolimitano, come la tendenza allo sdoppiamento consequenziale delle immagini, si realizza proprio in questi versi lirici, che si pongono in modo evidente a metà tra la tradizione – riferendo il verbo al riso – e la personale elaborazione tassiana che prende le mosse già dalla prova giovanile del primo poema.

Le due terzine, a differenza della prima metà del componimento, aderiscono più propriamente al vettore Erminia - Tancredi, se si pensa ai vv. 12-13:

Gradisci il voto, ché più forte laccio
da man più dotta ordito alma non strinse:

che si pongono evidentemente in dialogo con *Lib.* VI 57, 7-8:

restò presa d'Amor, che mai non strinse
laccio di quel più fermo onde lei cinse.

Come per il caso precedente, la valenza del ricordo della lirica sta, oltre che nella condivisione di alcuni *topoi* lirici tradizionali, nell’importanza della memoria sonora che lega i due sistemi testuali, se si pensa a come la maggior parte del dialogo tra i luoghi considerati si svolga tra sistemi di rime o comunque tra le parti finali, e quindi più facilmente ‘memorabili’ del verso. Come nel caso precedente, anche qui la redazione del Chigiano segna uno scarto rispetto all’uso delle rime eterie e del poema, proprio con la sostituzione della rima («[...] ché più forte laccio / [...] ordito altri non tolse»), secondo una volontà che tende, in questi casi, a distinguere la matura elaborazione degli esiti del poema da quelli di un ripensamento profondo delle forme della lirica.

Infine, per quanto riguarda ancora la già citata canzone XLII, si deve nominare l’importante passaggio dei vv. 43-45:

E certo il primo di che 'l bel sereno
de la tua fronte a gli occhi miei s' offerse,
e vidi armato spaziarvi Amore,

che si lega doppiamente alla *Liberata*, non solo per la celebre immagine di 'amore armato' (47, 7-8), a cui si deve aggiungere il particolare della fronte, anch'esso presente nell'ottava, al v. 2 («tutta, fuor che la fronte, armata apparse»), ma anche per tutto il secondo emistichio del verso 44 («[...] agli occhi miei s'offerse»), ripreso in modo evidente in *VI 26 4* («s'offerse a gli occhi suoi l'alta guerriera»).

Si noti infine come, in questo caso, il luogo topico dell' 'amore armato' si confermi, rafforzandosi, all'interno del Chigiano (LXXVIII 4: «Amore armato e di celeste face»).

Il ruolo di laboratorio svolto dal canzoniere etereo rispetto al nucleo narrativo di Tancredi e Clorinda si completa considerando ancora alcuni versi che veicolano il tema dell'apparizione in sogno dell'amata. Si vedano i vv. 9-14 del sonetto XXIV:

Volgeva ella in me gli occhi e le parole
di pietà vera ardenti: – A che pur tanto,
o mio fedel, t'affliggi e ti consumi?

Ben tempo ancor verrà ch'al chiaro sole
di quest'amate luci asciughi il pianto
e 'l fosco di tua vita in lui rallumi–.

relativamente ai quali devono essere richiamate le ottave 91 e 92 del canto XII;²⁴ in particolare si deve notare non solo la corrispondenza tra il v. 10 del sonetto e il v. 5 dell'ottava («e con dolce atto di pietà [...]») e il v. 13 e il v. 6 («di quest'amate luci asciughi il pianto» - «luci par che gli asciughi [...]») ma anche l'identità dell'appellativo riservato all'amante. Se le consistenti differenze tematiche tra i due passi sono naturalmente dovute alla diversità dei due contesti, non si comunque mancare di notare la ripresa, ovviamente rivista dal punto di vista del senso, anche dell'elemento solare (XXIV, 5: «chiaro sole» – 93, 7: «gran Sole»).^25

²⁴ Cfr. FERRETTI 2009.

²⁵ Si ricordi anche come il v. 6 dell'ottava 93 («per gli occhi, fuor del mortal uso accensi») echeggi il verso di una lirica già analizzata in funzione dei due personaggi (V, 2: «sovra l'uso mortal madonna alzarsi»); si aggiunga inoltre un ulteriore elemento che, presente in XLI (90-91 «deh tronchi a un colpo insieme / (ch'io 'l bramo e 'l cheggio) al viver mio lo stame»), è destinata poi a tornare in *Lib.* XII 75, 8 («di questa vita rea troncar lo stame?»); il legame è supportato dalla rarità della costruzione nella

2.4 Minute permanenze

Analizzate alcune tendenze tematiche e topiche che, congiuntamente al loro peculiare esito formale, sono destinate ad avere eco nel poema, è possibile passare ora in rassegna alcuni tra quei luoghi che, pur lontani dal conservare il carattere di modulo, testimoniano la permanenza di alcuni elementi nella memoria compositiva del poeta. È proprio in questi casi si possono rinvenire alcuni processi che, testimoniando il rapporto sempre dinamico che sussiste tra le varie fasi creative del poeta, rappresentano talvolta non solo l'evoluzione di una soluzione formale ma anche la sua stessa saturazione.

Si pensi ad esempio al caso di una dittologia petrarchesca, ampiamente utilizzata nella tradizione coeva – dal padre Bernardo così come da Anguillara – ma assorbita da Tasso in prima istanza in campo lirico, nelle rime eteree, in IX, 14²⁶ («Quai piaghe abbia il mio core aspre e mortali») e poi in XXX 6 («spegner nel cor l'incendio aspro e mortale») e poi massicciamente presente nella *Liberata* (VII 55, 8; IX 37, 5; XI 82, 2; XIII 58, 6). Non sarà un caso che, nel contesto della complessa casistica che riguarda i rapporti tra il poema e la raccolta chigiana, il lungo corso del sintagma si interrompa proprio nella raccolta lirica degli anni '80, dove non è presente; tale assenza segnala di fatto, come nei casi precedenti, il punto limite di tensione che l'introduzione e il rimaneggiamento di una soluzione formale raggiunge, esaurendosi, nel poema.

Simile il processo che riguarda il sintagma di XLII 105 («ch'or son vili e neglette»): usato ancora dal padre e nel *Rinaldo* e accolto poi nelle rime e nella *Liberata*, (VII 9, 8 - 10, 1: «la nostra povertà vile e negletta. // Altrui vile e negletta, a me sì cara»), viene poi esplicitamente rifiutato nel Chigiano attraverso la correzione del verso («Che forse vili hor son per donna egregia»)²⁷.

Tale processo risulta valido non solo per la dimensione riconducibile alla misura del sintagma ma anche per alcuni luoghi topici; valga ad esempio il caso di VII 8 («e scherzar qual farfalla al raggio adorno») e quindi il passo relativo ad Eustazio innamorato (IV 34, 1: «Come al lume farfalla, ei si rivolse / a lo splendor de la beltà divina») che, dichiarandosi apertamente, e forse volontariamente, debitori di un

tradizione. Discorso analogo vale per il sintagma *belle spoglie* (Et. XLII 82) per cui cfr ancora *Lib.* XII 98, 2 («l'anima bella a le sue belle spoglie»).

²⁶ TASSO 2013b: 62.

²⁷ TASSO 2013b : 315.

repertorio proprio della lirica, che va da Petrarca a Bernardo,²⁸ legittimano la presenza di un *topos* tradizionale nel contesto di un sistema poetico, quello tassiano, altamente selettivo e sempre sorvegliato, anche, e forse soprattutto, nel suo rapporto con i modelli. Ciononostante, o forse proprio per questo, tale uso, in apparenza consolidato, viene puntualmente smentito con la correzione, nel Chigiano (*Et.* VII, 7-8: «che rendea vago d'arder seco il core, / e scherzar, qual farfalla, al raggio adorno» - *Chig.* XXXII, 7-8: «Che pareva recar gioia et honore / a pochi eletti, a gli altri invidia e scorno»).

Gli esempi visti fino ad ora rappresentano una tendenza consolidata ma non univoca. Non deve infatti stupire la presenza di casi in cui si manifesta un processo equivalente ma contrario, che porta quindi a distinguere le scelte attuate nel poema da quelle comuni alla prassi giovanile e poi confermate dalla lirica matura. A titolo di esempio valga il caso dell'articolata figurazione che occupa la prima quartina del sonetto etereo XXVIII:

Stavasi Amor, quasi in suo regno, assiso
nel seren di due luci ardenti ed alme,
mille vittrici insegne e mille palme
trionfali spiegando entro 'l bel viso,

già del resto rintracciabile nei versi nel *Rinaldo* (IX 15, 1-4):

Sembrava a lei ch' Amor quivi spiegato
tutte le sue vittrici insegne avesse,
e quale in carro suol di palme ornato
trionfator alter lieto sedesse.

e ripresa poi nel Chigiano, in forma sintetica e rivista, in XXIII, 3-4:

Mille famose insegne e mille palme
trionfali spiegando in un bel viso,

L'esclusione di quella che si definisce come una vera e propria formula della lirica d'amore dalla filigrana topica del poema, non designa quindi la definitiva eliminazione del luogo dal sistema espressivo del poeta, ma la sua momentanea sospensione in un contesto particolare. Tali operazioni, di segno contrario rispetto ai casi precedenti ma al contempo equivalenti dal punto di vista teorico, obbediscono di fatto ad un principio unico, quello della costante sorveglianza esercitata da Tasso sugli equilibri tematico-

²⁸ Cfr TASSO 2009: 254.

stilistici interni al testo e, da un punto di vista diacronico, sulla disposizione di tali equilibri in un contesto che si compone di molteplici organismi testuali, ciascuno legato ad una ragione formale individuata e individuabile ma non per questo scevro da sottili quanto raffinati rapporti intertestuali con il più ampio patrimonio testuale dell'autore. Tutto ciò si traduce, nella prassi reale, in una sorta di sistema a vasi comunicanti, in cui, in modo non sempre determinabile ed interpretabile a priori, le diversificate preferenze o abitudini espressive si depositano secondo modalità molteplici e tendenze polivalenti nella materia poetica, rappresentando così non solo l'ambiguità, comunque sempre ragionata, delle scelte di Tasso ma anche, e soprattutto, il liquido ma al contempo rigoroso sistema di controllo che la mano del poeta esercita di fatto sulla realtà concreta del testo.

3. Il Chigiano

A vent'anni dalla fondamentale edizione critica delle rime d'amore secondo il codice Chigiano L VIII 302, dopo gli studi di Martignone²⁹ e Martini³⁰ rispettivamente dedicati alla struttura narrativa del codice manoscritto e della stampa Osanna, ricordando ancora lo studio di Duranti, e in procinto di leggere la prossima edizione critica dell'unica stampa avallata dall'autore, il discorso sulla tormentosa vicenda delle rime tassiane, con particolare riferimento allo snodo fondamentale rappresentato dal Chigiano, non è ancora esaurito. Se pure la lingua del Tasso lirico è stata efficacemente ritratta nei suoi movimenti evolutivi dal virtuoso lavoro di Davide Colussi, rimangono ancora in gran parte taciute le ragioni più intime che riguardano non solo lo stile, organicamente inteso come insieme di fattori contenutistici e formali, ma anche le fonti, le più sottili relazioni intertestuali e il complesso insieme delle varianti d'autore.³¹ Sebbene sia legittimo interrogarsi sull'effettiva utilità di un commento ai testi del Chigiano, che rappresentano pur sempre un progetto scartato da Tasso, pare sicuramente giustificabile rileggere ancora il canzoniere con l'intenzione di porlo a sistema con il resto dell'universo poetico autoriale e non. Se poi si considera in che misura questo progetto testimoni,

²⁹ MARTIGNONE 1990.

³⁰ CHIAPPELLI 1981.

³¹ Si ricordi a questo proposito MARTIGNONE 1995.

come dimostrato da Colussi,³² un momento fortemente caratterizzato dalla tendenza alla selezione dei materiali pregressi – tendenza che, almeno da un punto di vista numerico, andrà ad attenuarsi nell’ambito del progetto successivo – è fondamentale chiedersi quali siano i filtri e i termini di paragone che Tasso adotta per portare a termine questa operazione. Se da un lato è noto il fondamentale apporto, specialmente per quanto concerne la prima parte del manoscritto, delle eteree, e se è noto allo stesso modo il progressivo perdersi dell’ossatura narrativa nella seconda parte, è necessario ricordare con particolare forza la rilevanza e il ruolo di quei testi che, prodotti appositamente per il canzoniere oppure già presenti nelle stampe ‘pirata’, trovano qui la loro prima sistemazione programmatica d’autore. Questa parte del canzoniere, senza tralasciare le correzioni imposte ai testi eterei, rappresenta quello che, della lirica tassiana, viene per la prima volta e consapevolmente ‘messo a testo’ dopo la prova cardinale del poema. Seppure rischiosa, un lettura dei ‘fattori lirici’ con la mente rivolta al lungo tirocinio epico che sancisce, proprio in virtù del continuo rovello teorico che lo riguarda, il raggiungimento di un livello osmotico, pur nel rigore dell’analisi autoriale, tra generi e stili da cui non è più possibile retrocedere, pare quindi non solo utile ma avallata, in qualche modo, dal profilo della prassi autoriale. Una tale affermazione, se pur audace, non è del tutto frutto del caso, se si considera proprio quanto esplicitamente dichiarato nel sonetto che apre la raccolta, «*quasi propositione dell’opera*»,³³ sulla materia che assurge di fatto a nuovo oggetto privilegiato della poesia (I, 1-4):

Vere fur queste gioie e questi ardori
ond’ io piansi e cantai con vario carne,
che potean agguagliare il suon de l’ arme
e de gli eroi le glorie e i casti amori;

Non sarà quindi un caso che, come si avrà successivamente modo di riscontrare, proprio nei territori del ‘suono’ venga giocata una delle partite più importanti tra l’esperienza del poema e quella *in fieri* del canzoniere amoroso, almeno nella stessa misura in cui si

³² COLUSSI 2011: 11 e sgg.

³³ Sul valore programmatico e non casuale degli argomenti, quasi sintomo del futuro e ben più corposo autocommento, cfr. almeno MARTIGNONE 1995: 428: «è subito da dire che la modalità degli interventi d’autore configura un comportamento sostanzialmente organico e coerente [...] tale tendenza trova fra l’altro certa conferma nelle modalità di costruzione e organizzazione complessiva dei «canzonieri» amorosi, come nell’elaborazione, strettamente correlata, degli argomenti ai testi e quindi del commento d’autore comparso nella stampa Osanna».

rivelano importanti i dati relativi all'elaborazione delle figure di parola – già attiva in questo con la correzione del v. 8 (Il pentimento ove honestà s'honori] Vaneggiar breve ove il pentir s'honori)³⁴ che oltre a fornire una lezione più vigorosa dal punto di vista sonoro accoglie una figura etimologica a chiusura della quartina –³⁵ così come quelli, ampiamente analizzati da Colussi, che riguardano la sintassi, utili però in senso contrastivo in quanto vero e proprio momento di scarto e quindi di distinzione rispetto alla prassi epica. Ancora, per quanto concerne il sonetto incipitario, alla canonica funzione 'dichiarativa' – se si considera, nella fattispecie, l'affermazione dell'avvenuto pentimento e l'auspicata funzione esemplare del canto – si affianca nel testo una potente carica intertestuale che mette in luce il chiaro intento di aprire un dialogo, talvolta diretto ma sempre stringente, con i modelli e i casi più illustri della tradizione letteraria in versi. Non solo quindi l'esplicito riferimento all'*epos*, esplicitamente dichiarato e che definisce in modo evidente la nuova posizione assunta dalla dimensione lirica facendosi segno evidente del ruolo di reciproca definizione che i due generi hanno all'interno del sistema di scrittura del poeta, ma anche la marcatissima ripresa, quasi riscrittura, del sonetto incipitario della raccolta bembiana,³⁶ che viene ripercorso non tanto dal punto di vista contenutistico quanto piuttosto da quello strutturale e lessicale, con la precisa riproduzione della scansione tematica, nonostante le tangenze solo relative, e il recupero altrettanto chirurgico di sintagmi e lessico:

Vere fur queste gioie e questi ardori
ond' io *piansi e cantai* con vario carne,
che potean *agguagliare il suon de l' arme*
e de gli eroi le glorie e i casti amori;
e se non fu de' più costanti cori
ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme
già non devrei, ché più lodevol parme
il pentimento ove onestà s'onori.
Or con l'esempio mio gli *accorti amanti* ,
leggendo i miei dilette e i miei *desiri*,
ritolgan ad Amor de *l'alme* il freno.
Pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti
et a ragion talvolta il cor s'adiri,
dolce è nudrir voglie amorose in seno.

Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra,
ch'i' ebbi a sostener molti e molti anni
e la cagion di così lunghi affanni,
cose prima non mai vedute in terra.
Dive, per cui s'apre Elicona e serra,
use far a la morte illustri inganni,
date a lo stil, che nacque de' miei danni,
viver, quand'io sarò spento e sotterra.
Ché potranno talor gli *amanti accorti* ,
queste rime *leggendo*, al van *desio*
*ritogli*er *l'alme* col mio duro exempio,
e quella strada, ch'a buon fine porti,
scorger da l'altre, e quanto adorar Dio
solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio.³⁷

³⁴ La lezione di partenza è della stampa **11**. Si adotta la numerazione solertiana dei testimoni.

³⁵ Secondo un processo vicino a quello più volte applicato nel poema in 'fioriti' (cfr. *Lib. IV*, 30)

³⁶ A scapito di *Rvf I*, come dimostrato da MARTIGNONE 1995: 430

³⁷ Corsivi miei.

La tangenza semantica tra l'*aspra guerra* di Bembo, metaforica, e il suono delle armi di Tasso, reale almeno da un punto di vista letterario, è la chiave di lettura della sottile dialettica che non solo lega i due testi ma che sottende l'intera operazione tassiana del Chigiano. Da un lato, attraverso questa ripresa incipitaria – che è anche imitazione, se si considerano alcune correzioni, come quella lessicale del v. 10 *desiri] martiri* – Tasso riabilita un modello poetico da sempre problematico. Dall'altro, con il rilievo dato all'argomento bellico e attraverso la vigorosa tessitura sonora della prima quartina, a fianco del recupero che avviene in questa prospettiva di un petrarchismo precedentemente ripudiato,³⁸ si ammettono anche ed indiscutibilmente le 'armi' come momento poetico con cui la lirica si deve confrontare.

Ecco quindi inquadrata la natura genetica che muove la mano del poeta nell'orchestrazione del Chigiano: da un lato la riabilitazione piena del discorso lirico, e di un discorso lirico che evolutosi dal primo momento 'sperimentale' ma pure, per certi versi, acerbo delle rime eteree si vuole qui definire secondo altre direttive, dall'altro la permanenza della lezione epica come termine di confronto imprescindibile.

Sono quindi evidenti i presupposti secondo cui diventa legittimo attraversare il manoscritto con alla mano la *Liberata*, sia nella considerazione del suo carattere di prima ma non definitiva sistemazione d'autore di un nuovo progetto lirico che va realizzandosi alla luce di anni e anni di pratica 'selvaggiamente' prodotta e altrettanto 'selvaggiamente' fruita, sia del suo aspetto di 'resa dei conti' di genere rispetto alla prassi e alla teoria precedenti, che, pur pesantemente sbilanciate sul versante epico, sono sempre rimaste permeabili nei confronti del vero e proprio 'laboratorio' rappresentato dalla contemporanea e più libera produzione lirica.³⁹

Per riprendere alcune efficaci definizioni di Colussi, la «problematica doppia gestione» in cui «la naturale opposizione fra epica e lirica non esclude nei fatti una stretta rete di comunicazione tra le esperienze dell'uno e dell'altro genere»⁴⁰ rappresenta forse la cifra propria dell'operazione chigiana, collocata com'è in un momento chiave della biografia, non solo letteraria, del suo autore. È così che l'inesausta tensione tassiana alla

³⁸ Cfr. COLUSSI 2011.

³⁹ In questo contesto, per ragioni di congruenza tematica, ci si limiterà a considerare, all'interno del vastissimo laboratorio lirico tassiano, sono la lirica d'amore, coscì però di come rimanga imprescindibile il confronto con il resto della lirica tassiana, *in primis* encomiastica.

⁴⁰ COLUSSI 2011: 5 e sgg.

«saturazione del poetabile»⁴¹ si realizza in una pratica poetica che, rendendo pericolosamente permeabili i confini tra i generi, accoglie «risorse ed esigenze espressive che sono proprie di tutto Tasso» di cui conseguenza primaria è il «carattere estremamente variegato e intimamente contraddittorio di tale esperienza lirica».⁴² In questa sede quindi, pur non volendo discutere ulteriormente della natura e dei caratteri dell'azione ordinativa del poeta, si parte dal presupposto che tale volontà confligge di necessità con la tendenza tutta tassiana a generare una serie pressoché infinita di varianti. È questa abitudine costitutiva a spingere l'indagine verso l'analisi di quel dialogo silenzioso e ambiguo, giocato tanto sulle vicinanze quanto sulle distanze, che vige non solo tra un genere e l'altro ma anche tra momenti diversi dello stesso ininterrotto processo creativo; proprio tale processo, sollecitato dal dialogo con le altre e a lui ulteriori parti del sistema 'tassiani', tende ad agglutinarsi di volta in volta attorno a momenti più strutturati che vanno così a segnare le progressive cristallizzazioni delle ragioni poetiche e creative del poeta.

Come è noto, i vari movimenti e talvolta contraddittori che si rintracciano nel Chigiano, vero e proprio punto privilegiato di osservazione della prassi lirica tassiana, sono stati esaurientemente analizzati, da un punto di vista squisitamente linguistico, dall'indagine di Colussi, lavoro fondativo per quanto riguarda l'interpretazione della natura più minuta della lingua e dello stile. A partire quindi da tali presupposti, specialmente in riferimento a quel che riguarda l'influenza della lingua della *Liberata* sulla lingua del Chigiano, si tenterà ora di attraversare la raccolta travalicando spesso, ma solo a necessità, le dinamiche della sua *dispositio* narrativa, cercando quindi di restituire un ritratto coerente del ruolo giocato dalla prassi lirica – intesa come studio e sviluppo delle forme del discorso amoroso proprio nell'ambito della narrazione epica, che impone quindi un più stretto controllo dello stile – della *Liberata* e dell'influenza esercitata a lungo termine da quel momento di realizzazione concreta dei principi e degli intenti teorici che il poema rappresenta.⁴³

Specialmente per quanto concerne il lessico, interpretato per quanto possibile in relazione al dato tematico, pare di poter intravedere, analizzando l'apparato critico, il

⁴¹ BALDASSARRI 1999: 373 e note relative.

⁴² COLUSSI 2011: 6 e sgg.

⁴³ Per una nota sull'effettiva interferenza tra i due sistemi cfr. TOMASI 2013:109 n. 26.

ruolo portante che il poema gioca nel processo di ‘selezione’ del materiale destinato a confluire nella raccolta. Tale ruolo, che potremmo definire di vera e propria *auctoritas*, rimane attivo anche nei confronti di elementi tematici che, legati in modo indissolubile al dato formale,⁴⁴ echeggiano soluzioni per lo meno sperimentate già in sede epica.

Conseguentemente, la forma del ‘canzoniere’ verrà di necessità almeno in parte smontata per seguire quelle forme della composizione che fanno capo ad istanze, principalmente legate al dato retorico e lessicale, che non sempre o per lo meno non esclusivamente obbediscono alle sollecitazioni date dall’esigenza ordinativa, ma che piuttosto sono imparentate in modo ambiguo con gli umbratili processi della memoria di soluzioni già precedentemente ‘abilitate’ e che inevitabilmente influiscono sia sul processo selettivo che su quello creativo.

3.1 *La descrizione della donna*

All’interno della raccolta le modalità topiche che concernono la descrizione della donna confermano da un lato, nella primissima fase incipitaria, l’esempio dell’attacco etereo⁴⁵ – pur sottoponendolo ad una sorta di torsione, se si considera la natura degli argomenti che non indicano strettamente la descrizione stessa come finalità del testo – dall’altro accolgono la soluzione strutturata come serie che va dal VI al VIII sonetto e che completa e incrementa, dandogli seguito, il discorso che muove dai testi originariamente eterei.⁴⁶ Per la valenza seriale di questi componimenti basti considerare le didascalie (VI: *Loda la bellezza della sua donna e particolarmente quella della bocca*; VII: *Loda la Gola de la sua donna*; VIII: *Loda il petto della sua donna*.) che, differenziandosi da quelle apposte ai sonetti eterei, riproducono, al di fuori della dimensione del singolo

⁴⁴ Per il valore strutturale proprio del legame tra contenuto e forma ricordo quanto affermato da MARTIGNONE 1995: 429 che ricorda come Tasso «non ragiona nei termini esclusivamente “tecnici” di variazione costante del singolo fenomeno linguistico- retorico» in quanto motivato «dalla ricerca di perspicuità dell’espressione o dalla necessità di renderla funzionale al “tono” complessivo che si persegue».

⁴⁵ Il sonetto II diventa il III mentre il III il V; il sonetto I il IV.

⁴⁶ Cfr., a questo proposito, MARTIGNONE 1990a: 72-75 secondo cui, in particolare, la « La «centralità funzionale delle liriche degli Etereï non pare sempre nel nuovo canzoniere così evidente: esse acquistano nuovi significati proprio tramite l’innesto di componimenti che non solo incrementano, ma connettono e ricordano le varie sezioni»»

testo, la scansione canonica della descrizione lirica della donna (dalla bocca al petto, mentre l'indugio sui capelli è anticipato nei sonetti III e V).⁴⁷

Anche senza approfondire l'analisi della struttura interna della raccolta, per cui si rimanda agli studi sopra citati, è possibile notare in che direzione essi si distinguono dalle soluzioni provenienti dalla prima raccolta creando, proprio integrandosi con esse, due momenti 'narrativi' distinti.⁴⁸ Se non è quindi un caso che il sonetto VI sia legato ai precedenti dal punto di vista lessicale grazie alla ripresa del verbo *ondeggiare*,⁴⁹ a conferma dell'intenzione distintiva che aveva precedentemente comportato l'esclusione del verbo dalla *Liberata*, l'elemento che salta subito agli occhi è tuttavia il marcato scarto che sussiste tra le diverse gradazioni retoriche dei testi, che distingue il testo cronologicamente posteriore per la poderosa presenza delle figure di parola legate al meccanismo della ripetizione. Nello specifico si veda per esempio l'esteso poliptoto che riguarda i vv. 1 (*bella, bel*); 3 (*bella* in anafora); 5 (*bella*); 7 (*belli* ancora in posizione anaforica) e la figura etimologica che riguarda i vv. 9 (*dolce*); 10 (*dolcemente*); 13 (*beltà*) ma ancora l'anafora di *porta* ai vv. 10 e 12. Un breve discorso a parte merita la ripetizione interna al v. 14 («E portan dolce pace e dolce guerra») frutto di una correzione («Ch'or portan pace, hora minaccian guerra») che è possibile legare al ricordo dell'esempio di *Lib.*, IV 92, 1 («Ma mentre dolce parla e dolce ride»)⁵⁰.

Si noti inoltre come l'evidente ossatura consonantica delle rime e dei rimanti del sonetto – in cui la vibrante della rima *-iri* (vv. 2, 3, 5 e 6) si ritrova nei rimanti dei vv. 1 e 4 (*crine, brine*, e lo stesso v. 6, con *martiri*) con cui condivide anche la tonica, e nelle terzine, ai vv. 9 e 12 (*serra, guerra*) – che consuona in una certa misura con la simile qualità sonora dei versi (v. 2 *ondeggiar*, v. 3 *volger*, v. 4 *fiorir*, v. 6 *orgoglio inaspri*, v.

⁴⁷ La transizione dei sonetti II e V dalla prima raccolta al Chigiano non impone, per lo meno alle parti descrittive che si riferiscono ai capelli, importanti correzioni, se si escludono quelle di III, 1: [l'or crespo] crespo oro, e v. 5 soavemente] vezzosamente. A mio parere la correzione del v. 1 più che essere finalizzata all'obliterazione del raffronto vocalico, che viene mantenuto, assieme all'inarcatura tra v. 1 e 2, al v. 2 (*sparso ondeggiava*) e al v. 4 (*misura ardente*) è finalizzata ad implementare la resa euritmica della dittologia; la seconda correzione, invece, è dettata dalla necessità eufonica di evitare il bisticcio tra *vezzosamente* e *scherzava*, a cui si preferisce l'eco, in sede avanzata del verso, tra *soavemente* e *osava*.

⁴⁸ La fase prettamente incipitaria comprende il primo testo, «quasi propositione dell'opera» secondo la didascalia, «nel quale il poeta dice di meritar lode d'essersi tosto pentito del suo vaneggiare, et essorta gli amanti co 'l suo essempro che ritolgano ad Amore la signoria di sè medesimi» e i seguenti fino al V; la fase successiva, che arriva a comprendere il sonetto VIII, è prettamente descrittiva, secondo la successione sopra indicata.

⁴⁹ III, 2: «Sparso ondeggiava, [...]»; V, 5: «Ondeggiavano sparsi [...]»; VI, 2: «L'oro al vento ondeggiar [...]».

⁵⁰ TASSO 2004: 8. Per le fonti del verso del poema si rimanda a TASSO 2009: 291.

9 apre un dolce labro e serra, v. 10 porta de bei rubin, v. 11 sopra altra altera, v. 12 porta gentil de la prigion),⁵¹ rappresenti un momento di distinzione fonica rispetto alla consistenza a prevalenza vocalica e marcatamente eufonica dei versi descrittivi dei sonetti III e V.⁵²

Anche per quanto riguarda il lessico si può segnalare una certa tendenza all'ampliamento delle soluzioni contemplate. Per quanto riguarda il volto (v. 4) si pensi per esempio alla descrizione di Armida (cfr. contatti: «O le rose fiorir tra nevi e brine»: *nevi*: *Lib.* IV 31 1; *rose e brine*: *Lib.* IV 94 3-4) pur con il mantenimento della parentela con quanto precede (XLI «crebber vermigli infra le molli brine»); la cifra peculiare che determina la valenza dell'eco del poema è però proprio la compresenza di tutta la serie di elementi che è caratteristica proprio del passaggio narrativo della *Liberata*. Se si considera infatti che nelle Eteree la compresenza di *rose* e *nevi* segnala di fatto solamente la vecchiaia (*Et.*, XVII 5-6: «e 'n su le rose, ond'ella il viso infiora, / sparger il verno poi nevi e pruine») è possibile sostenere che, proprio nel contesto di un 'montaggio' testuale orientato alla «depurazione dell'esperienza lirica nel segno della 'vaghezza', di un 'dolce stile', visivo e sonoro»,⁵³ tale elaborazione risenta dell'esempio di *Liberata*, pur in una continua osmosi mnemonica che vede la precedente ripresa nel v. 4 dell'ottava 94 del rimante etereo del v. 5 della rima eterea. Come si vede, la scrittura si intreccia e ricombina una serie di tessere e l'esempio delle Eteree, che utilizza in modo diverso la metafora delle nevi, viene ricordato e modificato nel poema in ben due luoghi, ovvero l'ottava 31 e l'ottava 94 secondo modalità che poi confluiscono nel verso 4 del sonetto VI. Si aggiunga a questo proposito come tale condensazione sia peculiare proprio del Chigiano: se è vero infatti che il testo compare

⁵¹ Per le forme verbali si pensi a quanto affermato nelle *Lettere poetiche*: «Per questa cagion di fuggir l'asprezza non mi son talor curato di fornire alcun verbo» (TASSO 1995: 228).

⁵² Si tenga sempre presente che l'analisi si limita ai versi dedicati alla descrizione. Per eufonia si intende, per quanto riguarda il sonetto III, la completa mancanza di troncamenti fino al v. 6; la ridondanza vocalica tra v. 1 (*fronte crespo lucente*) e v. 2 (*ondeggiava*) e quindi la vera e propria centralità fonica di questo verso, che non solo anticipa il nesso consonantico, dolce, delle rime bacciate, ma anche la doppia rima interna del v. 6 («Scherzava, e farli non osava oltraggio») verso a sua volta relato, come sopra discusso, all'avverbio *soavemente* (v. 5) che a sua volta echeggia il dittongo di *adducea* al v. 3; non si dimentichi infine l'assonanza tra *cortese* (v. 6) e i rimanti dei vv. 1, 4, 5 e 8, secondo un processo di anticipazione vocalica della rima che si avrà più volte modo di osservare attraverso l'analisi delle varianti. Per quanto concerne invece la seconda quartina del sonetto V si pensi non solo all'elaborata anafora etimologica *ondeggiavano - onde*, ma anche alla ripetizione interna *mille - mille*, all'assonanza tra *sparsi* e *lacci*, alla sovrapposibilità collocata in punta di verso tra *oro* e *ordiva* e alla condivisione della tonica tra *dolce* e *ristoro*, ripresa da *foco* e *occhi*.

⁵³ MARTIGNONE 1995: 428.

per la prima volta nella stampa **11** è proprio per la nuova collocazione che il verso viene rivisto e così corretto: *nevi e] le sue*.

Il resto del sistema metaforico che concerne la bocca diverge invece dall'uso invalso nel poema e si richiama più strettamente a quello delle rime della raccolta eterea. L'assenza di tale uso metaforico nella *Liberata* e la sua presenza nelle altre prove, come il *Rinaldo*, è un segnale importante se si intende, come in questa sede, mantenere un'ottica pluridirezionale e osmotica nella lettura dei dati testuali: la storia dell'apparato metaforico relativo alla bocca è infatti la stessa di quella del verbo *ondeggiare* il cui uso, nel poema, si distingue – e tale distinzione è corroborata dall'analisi delle varianti – sia da quello del *Rinaldo* che da quello lirico, e precedente e successivo, vi è un uso distinto e selezionato del materiale lirico. A questo proposito si pensi quindi anche alla correzione del v. 10 (rubin] > lumi < rubin) che segnala l'indecisione, interna al codice manoscritto,⁵⁴ nei riguardi di una soluzione divergente rispetto all'apparato metaforico prevalente.⁵⁵ Ancora, si noti come la correzione del v. 5 (E bella dove poggi, ove s'] Bella s'humiltà mai vien che l')⁵⁶ comporti non solo il raddoppiamento del punto focale dato dallo sdoppiarsi delle azioni della donna (*poggiarsi* e *inchinarsi*) secondo un processo descrittivo che ricorda il metodo di alcune 'messe a fuoco' per piani successivi del poema, ma anche e soprattutto una precisazione semantica che vede la caduta di un tratto caratteriale, l'umiltà, poco congruente con il tono e i temi della quartina, secondo l'esplicito intento di adeguare la forma al contenuto e a cui segue un calco sintattico – calco che riguarda anche il rimante del v. 7 – prelevato da una zona del poema di argomento tutt'altro che amoroso (*Lib. IV 10, 6: «Quest'è quel che più inaspra i miei martiri»*).

A quanto detto fino ad ora si aggiungano anche alcune osservazioni sulla regia interna che determina la struttura dei testi. A differenza dei sonetti III e V, in cui prevale un'organizzazione narrativo-sequenziale che, anche per mezzo del marcato uso del tempo imperfetto, restituisce una sorta di narrazione descrittiva individuata e scissa rispetto alle altre sequenze testuali, il sonetto VI presenta una disposizione tematico-

⁵⁴ TASSO 2004: 8.

⁵⁵ Da questo confronto, e pure dall'indecisione tassiana appena sopra discussa, pare quindi emergere un uso consapevole dei campi metaforici adottati in modo differenziato in ciascun contesto (si ricordi ad esempio che l'uso metaforico dei *rubini* è riferito, nel canto III, al sangue di Clorinda e mai utilizzato in riferimento alla bocca di Armida).

⁵⁶ Lezione di partenza delle stampe **11** e **22**, TASSO 2004: 8.

argomentativa differente, basata su di una struttura causale-rappresentativa (per es. v. 1: «Bella è [...] se [...]») che, utilizzando il presente, va ad ampliare e a complicare ad un tempo la descrizione, ibridandola con altri fattori, dati di volta in volta dalle azioni della donna o dai riflessi interiori dell'amante fruitore della bellezza. È proprio la diversità qualitativa che sussiste tra un discorso basato sulla descrizione narrata (III: *ondeggiava, adducea, scherzava, s'udia*) e un centrato sulla correlazione causale (VI: «Bella è [...] se»; «Bella se [...]»; «Bella dove [...]», «Belli sono i suoi sdegni [...] che»; «Ma [...]») di elementi diversi (dato oggettivo e dato soggettivo) – responsabile peraltro anche della presenza protratta per tutto il sonetto delle figure di parola – ad essere una delle spie principali del debito che la lirica accolta nel Chigiano intrattiene con la pratica 'fiorita' del poema. Tale aspetto, ovvero la non più scindibile compresenza tra cifra oggettiva e cifra soggettiva – unito nella fattispecie ad alcuni accorgimenti registici che ricordano da vicino quelli della *Liberata*, come, ad esempio, la struttura del v. 5 («E bella dove poggi, ove s'inchine») che, se letta attraverso la sua redazione precedente («Bella s'humiltà mai vien che l'inchine»), dichiara la propria adesione a quella tecnica rappresentativa tipica del poema che procede per piani focali successivi – verrà confermato dall'analisi di alcuni testi successivi, così come si confermerà il peso effettivo del ricordo di processi formali e fonici che, facendosi forza del legame con il contenuto, confermano il ruolo della *Liberata* come *auctoritas* sulla cui base selezionare le forme del lirico ammissibili nella nuova raccolta.⁵⁷

Si può quindi affermare che dalla comparazione qui condotta tra due luoghi non solo legati dalla comunque situazione poetica della *descriptio* ma, come dimostrato in precedenza, anche dalla comune riconducibilità ad alcuni elementi della descrizione di Armida – unico referente di questo processo nella *Liberata* – emerge una ben calibrata alternanza tra due diversi principi attivi della memoria poetica del poema: da un lato, una sorta di funzione 'abilitante' che amplia il 'canone' di soluzioni accettabili all'interno delle rime messe a sistema nel manoscritto, dall'altro un'istanza 'distintiva' garante dell'unicità non ripetibile di alcune soluzioni specifiche del poema.

La sequenza dei testi procede con il sonetto VII che presenta una struttura metaforica analoga al testo precedente (vv. 1-2: «Tra 'l bianco mento e 'l molle e casto petto /

⁵⁷ La sintassi, al contrario, si conferma sollecitata in senso distintivo rispetto alle abitudini prevalenti del poema e della lirica precedente.

Palpitar veggio così calda neve») e che si lega quindi sia al v. 1 di IV 31 («Mostra il bel petto e sue nevi ignude») per i riferimenti descrittivi sopra discussi, sia al v. 2 dell'ottava («onde il foco d'Amor si nutre e desta») per la condivisione dell'analogia antitetica tra la sfera sensoriale evocata dalla metafora della neve e quella data dal calore del sentimento di passione che il candore stesso induce. Tuttavia, è proprio il verbo *trapassare*, che è frutto di correzione,⁵⁸ a sancire in modo inequivocabile il sia il dialogo tra questo sonetto e il poema (cfr. *Lib. IV 32,1-2*: «Come per acqua o per cristallo intero / trapassa il raggio, e no 'l divide o parte») che quello tra questi due luoghi e il sonetto VIII (per cui cfr v. 6: «viste il desio trapassa [...]»), data l'evidente ripresa dello spunto del poema che accoglie una modalità marcatamente 'attiva' da parte dell'amante contemplatore.

Se già nel sonetto VII la modalità della descrizione, discostandosi ulteriormente dal modello della 'descrizione narrata', si presta ad un passaggio veloce dal dato oggettivo (vv. 1-3) a quello soggettivo dell'ampio moto dello sguardo dell'amante, vero e proprio elemento 'agente' nel complesso della scena (v. 4 e sgg) e in qualche modo imparentato con il *pensiero* dell'ottava 32 (v. 3), è nel sonetto successivo, l'ottavo, che tale processo si sviluppa secondo la sua forma più compiuta. Il sonetto si apre con il paragone tra lo splendore del cielo notturno stellato e il candore del petto della donna. Se il paragone, di per sé, non intrattiene alcun tipo di dialogo con il luogo della *Liberata* sopra richiamato, è il lessico, ancora prima degli elementi 'concettuali', a svelare le spie di un rapporto intertestuale che va ben oltre la parentela data dalla memoria e che quindi configura l'ottava 32 come vero e proprio ipotesto. Si pensi quindi al contatto lessicale, pur relativo all'ottava 31, vigente tra *mammelle* (VIII, 4) e *mamme* (31, 3), che segna un uso lessicale adottato da Tasso con parsimonia in ambito lirico⁵⁹ e poi, come già detto, all'uso del verbo *trapassa*, anticipato nel sonetto precedente (in cui è frutto di correzione, probabilmente proprio funzionale al sonetto VIII) e qui vera chiave di volta del testo.

Risulta quindi marcatissima la caratterizzazione 'psicologica' degli eventi che occupano il testo: non solo per la ripresa evidente del movimento del desiderio dell'ottava 32 (3-4

⁵⁸ TASSO 2004: 9.

⁵⁹ Analizzando l'apparato si nota l'aggiunta dell'aggettivo *tenere* che non può non ricordare il *tenera e leve* della veste di Clorinda.

«per entro il chiuso manto osa il pensiero») ⁶⁰ e per il ben presente carattere ‘agente’ dell’atto contemplativo – anticipato come detto, nel sonetto precedente (*guardo*) e, si noti bene, assente sia nella solloge eterea, in cui l’io appare di preferenza passivo rispetto alla fruizione della visione della donna che nel *Rinaldo* – ma anche e soprattutto per la presenza, nella prima terzina, di un’azione fatica che ripercorre quella già presente nell’ottava («gran cose al cor ne dice» / «le narra e le descrive»).

Se pure i due passi si differenziano per un diverso grado di erotismo – spiccato nel poema, sublimato nel manoscritto, dove le fiamme del desiderio cedono il passo al sospiro confuso e ripiegato dell’amante – la costruzione della lirica risente palesemente, come dimostato dalla precedente analisi, dell’attitudine, propria del poema, a restituire dinamicamente la fenomenologia amorosa.⁶¹

Chiusa la sezione composta dai sonetti VI, VII e VIII, la cui analisi ha messo in luce l’ibridazione accolta nel Chigiano tra modalità ‘geneticamente’ differenti di rappresentazione della donna e della conseguente interazione con l’amante, si deve ora pensare al caso specifico del sonetto LXV. Pur presentando un impianto descrittivo che ammicca alle modalità nella descrizione narrata (si pensi all’uso del tempo imperfetto e alla qualità passiva della ricezione dell’amante esplicitata nelle terzine, secondo una struttura analoga a quella del sonetto III), la lirica accoglie diverse sollecitazioni ‘esterne’ al precedente sistema, come per esempio la formula utilizzata per la descrizione coloristica delle guance (v. 2: «E ’l bel vermiglio e ’l candido colore») presente nella tradizione ma in qualche modo autorizzata, dato che è il suo precedente immediato, dal sintagma di *Lib.* VII 25, 8 e poi presente anche nella canzone *Quel generoso mio guerriero interno* (v. 66), e come conferma, scostandosi dall’esempio della *Liberata*, secondo un rapporto dialettico di vicinanza e distinzione ben distinguibile, alcune soluzioni già delle rime eteree o del *Rinaldo* e assenti nel poema maggiore (v. 4: *Et.* XXII, 2: «riso fra perle e bei rubini ardenti» - *Rin.* I 55, 7: «e le perle e i rubini, fiamme d’amore»); soprattutto si consideri il v. 3 («E la bocca che spira un dolce odore») che ricorda *Et.* XV, 13 («involar di sue labra odor più caro») la cui evoluzione, dato il ‘tentativo’ della redazione arcaica del poema (IV 27, 8: «aura spira

⁶⁰ Valida anche se nel sonetto è il desiderio a muoversi e il pensiero a recepire la visione, mentre nel poema avviene il contrario.

⁶¹ Per una riflessione più cogente sulle forme ‘psicologiche’ del discorso lirico nel Chigiano si rimanda a TOMASI 2013.

fra lor d'arabi odori».) segna in modo inequivocabile il ruolo di prova discriminante della *Liberata* nell'ambito della distribuzione di soluzioni figurative di matrice lirica.

Anche nel caso del madrigale XCVI, scorporato in questa sede dal contesto che gli è proprio nell'architettura del canzoniere, si nota l'accoglimento di tessere non prima considerate nel canone tassiano della descrizione, sia al v. 2 («A' ligustri et ai gigli») per cui si deve pensare a *Lib.* XIV 68, 1, sia la v. 3 («O mobile aura, et a' be' fior vermigli»), considerando anche la rima in *-ori* del v. 1) per cui si rimanda a *Lib.* IV 75, 3 («parean vermigli insieme e bianchi fiori») ma anche a *Rin.* XI 32 (*vermigli fiori* e la rima in *-ori*), secondo un percorso che mette in evidenza non solo la costruzione analoga delle due ottave ma anche l'eco stessa di questa memoria nel madrigale.

Allo stesso modo, il sonetto CVII accoglie diverse tessere che vengono dalla *Liberata*: *in primis* la clausola del primo verso («Chi è costei ch'in sì mentito aspetto»), che, dato anche il confronto con la tradizione, riprende *Lib.* IV 85, 8 («e celò sotto sì mentito aspetto») ma poi anche la caratterizzazione della donna e della sua azione (v. 7: «Questa è colei che l'alme alletta e prende» e v. 10 «Volga la vista insidiosa e 'l suono»); soprattutto si deve tenere conto del v. 8 («E 'ntenerisce ogni più duro petto») specialmente se si considera la correzione che lo riguarda (E 'ntenerisce ogni più duro petto] Mill'alme, et apre ogni chiuso petto) che assieme alla correzione del verso precedente (Questa è colei che l'alma alletta e prende] Quest'è colei che con dolci atti prende) provoca la caduta dell'inarcatura e l'impressione mnemonica di un altro passo della *Liberata* (V 1, 1-2: «Mentre in tal guisa i cavalieri alletta / ne l'amor suo l'insidiosa Armida»).

Fino ad ora non ci si è soffermati analiticamente su alcuni tratti particolari delle figurazioni descrittive la cui ricezione nel sistema espressivo di Tasso oscilla elasticamente tra diversi poli: il primo, come ormai riconosciuto, quello dell'evoluzione del dettato nel suo complesso e specificatamente della sintassi, verso forme più 'regolari' e tradizionali, in avvicinamento ad un certo petrarchismo di matrice bembiana; il secondo e il terzo, rispettivamente, una sorta di progressivo vaglio delle soluzioni liriche da accogliere in raccolta, vaglio che come si è dimostrato spesso utilizza la materia amorosa, e le forme relative, della *Liberata* come supporto, e poi tendenze conservative nei confronti delle prime abitudini o in senso distintivo rispetto

alla *Liberata* (in cui o la soluzione non viene accolta, oppure rifiutata, oppure risemantizzata in modo singolare e poi riassorbita in modo canonico nella lirica).⁶²

Quest'ultimo dato assume una valenza particolare se confrontato con il contesto generale della presente ricerca e mette in luce il peculiare carattere dell'elaborazione poetica che la materia amorosa, e conseguentemente la sua sedimentazione formale, subisce nel particolare contesto del poema. Alla luce dell'analisi delle diverse tendenze testuali, si conferma il ruolo ambiguo che la *Liberata* gioca nei confronti del 'sistema Tasso': è infatti costitutivo della 'grande incompiuta' configurandosi di volta in volta e come momento di ricezione, mai pedissequa, di quanto viene prima, e come momento di torsione innovativa che produce soluzioni destinate a rimanere singolari in Tasso ma non necessariamente nella tradizione successiva.

Tornando al Chigiano, il sonetto LXII offre l'occasione giusta per riflettere su di uno schema descrittivo ulteriore a quelli analizzati sino ad ora in cui la singolarità del tema comporta una altrettanto singolare declinazione formale.

Anche in questo caso la descrizione della donna occupa solo le due quartine – mentre le terzine sono occupate dal ripiegamento del poeta su se stesso e da un discorso diretto in prima persona, come in III, L, XLII, LXII, LXV, LXXII – ma si caratterizza per una resa scorciata di alcuni particolari, il pallore sulle guance e la bocca, che si legano immediatamente, a livello semantico, al loro corrispettivo psicologico, l'innamoramento presunto della donna, o per lo meno non fisico, come il parlare della donna. Tale singolare commistione tra causa 'psicologica', ovvero l'innamoramento, e rappresentazione della donna ricorda, per certi aspetti, l'Armida innamorata del canto XVI, 18:

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,
e 'l crin sparge incomposto al vento estivo;
languè per vezzo, e 'l suo infiammato viso
fan biancheggiando i bei sudor più vivo:
qual raggio in onda, le scintilla un riso
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.
Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle.

⁶² Si pensi, ad esempio, a quanto detto per *rubini*.

non solo e non principalmente per il contatto lessicale tra il v. 3 dell'ottava e il v. 6 del sonetto («Languidi e rochi mormorar talhora») o per l'identità della tradizionalissima rima *viso* : *riso*, ma piuttosto per la ricezione di alcuni luoghi descrittivi che si rapportano dialetticamente con il proprio substrato in questo caso tutto 'epico'. Si pensi per questo motivo all'analogo effetto che l'innamoramento produce sui colori del volto della donna: se nel poema il viso acceso 'biancheggia' per via delle gocce di sudore, nel sonetto (vv. 3-4: «A quel vago pallor che discolora / le rose e i gigli del fiorito viso») è proprio l'acutezza del sentimento a provocare il grazioso pallore sulle guance della donna, la cui descrizione, facendo tesoro di IX 86 v. 3 («così vago è il pallore, e da' sembianti») conferma un non causale riverbero tra descrizione muliebre, in particolare di Armida, e quella dell'efebico paggio di Solimano.⁶³

Il contatto risulta singolare, se messo a confronto con la tradizione, ma allo stesso tempo in grado di assorbire la compresenza – di matrice 'narrativa', almeno per quanto concerne Tasso – di gigli e rose come metafora del colore del volto, assente nelle rime della raccolta eterea e presente invece nei poemi: in primo luogo si pensi ad *Lib. XVI* (23, 7-8: «e nel bel sen le peregrine rose / giunse ai nativi gigli e il vel compose», pur nella diversità semantica) ma poi, e più ampiamente, al *Rinaldo*, anche se secondo modalità prive di implicazioni 'psicologiche' così rilevanti: I 55 4 «e la guancia di gigli e rose mista»; I IV 45 5 («Umida i gigli e le vermiglie rose»). Tutto ciò dimostra come i vari vettori della scrittura prevedano anche il ritorno di scelte piuttosto 'arcaiche' ma attualizzate attraverso una sorta di processo di 'complicazione' e arricchimento che trova il suo punto di snodo nel poema maggiore.

Sullo stesso piano si pone la descrizione del riso, che recupera un modulo tradizionale modificato nella *Liberata* – prima secondo un moto divergente dalla tradizione (III, 22 1-2 «Lampeggiar gli occhi e folgorar gli sguardi / dolci ne l'ira; or che sarian nel riso») poi sinteticamente ripreso nel IV (91, 5-6: «e lampeggiar fa, quasi un doppio sole / il chiaro sguardo e 'l bel riso celeste») dove la frattura con la tradizione viene risolta – precedentemente tentato nella raccolta eterea in due modi distinti (pagina), anticipa in qualche modo la *Liberata*, l'altro, relativo al v. 3 del sonetto VI, maggiormente implicato con la formulazione fissata dalla tradizione («e 'l lampeggiar del riso umile e

⁶³ Cfr. cap. I.

piano», per cui si può rimandare, ad esempio, alle rime di Guidiccioni 66, 3: «col lampeggiar del riso umile e piano».⁶⁴

È quindi evidente il ruolo nevralgico che gioca la declinazione della tematica erotica e conseguentemente dello stile fiorito secondo le forme elaborata nella e per la *Liberata*, vero e proprio punto di rottura con le prove precedenti.

3.2 *La lontananza*⁶⁵

La 'sezione' del canzoniere che tratta del tema del distacco e della lontananza dell'amante dall'amata si articola in modo complesso: a partire dal sonetto XI, sonetto 'di partenza'⁶⁶ si attraversa una serie bipartita di madrigali 'gemelli': il XII e il XIII, veri e propri testi della lontananza,⁶⁷ e poi XIV e XV, la cui dimensione allocutiva, dichiarata nell'argomento, rispettivamente «*Ad Amore ne l'istesso soggetto*» e «*A la sua donna nel soggetto medesimo*», si completa con il tema dell'amante privato del proprio cuore.

Il tema comune, che trova il proprio collante nell'ambivalente presenza della memoria dell'oggetto amato portatrice di immaginazioni e sentimenti contrastanti nell'interiorità dell'amante, permette nuovamente di comparare tale situazione poetica con alcune dinamiche 'concettuali' attive precedentemente proprio nel poema. Tale operazione è a maggior ragione legittimata dal fatto che tali testi sono scritti appositamente per il Chigiano.

Coerentemente con quanto già fatto in precedenza, pare necessario considerare i testi come un corpo unico, al fine di ordinare efficacemente una serie di spie testuali che permettono di tratteggiare il profilo della sotterranea azione del modello costituito dalla vicenda amorosa di Erminia. Al solito, gli aspetti tematici non potranno essere slegati da quelli formali, prevalentemente lessicali.

Si considerino quindi i vv. 4-8 del madrigale XII che contengono, seppur nella misura concisa del madrigale, due importanti suggestioni tematiche, comuni anche agli altri

⁶⁴ Tradizionale anche l'uso del *Rinaldo* (VIII 49 8; XI 24, 3).

⁶⁵ Per un'analisi più puntuale delle dinamiche narrative di C rimando a MARTIGNONE 1990a.

⁶⁶ «*Parla con la sua donna ne la sua partenza, dicendo che se la fortuna gli impedisce di seguirla non può impedire il suo pensiero, il qual [la] segue e la vede per tutto*».

⁶⁷ Argomenti: «*Ne la lontananza de la sua donna, dice di non poter havere alcun piacer lontano da lei, se non quello ch'egli sente nel patir per lei*» e «*Ne l'istesso soggetto*».

testi e costituenti il vero *fil rouge* che li lega al poema. Mi riferisco da un lato alla presenza attiva del ‘pensiero’ (4: «M’arde il pensier, [...]»), presente già in XII, 3 («Ma ’l mio pensier fallace / passa monti e campagne e mari e fiumi») e poi in XV, 3 («Credo sia co ’l pensiero, e ’l pensier vago»), che, date le differenze tematiche dovute all’esigenza narrativa del poema, è vero e proprio motore principale del complesso moto psicologico dell’Erminia del VI canto, per il quale si pensi all’ampia sezione che dall’ottava 65 giunge alla 77 descrive la successione incalzante delle ‘azioni mentali’ che prende icasticamente inizio proprio con la spietata azione del pensiero immaginativo (65, 1: «Con oribile imago il suo pensiero»). In questa rappresentazione quasi teatrale della psiche dell’amante, che pare tanto più astratta, almeno all’interno del Chigiano, quanto più la misura breve del madrigale impone all’immagine della donna il filtro della mente, sorella e compagna del *pensiero* non può che essere la memoria, cardine del madrigale XIV (3: «Se la dolce memoria non m’aita» e 5 «Dolce memoria e spene»), presente anche, seppur meno esplicitamente, nel XV (5-7: «E l’immagine bella / de la vostra bellezza è ne la mente / viva e vera e presente») e icasticamente viva nei primi versi dell’ottava 60, sempre nel canto VI (1-4):

Ama ed arde la misera, e sì poco
 in tale stato che sperar le avanza
 che nudrisce nel sen l’occulto foco
 di memoria via più che di speranza;

sono proprio questi versi a rappresentare la chiave di volta per l’interpretazione dello schema compositivo che struttura la serie dei madrigali in esame; si pensi infatti proprio al già citato v. 5 del XIV («Dolce memoria e spene»), ma più ancora al v. 7 del XIII («Et amo et ardo e godo») che rispettivamente echeggiano il v. 4 e il v. 1 dell’ottava 60.⁶⁸ Si consideri infine, per completare l’analisi degli elementi strettamente lessicali che supportano l’analogia topica dei due diversi sistemi poetici, i vv. 9 e 10 del madrigale XV («[...] è la mia vita / dolente e sbigottita») che riprendono a loro volta, in modo scorciato quanto evidente, data la tangenza lessicale, i vv. 7-8 dell’ottava 64 («pallida, essangue e sbigottita in atto / lo spavento e ’l dolor v’avea ritratto»).

⁶⁸ A questo proposito si pensi anche un altro madrigale scritto *ad hoc*, XC vv. 4-5: «Nel verde tronco d’un frondoso alloro: / - Ama et ardi, e ristoro» che oltre all’evidente contatto con *Lib.* VI 60, 1 rimanda anche, in modo congruente al nucleo di Erminia, a *Lib.* VII 19.

Il tema della lontananza della donna amata, integrato con quello del commiato, ritorna ulteriormente nella sezione che va dal sonetto XXXVI alla canzone XL. Il modulo tematico, in questo caso, si sviluppa secondo una forma radicalmente diversa rispetto alla sezione madrigalistica sopra analizzata. In particolare, i sonetti XXXVI e XXXVII sono già nelle raccolta degli Eterei, rispettivamente numerati XXIII e XXVII. Qui affiancati, preludono alla trattazione vera e propria del tema della lontananza, che trova una sua nuova declinazione madrigalistica nei due testi successivi, XXXVIII e XXXIX, e poi, secondo una soluzione inedita, nella misura impegnativa della canzone con il testo XL. I due madrigali, dato il tema lugubre e quasi funerario, abilmente giocato su toni madrigalistici finissimi che attenuano sensibilmente la gravità del tema, preludono a loro volta all'ambio respiro della canzone tutta centrata sul tema del dolore dell'amante e della pietà dell'amata. È proprio questo testo, se analizzato tenendo in considerazione la sua stratigrafia variantistica, a suggerire nuovamente il ruolo chiave che la travagliata gestazione del 'lirico' del poema ha nei riguardi della successiva produzione lirica.

In questo caso più che in precedenza, il dialogo che si istituisce tra la lirica e diversi luoghi del poema, e rispettivamente tra i vari strati redazionali dei due sistemi poetici, risulta, nella sua complessità, tutto giocato sul dato formale, essendo quello tematico non solo già ampiamente trattato ma anche piuttosto generico nei confronti di uno sviluppo tanto ampio in termini di sfumature topiche.⁶⁹ I vettori secondo cui si sviluppano le relazioni che questa canzone intrattiene con altri luoghi tassiani sono diversi. In primo luogo si deve tenere conto del dialogo intrattenuto con diversi luoghi che riguardano, naturalmente, Erminia: non solo si pensi ad una prima serie di termini che, disposti sequenzialmente nelle prime tre stanze, funzionano da vere e proprie marche dei campi semantici che più significativamente riguardano l'eroina, ovvero le «tenebre [...] oscure e sole» del v. 5, in cui vive l'amante e le «amare vene» del pianto, che non possono non ricordare il tessuto di immagini proprio dei vv. 3-4 dell'ottava 83 del canto XIX («Torbide notti e tenebrosi giorni, / misera, vivo in libertate amara» e poi

⁶⁹ Si noti a questo proposito come la didascalia («*Continova dell'istesso soggetto, mostrando d'haver infinito dolore per la lontananza della sua donna, laonde è ragionevole ch'ella sia tanto pietosa quanto egli è dolente*») sia quasi calco di uno specifico passaggio testuale (vv. 26-27: «Perch'è ragion che sì pietosa habbate / Come io dolente l'alma, e no 'l celiate»).

la «mercede» del v. 23 che, dato il contesto, echeggia il celebre distico di chiusura dell'ottava 20 del canto VII⁷⁰, ma anche alla struttura che soggiace alla quarta stanza:

Né pur due lacrimette ancor da' lumi,
crudel, vi trassi e se al partir mostraste
doglia o pietà ne gli atti umani e casti,
questa è fera cagion ch' io mi consumi
e mi distempri in lagrimosi fiumi.
Forse talor fra voi di me pensando
dite: "Ei si strugge amando,
ma non fia ch' ei mi piaccia o tanto o quanto
per amore o per pianto;
e vana speme l' error suo lusinga,
qual d'uom che l'ombre in sogno abbracci e stringa".

che in qualche modo sembra ricalcare, non a caso quindi, la struttura 'argomentativa' della 21, sempre del canto VII:

Forse averrà, se 'l Ciel benigno ascolta
affettuoso alcun prego mortale,
che venga in queste selve anco talvolta
quegli a cui di me forse or nulla cale;
e rivolgendo gli occhi ove sepolta
giacerà questa spoglia inferma e frale,
tardo premio conceda a i miei martiri
di poche *lagrimette* e di sospiri;

data la comune – ma incerta, se si pensa alla parallela costruzione del «forse», rispettivamente v. 39 e v. 1 – fantasia che l'amante costruisce su di un possibile pianto pietoso da parte dell'amato.

La valenza della stanza (vv. 34 - 44) all'interno di questo percorso comparativo si rafforza nel momento in cui la costruzione del v. 43 ricalca evidentemente la costruzione di ben due versi riferiti ad Erminia: prima i vv. 1-2 dell'ottava 73 («Da l'altra parte il consiglier fallace / con tai lusinghe al suo piacer l'alletta») ma soprattutto i v. 1 della 78, sempre del canto VI: «Da tai speranze lusingata (ahi stolta!)» che, riprendendo ad un tempo l'esempio precedente e consuonando maggiormente con la successiva prova lirica conferma la valenza della reiterazione di un modulo, o meglio di una precisa attitudine espressiva, nel contesto della ricerca poetica finalizzata alla resa

⁷⁰ «e dica: - Ah troppo ingiusta empia mercede / diè Fortuna ed Amore a sì gran fede!-».

efficace di un tratto preciso di una altrettanto precisa tipologia topica di agente lirico, ovvero l'amante che soffre per l'irraggiungibilità del proprio amore, fisicamente o metaforicamente inteso. A sostegno di questa argomentazione, sia riferita al contesto presente che intesa in senso generico, sarà bene prendere in esame proprio gli ultimi versi del congedo (vv. 59-60):

Dille che l'amor mio sempre s'avanza
nudrito di memoria e di speranza.

Sebbene anche ad una prima lettura risulti chiara la presenza della già citata ottava 60 (canto VI):

Ama ed arde la misera, e sì poco
in tale stato che sperar le *avanza*
che nutrisce nel sen l'occulto foco
di *memoria* via più che di *speranza*;
e quanto è chiuso in più secreto loco,
tanto ha l'incendio suo maggior possanza.
Tancredi al fine a risvegliar sua spene
sopra Gierusalemme ad oste viene.⁷¹

sia per la rima che per la coppia di «memoria» e «speranza», tutta tassiana in questa sua declinazione quasi dittologica, il dato di reale interesse, e quindi dirimente, si trova analizzando l'apparato relativo al v. 60 («più nutrito di duol che di speranza»)⁷² che permette di ipotizzare, con ragionevole sicurezza, il ruolo della memoria proveniente dal poema nella stesura della lezione poi messa a testo.

Si può infine concludere prendendo in considerazione alcuni altri aspetti testuali che, in apparente controtendenza rispetto a quanto messo in luce fino ad ora, legano il dettato della canzone a scelte 'regressive' o per lo meno neutre. Se infatti tale appare l'adozione di un'abitudine sonora invalsa nella tradizione (vv. 52-53: «Per voi dolce stimando ogni mia sorte / e dolce anchor la morte»), che si lega alla raffinata e quindi non equipollente prova della *Liberata* (XII 81, 7-8: «Poi disse: - Oh viso che puoi far la morte / dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte») solo per via della figura di parola, comunque di altra caratura, diverso appare il recupero di due forme, una completamente estranea al poema, nel caso del sintagma «caldo pianto» (v. 15), l'altra (v. 51 «Non vi formi e

⁷¹ Corsivi miei.

⁷² TASSO 2004: 46-47.

descrive» in rima con *viva*) presente nel poema nel canto XIII (60, 5: «quelle al vago desio forma e describe») che riabilita di fatto la formula precedentemente cassata in sede di revisione al v. 7 dell'ottava 32 del IV (la cui revisione è già stata discussa nel paragrafo relativo ai rapporti redazionali con il *Rinaldo*).

Questa fitta rete di richiami, che intreccia in modo complesso sistemi testuali anche cronologicamente distati e apparentemente connotata da direzioni di diverso segno – regressivi gli ultimi casi, nei riguardi del dettato della *Liberata* – non fa altro che provare chiaramente in che misura la scrittura di Tasso non solo faccia tesoro di ogni ‘esercizio’, se così è possibile, solo in questo caso, chiamare il poema maggiore, ma sia anche in grado di recuperare elementi solo apparentemente superati, con il risultato di ottenere un impasto eclettico di elementi geneticamente diversi ma gerarchicamente paritari nell’ambito del contesto di arrivo.

Allo stesso modo di quanto visto per il testo XL, anche per il sonetto XXXI è la stratigrafia delle varianti ad offrire una lettura più profonda della genesi della forma che il testo del Chigiano restituisce. Similmente, i luoghi del poema che sarà necessario richiamare non corrispondono univocamente ad un modello organico avente una funzione strutturale forte nei confronti del testo lirico – circostanza non facilmente realizzabile proprio per la forbice non colmabile tra i meccanismi di scrittura epico-narrativi e lirici – ma piuttosto restituiscono l’immagine di un insieme di suggestioni principalmente formali e lessicali che si sedimentano nella prassi scrittoria determinandone alcune particolari inclinazioni.

In primo luogo, quindi, si presti attenzione ai primi due versi del sonetto e alle varianti proposte in apparato che, per quanto riguarda il v. 1 («Questa è pur quella che percote e fiede») rivelano innanzitutto una correzione sintattica che incide anche sul ritmo del verso. La dittologia verbale che ne nasce, pur nella diversa qualità retorica, ricorda, anche in virtù del contesto lessicale dato dal secondo verso («Con dolce colpo, che n’ancide e piace») il v. 1 dell’ottava 24 del canto III («Percosso il cavalier non ripercote») e, unitamente, il v. 7 della stessa («ma colpo mai del bello ignudo volto»). È proprio tale vicinanza a rendere palese la portata della correzione che coinvolge il v. 6 del sonetto («Ignuda e bella e, se non è fallace») che mette in evidenza allo stesso tempo la tendenza all’incremento del ritmo dettato dalla dittologia (espediente estraneo all’ottava della *Liberata* che si gioca invece ancora una volta sulle figure della

ripetizione come il poliptoto del primo verso a cui si aggiunge anche il «percosse» del v. 5 e la paronomasia tra «colto» e «colpo», ma anche le numerose assonanze che riempiono proprio gli ultimi due versi dell'ottava), segnando quindi un punto a favore della differenziazione ritmico sintattica del dettato prettamente lirico rispetto a quello del 'fiorito' proprio del poema, e la volontà precisa di recuperare una coppia specificatamente propria dell'ottava (7: «[...] bello ignudo volto») e di conseguire quindi, oltre a dei precisi intenti ritmico - stilistici, anche una nuova omogeneità sul piano lessicale e metaforico; si pensi infatti a come il nuovo «ignuda» funzioni bene assieme al successivo, e originario, «inerme», ricordando inequivocabilmente, pur senza replicarla, l'antitesi, propria delle ottave del poema, che sussiste tra la nudità del volto della donna, letteralmente privato delle armi di difesa e quindi inerme, e la nudità tutta metaforica e 'psicologica' dell'animo del cavaliere innamorato, che in questo senso si offre alla donna (25, 4: «già inerme, supplichevole e tremante»). Non si deve inoltre tralasciare come la dittologia qui adottata per mezzo delle correzioni sia chiaramente presente in un altro luogo della *Liberata*, completamente slegato dall'apparato tematico e metaforico dell'innamorato Tancredi; ci si riferisce al v. 1 dell'ottava 59, canto XV («Mosser le natatrici ignude e belle»). Anche in questo caso, tuttavia, la struttura retorico-sintattica si presenta come marcatamente differente, priva della simmetria e dell'ordine presenti in modo massiccio almeno nei primi versi del sonetto. Ancora una nota in merito alla correzione del v. 2 (n'ancide] m'impiega): la sostituzione pare infatti solo relativamente legata allo scarto semantico che sussiste tra i due verbi se si riflette sulla possibile spinta operata dal ricordo di *Lib.* II 83, 6 («di venen dolce che piacendo ancida»), impronta mnemonica individuata e, ad un tempo, occasione distintiva nei confronti di un altro passo epico, (*Lib.* XX 116, 1: «Ma l'un percote sol; percote e impiega») che, rappresentando un uso verbale sempre estraneo alla tematica amorosa nella *Liberata*, segnala una sorta di continuità tra le abitudini di ripartizione semantica del poema e del canzoniere. Al di là della coppia tutta guerresca ed epica del verso del XX canto, si pensi anche ad un ulteriore luogo del poema (IV 92, 5-6: «Ahi crudo Amor, ch'ugualmente n'ancide / l'assenzio e 'l mel che tu fra noi dispensi») che, confermando l'uso verbale, contribuisce a completare ulteriormente la ricostruzione della genealogia dell'antitesi su cui si gioca l'intera prima quartina del sonetto.

Relativamente alla sopra annunciata ‘rottura’ del raffinato gioco retorico che regge per lo meno i primi sei versi del testo, si presti ora attenzione ai vv. 7-8, vero momento di passaggio tra le due fasi in cui si suddivide la lirica. Tale passaggio è significativamente segnato anche dal un fattore ritmico - sintattico, ovvero non solo l’inarcatura tra i due versi ma anche l’anastrofe tra «Pegno gentile» e «di pace» e il chiasmo tra «Pegno gentile» e «sicura fede», senza tralasciare il bisticcio fonico che sussiste tra *pace* e *pegno*. Al di là però della costruzione retorica dei due versi («S’offre inerme a la mia, quasi di pace / pegno gentile, e di sicura fede», la notazione indispensabile riguarda, questa volta, il dettato ‘originario’ e nello specifico il tema della mano della donna che, muovendosi verso l’amante, si configura agli occhi di questo come ‘pegno di pace’. Tale mossa, evidentemente, richiama alla mente il celebre gesto di Clorinda morente (XII 69, 5-7: «e la man nuda e fredda alzando verso il cavaliere in vece di parole / gli dà segno di pace [...]») poi ripreso dalle parole di Tancredi stesso (XII 82, 1-2: «Oh bella destra che ’l soave pegno d’amicizia e di pace a me porgesti!»). Può essere forse peregrino sottolineare come la costruzione sintattica non naturale dei versi del sonetto ricordino quella altrettanto mossa dell’ottava 69, mentre peregrino non può essere ricordare come questo passaggio, come già detto ‘originario’, testimoni, grazie alla sua consonanza con i versi della *Liberata*, la valenza reale delle correzioni precedentemente commentate, che altro non sarebbe se non la volontà di tracciare un perimetro lessicale concluso e connotato capace di oscillare ecletticamente tra gli echi della memoria, per quanto riguarda il lessico, e tendenze proprie, in materia di ritmo e sintassi.

3.3 *Sulle tracce di una permanenza: «S’accresce la magnificenza con l’asprezza»*

«[...] la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d’accenti o per pienezza di consonanti».⁷³

Il sonetto XLVII rappresenta, nel suo insieme, un esempio particolare di prova stilistica. Il lessico chiuso, tutto giocato sulle figure di parola e su di una sonorità aspra e dura che non occupa solamente la sede della rima ma anche, in più casi, il corpo del verso,

⁷³ TASSO 1964a: 45.

testimoniano il concentrarsi, specialmente in alcuni versi, di certe lezioni stilistiche ampiamente validate dalla *Liberata*.

Si consideri quindi la disposizione lessicale che struttura la lirica e in particolare si pensi alle figure etimologiche, prima quelle che legano la prima quartina alle terzine (v. 1 *crudel* e *cruda*, v. 9 *crudeltà*) che vanno quindi a segnalare con precisione la scansione interna della lirica, ma poi anche quelle che coinvolgono i vv. 2, 3 e 10 (v. 2 *bella*, v. 3 *bella*, v. 10 *bellezza*, v. 14 *beltà*) che, creando un'evidente rima identica al mezzo creano un vero e proprio punto di stabilità ritmica e sonora nel contesto della sintassi mossa della prima quartina. Tale soluzione trova la sua eco, sotto forma di figura etimologica, lungo tutta la lirica (cfr. v. 14). La sovrapposizione tra la scansione data dai versi e dai rimanti 'regolari' e quella data dai rimanti interni è confermata anche da altre ripetizioni (v. 1 e 3: *men*) e anche dalla marcata presenza delle allitterazioni vocaliche di *e* e *a*. la tendenza ad un'elaborazione retorica se non artificiosa per lo meno densa si conferma nelle terzine, sigillate a loro volta dalla figura etimologica presente ai v. 11 e 14 (*pietà* - *pietosa*).⁷⁴

Si pensi ora alla testura fonica non tanto delle rime ma piuttosto delle parole rima, la cui consistenza consonantica (*cruda guerrera, ignuda, altera, spera, escluda, perde, rinverde stanco*) è spesso anticipata nel corpo del verso; tutto il v. 1, fortemente franto, contiene infatti diversi scontri e nessi consonantici: «O più *crudel d'ogni altra*, e pur *men cruda*»; così il v. 3: «Fossi, quanto sei *bella, acerba e fera*» che, pur terminando con una clausola dittologica, gioca non solo sui nessi in *r* ma anche sull'assonanza: *acerba e fera*, secondo processo diffuso, a talvolta incoraggiato, nel Chigiano.

Il v. 7 («Dico a l'anima vaga: - *Ardisci e spera*») rafforza il nesso in *r* attraverso la correzione,⁷⁵ anticipandone la forte presenza del v. 9 («Perché se *crudeltà cotanto perde*»). Forse collegabile allo stesso processo che, conferendo diversa sostanza sonora ai versi, influisce sulla pregnanza semantica del dettato la caduta, al v. 6, dell'avverbio *dolcemente* a favore di *humilmente* che va proprio a precisare, sul piano semantico, l'antitesi che sussiste con il successivo *altera*.

⁷⁴ Le figure della ripetizione creano quindi una sorta di fitto intreccio di rimandi interni che vedono di volta in volta le quartine relate rispettivamente alla prima e alla seconda terzina e poi le terzine tra loro stesse.

⁷⁵ TASSO 1993: 53.

Per quanto riguarda la struttura sintattica del sonetto, se è vero che il ritmo dato dalla sequenza inarcata dei vv. 1-3, governati da un marcato iperbato:

O più crudel d'ogni altra, e pur men cruda
a gli occhi miei che bella e men guerrera,
fossi, quanto sei bella, acerba e fera

viene confermato dalle due inarcature poste in successione tra i vv. 9-10 – si ricordi a tal proposito il legame lessicale tra il v. 1 e il v. 9 – e 10-11 e vero anche che, a questi passi marcatamente artificiosi si alternano rispettivamente l'ordine piano e naturale della seconda quartina e della seconda terzina. Proprio in quest'ultime parti sono presenti alcuni elementi che, da un lato, riprendono figure carissime alla scrittura epica di Tasso (come la *correctio* del v. 13: «Hor satio no, ma d'aspettar già stanco») e dall'altro completano anche il preciso calco delle rime *guerrera : altera* (a dire il vero non solo limitato alle rime, se si pensa al primo aggettivo della dittologia del poema, *bella*) da L I 48, vv. 3 e 5:

partì dal vinto suo la donna altera
[...]
ma l'immagine sua bella e guerriera

Per capire a fondo in che senso il dettato della *Liberata* sia presente in questi versi, si pensi ad alcuni luoghi, sempre relativi, non a caso, a Tancredi e Clorinda, come, per esempio, per quanto riguarda il suono, il v. 2 di I 47 2 («*tutta, fuor che la fronte, armata apparse*») in rima con *ristorarse*, secondo una marcata caratterizzazione consonantica non solo in sede di rima arricchita a sua volta dal raffronto vocalico e dalle spesse allitterazioni, senza tralasciare poi l'identità della tonica tra rimante e termine precedente; ma si pensi anche a I 47, 5 («Egli mirolla, ed ammirò la bella») arricchito dalla figura etimologica e ancora I 47, 8 («già grande vola, e già trionfa armato») per via del poliptoto (per cui si pensi al v. 2 del sonetto), per il marcato ritmo anaforico interno e per l'insistenza sui nessi consonantici con *r* presenti ancora in abbinamento al raffronto vocalico. Non causale, infine, la presenza ripetuta, proprio in questa sequenza, delle inarcature (I 47, 5-6: «[...] Ed ammirò la bella / sembianza [...]»; I 48, 1-2: «[...] e se non era / ch'altri quivi arrivàr [...]»; I 48, 7-8: «[...]e l'atto e'l loco / in che la vide [...]»).

Si pensi poi anche alle rime delle ottave 22 e 23 del III (-*ardi*, -*etra*) e all'analoga presenza insistente nel corpo del verso di nessi in *r* (22, 1 «Lampeggiar gli occhi e folgorar gli sguardi»: 'rima' interna tra i due verbi con tonica comune a rimante;) all'incisiva figura etimologica del v. 1 di 24 («Percosso, il cavalier non ripercote») che prosegue al v. 5 («percosse») sostenuta da quella tra v. 2 e 3 *riguardarsi e guardar* e in generale la qualità fonica dell'ottava: v. 2 *ferro riguardarsi*; v. 5 *percosse vote* per l'assonanza; v. 6 «talor, che la sua destra armata stende» per il raffronto vocalico e i nessi in *r*.

Altrettanto complesso il discorso che concerne il sonetto LXXVIII, il cui argomento («*Parla col suo sdegno medesimo, e 'l persuade a depor l'armi ch'egli haveva preso contra la sua donna*») denuncia non solo l'affinità tematica, seppur ribaltata, con il successivo CXI,⁷⁶ ma soprattutto quella con la canzone LXXXI. Se infatti per la canzone e i suoi rapporti intertestuali si rimanda più ampiamente allo studio di Tomasi,⁷⁷ in questa sede si vogliono ricordare almeno alcuni elementi relativi al dialogo tematico e formale tra i due testi. Si pensi ad esempio al noto dialogo che sussiste tra i rispettivi primi versi («*Sdegno, debil guerrier, campione audace*» - «*Quel generoso mio guerriero interno*») e che sancisce definitivamente, assieme al carattere consonantico di tutto l'incipit della canzone (vv. 2-5):

Ch'armato a guardia del mio core alberga
pur come Duce di custodi eletti,
a lei che'n cima siede ove il governo
ha di nostra natura e tien la verga

l'esigenza di adeguare al contesto tematico le sonorità del verso.

Al di là del rapporto con la canzone, quello che qui interessa davvero è mettere precisare la singolarità formale che contraddistingue, come i precedenti, questo testo, all'interno di una sorta di filone intertestuale le cui ragioni stilistiche appaiono particolarmente significative all'interno di un organismo poetico che viene riconosciuto come *tendenzialmente* incline all'equilibrio e all'eufonia. In primo luogo si pensi quindi alla struttura fonica dei seguenti versi:

- v.1 «*Sdegno, debil guerrier, campione audace*

⁷⁶ Anche il testo precedente (LXXVII) converge su questo tema: «Dice di temer più la finta pietà della sua donna che'l suo disdegno».

⁷⁷ TOMASI 2013.

- v. 2 «Che me sotto **arme rintuzzate** e **frali**»⁷⁸
- v. 3 **Conduci in campo ov'è d'aurati strali**»⁷⁹
- v. 4 «Amore armato e di celeste face», per cui si aggiunge una nota sulla lezione precedente, che è *Armato amore*: la correzione risente quindi della sintassi di *Lib.* I 47, 7-8, e rafforza una costante presente dalle Eteree al Chigiano attraverso il ricordo 'ritmico' della *Liberata*.

I contatti con il poema, nel loro complesso, si rivelano articolati e diffusi: basti pensare, a questo proposito, al v. 7 («Che fia [...]») che accoglie un altro elemento presente nel poema relativo a Tancredi, così come al v. 8 («[...]», ah chiedi pace») per cui si può facilmente rimandare a *Lib.* VII 99, 6. Lo stesso vale per il v. 10 («Chino il ginocchio e porto *inerme* il fianco»] seno) e ancora il v. 11 («Se *pugna* vuol, *pugni* per me pietade»), entrambi riferibili al Tancredi del terzo canto (rispettivamente 25, 4: «già *inerme*, e supplichevole e tremante» e 26, 8: «anzi la pugna de la pugna i patti»). Infine per confermare questo legame e la conseguente connessione tra substrato tema e forma si deve citare il legame tra la rima, piuttosto rara in ambito lirico, dei versi 9 e 14 (*langue : sangue*) che è di fatto tipica della coppia Tancredi-Clorinda (XII, XIII, XIX).

Ancora, simile il caso del già citato sonetto CXI, il cui argomento («*Mostra di temer oltramodo lo sdegno della sua donna e desidera che non s'accorga del suo soverchio amore*») denuncia già una materia che richiede suoni e costruzioni aspri.

- v. 1: Quanto in me di **feroce** e di **severo**⁸⁰
- v. 2: **Formò** Natura io **tutto insieme accoglio**
- v. 3: E per **mostrarmi** in **volto aspro** e **guerriero**⁸¹
- v. 4: Et **armarme** i **sembianti il cor ne spoglio**:
- v. 6: **Cervo con fronte** minacciosa altero:
- v. 7 E non asconde in sé **spirto d'orgoglio**
- v. 8: Ma del **veltro** paventa e de l'arciere:
- v. 11: **Tarda a scoprire, tanto a morire io tardo**
- v. 14: **Se mercè chiede il cor, minacci il guardo**

⁷⁸ La correzione *arme*] *armi* permette l'assonanza.

⁷⁹ La correzione *aurati*] *eterni* permette l'assonanza con il rimante.

⁸⁰ La clausola è di fatto saturata dal punto di vista fonico, se si considera la ricca presenza consonantica e la ridondanza vocalica.

⁸¹ La consistenza sonora del verso è anche dovuta alla correzione *guerriero*] *severo*.

3.4 Varianti, generi e redazioni

La seguente sezione si occupa di quel complesso insieme di movimenti correttori che vengono sollecitati non solo da ragioni interne al testo ma anche dalla presenza più o meno consapevole di memorie altre rispetto al contesto stesso.

Si pensi ad esempio ai primi versi del sonetto XX (2-4):

Oltre l'usato e lampeggiar tremanti
come ne gli occhi de' cortesi amanti
rimiriamo talhor vive facelle

la cui filigrana topica ricorda non solo alcuni versi del *Rinaldo*, IX 79, 6-8:

e mira l'altro tacito e tremante: (:amante)
lampeggia, come 'l sol nel chiaro umore,
negli umidi occhi un tremulo splendore.

ma anche, e conseguentemente, il passo della *Liberata* ad essi correlato, come dimostrato in precedenza (*Lib.* XVI 18, 5-6); non si deve inoltre tralasciare la costruzione del secondo verso, che, riprendendo un costrutto caro a Tasso, ma non sempre proprio di un contesto 'lirico', ricorda *Lib.* I 35, 2 («sereno e luminoso oltre l'usato»); non si deve poi dimenticare la presenza delle parole rima *tremanti* : *amanti*, petrarchesche e utilizzate ampiamente in ambito cinquecentesco da Bernardo Tasso, già presenti nel passaggio del *Rinaldo* ma poi accolte anche nella *Liberata* (XX, 61); infine anche il sintagma del v. 14 e la rima ad esso associata (11 e 14 *occorso* : *dubbio corso*) trovano il loro riscontro nel poema (X 59, 2 e 4) ancora in un contesto lontano dal discorso amoroso. Restituata la fitta trama di memorie che sostiene il dettato del sonetto, sarà ora utile considerare la correzione del lessico del v. 4 (Rimiriamo talhor vive facelle] fiammelle) che, oltre a recuperare in modo evidente *Rin.* IV 50, 6 («ond'uscuro d'amor vive facelle») prelude ad un'ulteriore correzione, quella di XXIX, 3 (facelle] fiammelle) che di nuovo dialoga, variandola, con una soluzione del *Rinaldo*, I 61, 8 («che gli fur tutte al cor fiammelle e strali»). Tale fitto gioco di riflessi che a prima vista risulta contraddittorio, se si considera come la prima correzione vada muovendosi verso il recupero di un sintagma precedente mentre la seconda varia la replicazione di una dittologia altrimenti identica, pare spiegabile richiamando un ulteriore luogo, nel manoscritto CLII, v. 39 mentre nella stampa eterea XLII, v. 39 («quinci e quindi aventar

fiammelle e dardi») che impone la necessità ulteriore di perfezionare la dittologia del madrigale XXIX⁸² in modo che si distingua dall'esempio già tracciato nelle Eteree, e accolto anche nel manoscritto, del resto evidentemente imparentato con quanto applicato nel primo poema. Si noti che *fiammelle* è assente nella *Liberata*, dove ritroviamo *facelle* ma non in contesto lirico.

Analogo il discorso che si può fare sul sonetto XXVIII. Le quartine consuonano con diverse prove precedenti, specificatamente il v. 1 («Non ho sì caro il laccio ond'al consorte») sia per il luogo che per le rime (v. 3 *strinse*, v. 6 *cinse*) con *Lib.* VI 57, 7-8 («restò presa d'Amor, che mai non strinse / laccio di quel più fermo onde lei cinse») ma più precisamente per il lessico (ma nuovamente per la rima *cinse*) all'ottava 130 del canto XX, v. 6 («Al fin raccolta entro quel caro laccio»).

Se tale tessitura lessicale, fonica e topica era già presente nelle rime eteree con un verso (VI, 12: «Gradisci il voto, che più forte laccio») imparentato con entrambi i luoghi della *Liberata* (e per la comparazione e per l'aggettivo *forte*, per cui cfr l'ottava 130, 1: «[...] il forte braccio»), sono le terzine, in particolare la seconda, a rivelare come anche in questo caso il fine lavoro correttorio, che risalta proprio in quanto accostato ad un passaggio tanto 'sicuro' per tradizione e sperimentazione, sia non solo presente ma anche attivo sugli esiti stilistici finali. Si prenda quindi in considerazione il v. 13 («Orna di vincitrici altere insegne») e l'apparato relativo⁸³ e si consideri come la lezione messa a testo dal poeta sia nuovamente frutto dell'incrocio di diverse memorie relative a luoghi precedenti, come *Rin.* IX 15, 2 («tutte le sue vittrici insegne avesse») e *Et.* XXVIII, 2 («mille vittrici insegne e mille palme»), per l'uso lirico dell'immagine guerresca e per l'aggettivo, ma anche *Rin.* VI 3, 6 («l'altere insegne e le vittrici squadre») che non viene da un contesto lirico, sempre per l'aggettivazione, che è spia di un uso che, a confronto con la tradizione, si caratterizza come tassiano.⁸⁴ Il senso della correzione, oltre a quello dell'accumulo di diverse memorie provenienti da luoghi non strettamente lirici, sta anche, forse, nella sistemazione sonora della clausola finale sigillata dall'assonanza. La commistione tra il campo semantico dell'amore e della

⁸² Il testo, cassato nelle intenzioni di Tasso, viene qui comunque considerato come parte integrante del processo creativo attraverso cui il Chigiano assume la sua forma 'ultima', del resto anch'essa non definitiva.

⁸³ TASSO 2004: 33

⁸⁴ A questo proposito si pensi allo sfruttamento intensivo che Tasso fa del sintagma nella *Conquistata*.

guerra diventa in questi versi indiscutibile considerando la stratigrafia del v. 14 («Per la servil catena il mio si pregi» la cui lunga elaborazione è riportata in apparato) che accoglie un sintagma che confluisce direttamente da *Lib.* X 47, 4 («o pur servil catena il piè gli preme»).

Leggendo l'apparato del sonetto LXVI è inoltre possibile dire qualcosa sulla natura della correzione del v. 11 («Ripien di voglie timide e gelose»] pensieri) che risente inequivocabilmente della memoria della dittologia di *Lib.* XIV 71, 5 («e vincer de la timida e gelosa»);⁸⁵ la correzione è forse indotta dalla carica semantica della dittologia e precisa il campo semantico relativo al tema erotico.

Ancora, la correzione del v. 8 («Fra mille morti timido e smarrito»] pavido) del sonetto LXXVI deve essere messa in relazione con la dittologia di *Lib.* VII 2, 7 («Ella pur fugge, e timida e smarrita»), che dà di fatto seguito alla fortuna di un sintagma già sperimentato dal padre Bernardo (*Rime*, II 100, 39).

Più complesso il caso della ballata CV, che subisce una massiccia correzione; ci si soffermi tuttavia almeno sulla correzione del v. 17 («Accende a l'esca d'un piacer tenace»] Ché n'havria forse pregio assai maggiore) che, considerato il dialogo che intrattiene con l'esempio di *Lib.* V 61, 6 («ha presi d'un piacer tenace e forte»), testimonia invece il perdurare di una soluzione tutta tassiana particolarmente cara a Torquato.⁸⁶

Vale anche l'esempio, per certi versi divergente del v. 1 di CLVI (Aprite gli occhi, o miseri mortali] gente egra mortale)⁸⁷ che costituisce un caso singolare se si considera che recupera un sintagma sì utilizzato nella *Liberata*, (VII 4, 3; VII 81, 6; XI 82, 6; XIII 64, 2) ma anche molto diffuso nella tradizione, al contrario della prima redazione che rappresenta un uso maggiormente selezionato, di matrice eminentemente petrarchesca;⁸⁸ è forse questo uno di quei casi in cui si attua di fatto l'abbandono di una voce se non «irregolare» almeno «rara», secondo una tendenza segnalata da Martignone,⁸⁹ legittimato in questo caso non tanto dall'uso della tradizione quanto dall'autorità del poema.

⁸⁵ Correzione interna al ms. (TASSO 2004: 74)

⁸⁶ TASSO 2004: 126.

⁸⁷ TASSO 2004: 203

⁸⁸ *Triumph. Fam.* 9.

⁸⁹ MARTIGNONE 1995: 430.

Singolare anche il caso del sonetto XXVI, già IX nelle Etere, dove al verso 7 si legge *dolce avorio* in vece del più aggiornato *molle avorio*, che risente forse di un'esigenza di rinnovamento non estranee alle possibili sollecitazioni provenienti da *Lib. XV 61, 4* («d'un aureo manto i molli avori involse»).

Poderoso il lavoro sul lessico operato durante la revisione di LXIII,⁹⁰ che non solo nasce sotto il segno dell'interferenza 'epica', come nel caso dell'innesto tutt'altro che lirico del v. 9 («A le *guardate mura*», che potrebbe legittimamente provenire da *Lib. I 76, 1-2*) ma subisce anche una sorta di vera e propria riscrittura sotto il segno di memorie gerosolimitane, come nel caso del v. 11 (Qual cacciator ch'insidi] predator) la cui correzione rafforza fortemente il già presente calco sintattico di *Lib. IV 95, 7* («Ei si riman qual cacciator ch'a sera»); la correzione dipende forse anche dalla contestuale necessità di variare il v. 15 («Preda di predator, d'arciero il segno») che contiene a sua volta una figura etimologica ricalcata su altri due luoghi della *Liberata* (III 16 1: «Tosto la preda al predator ritoglie»; XIV 48, 3: «Non lascia indietro il predator la preda»). È così che il raffinato lavoro di lima operato sul testo sceglie di penalizzare l'artificio retorico interno, si per sé forse ridondante, in favore del rafforzamento di suggestivi e molteplici, e più o meno consci, legami intertestuali.

Si pensi poi alla correzione del v. 3 di LXXXVII (Ritorno fea dal carcer dolce e fero)] Fu schiuso nel sen vostro, e 'n carcer fiero) che segnala l'adozione di un'antitesi che, rafforzandosi al v. 11 («E più lieta prigion d'ambrosia il pasce») consuona significativamente non solo col testo di *Lib. XIX 82, 1* («Ne la dolce prigion, due lieti mesi») e 83, 2 («mi riconduca a la prigion mia cara.») ma più ampiamente con uno snodo tematico e retorico fondamentale nell'economia topica del poema.⁹¹

Per quanto riguarda invece il sonetto CXXXIII, si consideri il v. 12 («E i lumi, ch'irrigar con largo nembo» : grembo) la cui correzione (irrigar] bagnar) veicola di fatto l'eco di *Lib. IV 75, 4* («se pur gli irriga un rugiadoso nembo»).

Richiamando la natura composita delle tendenze insite al dettato del Chigiano, si consideri ora un caso che di segno 'contrario', relativo alla redazione arcaica della *Liberata* e non all'apparato del canzoniere lirico, che segna quindi, 'retrospettivamente', una necessità anche 'distintiva' latente nel tessuto poetico del poema che, come è noto,

⁹⁰ Il testo compare per la prima volta nella stampa 22 secondo la numerazione solertiana.

⁹¹ Cfr. cap. I.

è terreno privilegiato di soluzioni compositive specificatamente e volutamente singolari; ci si sta riferendo nello specifico al v. 7 di XLIV («Tra bianche perle e matutine rose») che recupera chirurgicamente un sintagma presente nella redazione arcaica dell'ottava 30 (6: «dolce color di mattutine rose») poi di fatto cassato nella redazione vulgata.

Anche uscendo dalle maglie altamente significative degli apparati critici è possibile ricostruire alcuni rilevanti percorsi di arricchimento lessicale sempre relativi all'esperienza epica che di poco precede l'inaugurazione della grande stagione di ripensamento della lirica inaugurata dall'allestimento del canzoniere chigiano. Per quanto scivoloso, il terreno privilegiato di tale attraversamento non può essere che quello costituito principalmente dai testi che, non essendo specificatamente costruiti in vista del progetto lirico, sono di fatto stati composti in un momento anteriore al Chigiano. Valga, tra tutti, il caso complesso del dittico rappresentato dal testo XCIII⁹² e dall'inedito XCV. I due testi fanno parte di una sezione composta da altri tre madrigali che celebrano il motivo del lauro (XC-XCII);⁹³ il testo XCII, poi cassato assieme a XCI, fungeva originariamente da cerniera tra i testi dedicati al lauro e i successivi che introducono i motivi complementari dell'aura e dell'aurora-alba (XCIII-XCIV)⁹⁴. Nello specifico la ballata XCIII, che è oggetto di una radicale riscrittura, si lega strettamente al madrigale XCV (14: «L'aura è tua Messaggiera, e tu di Laura» - 1: «Messaggiera de l'Alba») ma il suo argomento, essendo suddiviso in due parti («*Describe l'Aurora e la bellezza della sua donna*»), sfalsa leggermente il contenuto del testo, se si considera che la sovrapposizione - comparazione tra donna ed elementi naturali è già in atto, secondo uno schema logico sovrapponibile a quello di XCV (nello specifico qui l'aura anticipa l'aurora così come l'aurora la donna, mentre nel madrigale la comparazione è tra la donna e l'aura).

Se è vero quindi che il gruppo si compone, senza considerare le cassature, di tre testi, inediti, sul lauro (XC, >XCI<, >XCII<) e di cinque sull'alba-aurora, e che tra questi, si ricordi, i testi più strettamente interconnessi risultano essere XCII, che è vero e proprio ponte tra le due micro-serie, e la coppia XCIII-XCV – all'interno della quale l'inedito XCV conferma l'intenzione autoriale di creare un vero e proprio dittico, pur se

⁹² Apparso nella stampa 22.

⁹³ Cfr. MARTIGNONE 1990: 92.

⁹⁴ Per cui cfr. MARTINI 1948: 110 e sgg. e MARTIGNONE 1990: 92-93. Rilevante il dialogo, poi destinato a cadere, tra XCII e XCIII.

interrotto dalla ballata XCIV, già presente nella stampa **22** – e se è vero anche che il madrigale XCV trova, nelle intenzioni dell'autore, il suo prosieguo, nel XCVI, – prosieguo ideale ma non troppo marcato a livello lessicale, come invece spesso avviene nelle coppie di madrigali intesi come 'gemelli' – e che la serie si chiude con il sonetto XCVII (22), non sarà peregrino indagare la genesi di quella connessione che, superstite e quindi fortemente voluta, lega i testi XCIII e XCV.

Non sarò quindi per nessun motivo imputabile al caso il fatto che il vero e proprio modello si ritrovi, pur in un contesto non amoroso, proprio tra le maglie nel poema, se si pensa all'ornatissima ottava 1 del III:

Già l'aura messaggiera erasi desta
a nunziar che se ne vien l'aurora;
ella intanto s'adorna, e l'aurea testa
di rose colte in paradiso infiora,
quando il campo, ch'a l'arme omai s'appresta,
in voce mormorava alta e sonora,
e prevenia le trombe; e queste poi
dièr più lieti e canori i segni suoi.

Accanto ad interferenze di così ampia portata, capaci di influire, in qualche modo, anche sull'architettura interna del corpo del canzoniere, sussiste in misura maggioritaria e pervasiva quella serie di spie testuali rappresentative della capillare sovrapposibilità tra memorie provenienti dal tessuto del poema ed elaborazione lirica. Si pensi ad esempio al v. 6 di XCV, la cui correzione («Dopo l'aurora in fresco e verde seggio» fresco e] questo) risente forse di *Lib. XV* 56, 8 («l'erbetta, e vi fa seggio fresco e molle») se si pensa specialmente più che all'identità dell'aggettivo alla sollecitazione sintattica data dalla dittologia sinonimica che rafforza la pregnanza retorica della punta del verso e, ancora, al v. 13 di XCVII (Ma pur non sembra disdegnosa o vaga] non pare ella mai schifa né) che subisce invece in modo diretto l'influenza dell'icastica efficacia di una marca aggettivale autorizzata dall'ampio uso che Tasso ne fa nel poema.

Interessante infine percorrere, seppur sono in modo cursorio, alcuni casi in cui l'abilitazione lirica di alcune tessere avviene di fatto solo nel contesto del Chigiano, a discapito di una matrice tematica non strettamente amorosa. Valga il caso dei vv. 4-5 del CXX («Divi a scherno e 'l gran celeste impero»: pensiero), che recupera l'uso, già presente nella tradizione paterna e cinquecentesca, di *Lib. IV* 15 4-6 («pugnammo già

contra il celeste impero : pensiero») e, ancora la sovrapposibilità tra il v. 2 di XLIII («E tante sparse lagrime e lamenti» : spenti : tormenti) e i relativi rimanti e il passo, di argomento bellico, di *Lib.* III 71, 4 (spenti : a le lagrime, a i lamenti : tormenti) e similmente il v. 5 dello stesso («E se 'l fato non fosse ingiusto et empio») che controbilancia invece con forza il carattere stilistico centrifugo del v. 2 e dei suoi rimanti, assumendo in modo evidente ma variato, anche grazie a quella sorta di mediazione sintattica offerta dalla dittologia, la memoria, anche tematica, di *Lib.* VII 20, 7 («e dica: “Ah troppo ingiusta empia mercede»).

Data la complessità intrinseca del rapporto polivalente, e teorico e pratico, tra il lavoro creativo proprio delle canzoni e la dimensione della scrittura narrativa in versi,⁹⁵ si è scelto in questa sede di proporre una discussione limitata ad una prima rete di contatti tra alcuni luoghi delle canzoni chigiane e il poema.

Il primo caso è quello della canzone CXXII; sarà da subito evidente il rapporto multiforme e cangiante che la materia testuale della prova lirica intrattiene con suggerimenti e memorie provenienti dalla dimensione epica, che spazia dal recupero chirurgico del sintagma (8 «L'arene e l'onde rapide e veloci» per cui cfr. *Lib.* VI 39, 3 «l'un come l'altro rapido e veloce») al rapporto complesso tra la stratigrafia del testo lirico e la 'fonte' narrativa, come nel caso del v. 14 (Co 'l dolce sonno e co' silenzi amici] co 'l silentio e col sonno in compagnia) che non può che rappresentare un caldo diretto di *Lib.* XVI 27, 1 («Ma quando l'ombra co i silenzi amici») e di VI 103, 8 («fea muti i campi e quel silenzio amico») capace di influenzare anche la correzione del v. 19 (E le nemiche] E tutte l'altre) studiattissima dal punto di vista della costruzione di una perfetta simmetria semantica di carattere antitetico.⁹⁶

Curioso il recupero di una clausola dalla natura epica e prettamente tassiana (*Rin.* XII 33, 6: «di cresse rughe il volto ingombro e carico» : *arco*) attuato nel v. 56 (E spesso ad Orion, ch'ingombro e carico] E quante volte ad Orion che carico) che, influenzando sul suono della verso, sia per le vocali che per le consonanti, si allinea ad un esito successivo simile (60-63: «E di tua propria man lentasti l'arco / [...] / Apollo non

⁹⁵ Basti ricordare, a questo proposito, il valore che Tasso stesso riconosce alla forma canzone già a partire dalle giovanili *Consierazioni* sulle tre canzoni di Pigna.

⁹⁶ Non sarà casuale il nuovo recupero, al v. 92, ancora dall'ottava 27 del XVI (2: «rappella a i furti lor gli amanti accorti»).

sofferse e 'l grave incarco») anch'esso legato ad un luogo narrativo, questa volta però più direttamente compromesso con il *topos* ambiguamente lirico della descrizione della donna arciera (*Lib.* XI 28, 1). Si consideri inoltre l'assonanza tra la correzione del v. 56 e la fitta serie vocalica in *o* che segue (v. 58 *ritorno* v. 61 *soggiorno* v. 62 *vergognoso scorno*), confermata al v. 68 (Il sanguinoso corpo] estinto il caro corpo), che oltre a rafforzare la tessitura sonora del passaggio (che si chiude con il successivo «doloroso», v. 72) diventa vero e proprio *incipit* di una sezione tematicamente affine al topico ma già ampiamente sperimentato, da Tasso, luogo dell'amante omicida, la cui resa formale segue la traccia delle precedenti sperimentazioni, non solo in virtù di alcune spie lessicali (*egre*, *doloroso*, ma anche «stille amare» che rimanda doppiamente e al *Rinaldo*, X 17, e a Bernardo, *Rime*, I 15, 1: «Occhi dolenti, che di stille amare») ma anche e soprattutto per l'allocuzione alla mano (vv. 72 - 77), affine anche per la struttura formale e retorica a quella di Tancredi del XII.

Si prenda poi in considerazione la cantabile e fiorita canzone CXXIV, che accoglie, specificatamente nella prima stanza un fitto insieme di elementi prettamente lirici: dal paragone della bellezza della donna con quella di una dea (v. 3: «A servire coei che Dea somiglia»), alla figurazione degli occhi (v. 6: «E 'l bel seren de gli occhi e de le ciglia») e in generale del viso (dalla rima *del riso: viso* alla rima *appago : vago*) che si intrecciano non solo con un'altrettanta fitta tramatura di echi lirico-fioriti accolti anche nel poema ma anche con alcuni richiami puntuali, non necessariamente legati alla tematica amorosa, che autorizzano di fatto ad affermare la presenza di un'impronta mnemonica ed espressiva condivisa, come, ad esempio, la ripresa al v. 7 («Né l' alta meraviglia») che ricalca la tessera del luogo non lirico di *Lib.* VI 54 1-3 («Lasciò la pugna orribile nel core / de' saracini e de' fedeli impressa / un'alta meraviglia ed un orrore»). L'interferenza tra i due sistemi si estende naturalmente anche alla seconda stanza, se si pensa ad esempio al v. 17 («Hor mentre io parlo, placida e cortese») che è frutto di una correzione che ricalca fedelmente *Lib.* XII 30, 6 («vista con atto placido e cortese»),⁹⁷ senza tralasciare l'identità delle rime, e parzialmente dei rimanti, dei vv. 24, 27 e 28 della canzone e dei vv. 1, 3 e 5 della stessa ottava.⁹⁸ Similmente, anche per il v. 31 («L'ire veloci e pronte») si può parlare di calco perfetto da *Lib.* XVII 62, 5 («e ti diè

⁹⁷ TASSO 2004:154.

⁹⁸ Identità dovuta alla correzione.

l'ire ancor veloci e pronte»). Importante il caso dei vv. 33-35 («Mesci fra' dolci risi e dolci vezzi / [...] / Che le dolcezze lor faccian più care») che, attraverso la correzione del v. 33 (fra' dolci risi e dolci] co' dolci tuoi risi e co')⁹⁹ mette a punto una struttura retorica che consuona profondamente con le formulazioni fiorite ed ornate più care al Tasso lirico della *Liberata*.¹⁰⁰ Ancora, sul piano più strettamente lessicale, anche la correzione del v. 40 (O ministra d'amore] Scaltra d'Amor ministra) va precisamente in direzione di un recupero, in realtà anche sintattico, di abitudini invalse in una prassi che, come già visto, è di fatto comune a rime eteree e poema.

4. Altre rime (tra stampe e manoscritti)

Se è vero che le rime tassiane vanno sedimentandosi progressivamente, a partire dalle raccolte pirata dei primi anni ottanta, secondo un preciso progetto autoriale, è vero anche che, almeno fino alla reclusione, la lirica tassiana circola secondo forme autonome, spesso molto diverse tra loro, quasi sempre estremamente frammentarie ed estranee al controllo di un autore forse in una certa misura disinteressato, la cui larga vena, predisposta all'uso in ambito musicale,¹⁰¹ si deposita, in questi anni, oltre che nelle stampe, anche e forse in modo maggioritario per via manoscritta.¹⁰² È così che proprio la lirica 'estragante' degli anni '60 e '70, veicolando molto spesso modi altri sia rispetto al levigato distillato delle rime degli Eterei che rispetto ai progetti strutturati della maturità, ben rappresenta alcuni aspetti tra i più riposti ma a maggior ragione interessanti degli esordi poetici del giovane Torquato. Tra i momenti fondamentali di prima aggregazione delle liriche tassiane si devono ricordare, oltre alle raccolte in morte di Irene Spilimbergo e dell'Atanagi del '65, l'antologia del '79, *Scelta di rime di diversi eccellenti poeti*,¹⁰³ una serie di presenze disperse, per cui si rimanda a CARPANÈ 1998, e il significativo gruppo di testi editi in raccolte di poesia per musica, che sono quasi sempre ulteriori rispetto a quelli già in circolazione nelle raccolte. A questo panorama,

⁹⁹ La lezione di base è quella di **11** (TASSO 2004: 154).

¹⁰⁰ Basti pensare, ad esempio, a IV 92, 1-2: «Ma mentre dolce parla e dolce ride, / e di doppia dolcezza inebria i sensi»

¹⁰¹ TASSO 2013b e VASSALLI 1988.

¹⁰² MARTIGNONE 2004-2005; per una disamina di ampio respiro sulla tradizione delle 'Rime disperse' si rimanda a CASTELLOZZI 2013 e bibliografia relativa.

¹⁰³ 7.

in cui la diffusione a stampa, rispetto a quella manoscritta, rappresenta evidentemente un profilo dei movimenti e della circolazione delle rime certamente non esaustivo ma per lo meno circoscrivibile, si devono aggiungere i casi più rappresentativi, in quanto databili e maggiormente strutturati, della coagulazione manoscritta, come il ms. **I**₄, che tramanda i sonetti giovanili in morte di Stefano Santini, e i mss. **F**₁ e **Pt**, che tramandano la silloge dedicata alle *Signore Principesse di Ferrara*,¹⁰⁴ raccolta autografa composta ed elaborata tra il 1578 e il 1580¹⁰⁵ e quindi, come la raccolta del '79, pressoché coincidente alla tragica svolta biografica della reclusione.

La quasi perfetta sovrapposizione cronologica tra l'estremo tentativo dell'incompleta raccoltina manoscritta, sintomo eloquente non solo del declino sia pubblico che personale ma anche della consapevolezza che il poeta stesso ne ha, e l'edizione genovese del '79, in cui compaiono ventun liriche tassiane, alcune delle quali circolanti nelle raccolte di madrigali per musica, solo una prelevata dalla raccolta eterea, la 71, e un'altra soltanto già presente nel manoscritto, la numero 569, è un dato significativo: l'esistenza di due raggruppamenti tanto vicini ma di natura tanto diversa non può che creare, infatti, una sensazione di vera e propria dispercezione nei riguardi dei modi di diffusione della lirica tassiana protesa, da un lato, verso un progetto autoriale programmatico e, dall'altro, trascinata nel circuito incontrollato della lirica di consumo. In questo contesto, la raccolta manoscritta dedicata alle principesse ferraresi è sintomatica non solo dell'esistenza di una trazione progressiva verso forme concluse, aggregate e pianificate – che culminerà nella sistemazione finale e altamente innovativa dei libri di poesia tassiani –¹⁰⁶ ma anche della presenza di una vena 'eterodossa' rispetto al precedente etereo, sia per quanto riguarda la genesi formale e sostanziale dei testi, come dimostrato dal commento di Capra, che per quanto riguarda più ampiamente il carattere disforico, teso e non a caso 'interrotto' e fallimentare della silloge. Tali tratti, del resto, paiono ancora più evidenti se messi a confronto con la natura del di poco successivo progetto manoscritto del Chigiano, legato, come è noto, non a quanto appena lasciato in sospeso ma alle stampe pirata che per prime avevano dato il via a quella sorta

¹⁰⁴ TASSO 1995b.

¹⁰⁵ proposta in edizione moderna commentata da Luciano Capra nel 1995 (TASSO 1995b), studiata, per quanto riguarda il rapporto tra i testimoni che la tramandano, dalla Ranziani (RANZIANI 2003) e inquadrata criticamente da RESIDORI 2011.

¹⁰⁶ Cfr. a questo proposito MARTINI 1948.

di percorso di ‘riabilitazione’ che il poeta perseguirà, attraverso la produzione lirica, negli anni della prigionia. Tale discontinuità, dovuta non tanto ad una astratta pianificazione poetica avulsa dalle contingenze ma piuttosto alle concrete esigenze del poeta caduto in disgrazia, permette di comprendere in che senso il quaderno ferrarese accolga in sé molte delle contemporanee tensioni creative e personali dell’autore, in netto contrasto con la raccolta del ‘79 che produce e veicola, sotto la spinta di sollecitazioni di schietta natura editoriale, un profilo tanto ideale quanto astratto del poeta, guardando quindi all’indietro e riassumendo sinteticamente le linee di tendenza della prima diffusione estravagante della lirica tassiana.

Il coacervo di dinamiche, non solo letterarie, che caratterizza gli anni ‘60 e ‘70 costringe quindi a considerare con maggiore attenzione i movimenti interni e le caratteristiche distintive delle liriche circolanti nel periodo, specialmente se si considera l’ingombrante concomitanza dell’impegno epico, nei riguardi del quale gli sfuggenti snodi delle rime rappresentano una sorta di sismografo di alcune tra le più sotterranee tendenze della mano del sorrentino. La forma principe della lirica tassiana fino all’esperienza eterea è quella, quasi sempre di natura strettamente encomiastica, della lirica funebre: il famoso esordio del ‘61, composto da tre sonetti in morte di Irene di Spilimbergo (1) è seguito, a livello cronologico, dalla comparsa del sonetto 508 nella stampa 2¹⁰⁷ e dalla stampa, non censita da Solerti, in morte della Duchessa di Firenze e Siena del ‘63, contenente il sonetto *Com’è d’un dì sereno aperto segno*;¹⁰⁸ a questa sezione ‘sepulcrale’ – che valica, anche se di poco, le eterree, con il sonetto 534 presente ne *Il sepolcro de la ill. signora Beatrice di Dorimbergo*¹⁰⁹ (5) – si devono aggiungere, oltre ai i sette testi dedicati alla morte dell’amico Stefano Santini, tramandati per via manoscritta,¹¹⁰ altri due sonetti, 527 e 528, contenuti nell’edizione del dialogo *L’innamorato* di Zampeschi del ‘65 e poi compresi nella stampa eterea.¹¹¹ Il dato notevole, ma facilmente comprensibile, è l’assenza del tema funebre dalla raccolta del ‘67. Non sorprende quindi scoprire, specialmente nel caso in cui la mano del poeta più che piegarsi ad obblighi di rappresentanza ed omaggio obbedisce alle intime ragioni del lutto personale, un certo, e

¹⁰⁷ 2.

¹⁰⁸ PANIZZA 1563; cfr. CARPANÈ 1998: 767.

¹⁰⁹ 5.

¹¹⁰ 1, cfr. TASSO 2013b: XXII e sgg e MARTIGNONE 2004-2005.

¹¹¹ ZAMPESCHI 1565, Stampa non censita da Solerti. CARPANÈ 1998: 768.

spesso sensibile, scarto stilistico tra questi esempi e la lirica amorosa eterea. Rappresentativa in questo senso la caratterizzazione dei sonetti in morte di Santini, la cui particolare torsione intimistica testimonia la destrezza del giovane poeta nel maneggiare finemente gli strumenti del suono e della sintassi in subordinazione al dato tematico e contenutistico, con un'efficacia retorica degna del Tasso più maturo.

La seconda sezione secondo cui è possibile suddividere la produzione lirica tassiana che precede o che coincide cronologicamente con la reclusione è quella che comprende, oltre ad alcuni sporadici sonetti usciti in allegato ad altre opere e alla *Scelta* del '79,¹¹² l'insieme di testi circolanti all'interno delle raccolte nei libri di madrigali a partire dal 1571.¹¹³ Anche in questo caso ci si trova tendenzialmente di fronte ad un tipo di scrittura che, non facendo appello a principi di coesione tematica o diegetica, si definisce secondo il criterio estrinseco della logica di diffusione occasionale e di consumo.

Infine, va considerato, secondo le ragioni sopra discusse, il caso della raccolta del '79. Per le stesse ragioni, non verrà compresa nella presente analisi la raccoltina ferrarese, di cui però è utile ricordare qualche tratto distintivo e significativo per la presente ricerca. Estremo tentativo del poeta di intercessione presso il duca prima della reclusione, la silloge testimonia anche un campione di lirica plasmata da un vero e proprio programma di autorappresentazione la cui ricaduta, sia strutturale che formale, è evidente. Come dall'acuto commento di Capra, oltre alla presenza massiccia di Ovidio, non irrilevanti sono gli echi provenienti proprio dal poema gerosolimitano, talvolta concretamente realizzati secondo le modalità della «preghiera» che «quando è esplicita e diretta, contiene ricordi della preghiera di Goffredo nel XIII canto» e destinati poi ad interferire nuovamente con la materia epica negli esiti più avanzati della *Conquistata*.¹¹⁴ Il manoscritto è dunque testimone inequivocabile dell'alto grado di permeabilità che sussiste tra produzione lirica e produzione epica, secondo una presenza discontinua ma diffusa che, se nella cronologia più alta sembra stanziarsi preferibilmente, o per lo meno in modo più evidentemente circoscritto, all'interno dei territori della tematica amorosa,

¹¹² Cfr. la stampa 6, che contiene il sonetto 1257. La stampa non è segnalata da Solerti; 6, cfr. CARPANÈ 1998: 769.

¹¹³ VASSALLI 1988; PIPERNO 2013. Per la mappatura precisa di tale diffusione si rimanda in particolare a PIPERNO 2013: 29-30 (a cui si rimanda anche, e *in toto*, per i riferimenti bibliografici relativi alle raccolte di madrigali).

¹¹⁴ TASSO 1995b: 119.

va via via ampliandosi, di pari passo alla più piena maturazione della stagione lirica tassiana.

4.1 Scomposizioni e ricomposizioni

Come dimostrato dal sintetico diagramma appena tracciato, la stagione lirica che precede la grande e per certi versi tarda opera di regolarizzazione inaugurata dai lavori sul canzoniere chigiano si conferma irrimediabilmente frammentario. Se fosse necessario postillare in modo ulteriore la celebre e forse fin troppo stigmatizzata discontinuità del primo Tasso lirico – congelato, nell'immaginario collettivo, nella perfetta immagine 'eterea', a scapito del disordine e della negligenza che caratterizzano gli anni successivi – non si mancherebbe di notare che gli anni '70, non a caso, sono gli anni del più fervido impegno epico che assurge di fatto a centro di gravità massimo, se non legittimamente unico, dell'impegno del poeta. È proprio tale impegno, quindi, ad attrarre a sé le più vive tensioni progettuali sottraendo, almeno in parte, forza programmatica alla pratica lirica che rimane quindi sì ancella dell'epica, ma 'ancella' secondo quei modi, tutt'altro che subordinati, discussi nei capitoli precedenti del presente lavoro. Come già ricordato, al limite di questo processo si colloca lo sfortunato quaderno ferrarese, che acquista così il ruolo di paradossale e sincretico sintomo delle perturbazioni, non solo letterarie, dell'autore.

Non ritenendo opportuno lasciare ulteriore spazio a speculazioni attraenti ma lontane dalla lettera del testo, non rimane che proporre, almeno in questa sede, una ricognizione a volo d'uccello di quei sedimenti testuali che, riconducendosi principalmente alla misura della tessera, del sintagma e della formula linguistica, restituiscono in modo perspicuo la natura della parentela, mai smentita, tra i diversi momenti della scrittura tassiana. I seguenti dati, selezionati a titolo di esempio non certo esaustivo ma almeno rappresentativo, trovano infatti a vario titolo cittadinanza sia nella lirica giovanile di Torquato che nel contesto più finemente selettivo del poema, pur essendo evidentemente riconducibili agli usi lirici coevi e molto spesso paterni. È così che si perviene ancora una volta alla conferma del lavoro di selezione e rielaborazione, spesso

sottile ma sempre sorvegliato, applicato da Torquato ad ogni fase e strato della sua poesia.¹¹⁵

Significativi, almeno in prima battuta, alcuni sintagmi appartenenti alla primissima stagione lirica tassiana, quella di carattere funebre, come, ad esempio, *morte empia*, presente in *Lib.* XII 75, 7 e prima in 505¹¹⁶, 3 («Quest'occhi, anzi che morte empia sommersi») e 508¹¹⁷, 7 («ma chiuse il tuo splendor morte empia e fella») ma già nella lirica di Bernardo: *empia morte acerba*, in *Rime, Ode*, 31, 52; I, 121, 1; II, 92, 38; *empia morte* in I, 41, 6; I, 62, 11; II, 96, 62; in dittologia come nella *Liberata*, in IV, 38, 1 (*morte empia e predace*), IV, 72, 7 (*morte miete empia e rapace*) e in Guidiccioni (*Rime d'amore*, 28, 6: «Morte empia spense e 'l suo più caro dono»). Lo stesso discorso vale per il sintagma *turbato ciel*: presente in *Rin.* XI 6, 3 e *Lib.* XVIII 37, 1, è anche in 508, 1 («Come in turbato ciel lucida stella») e prima almeno nella lirica di Bembo, anche se, come nel caso precedente, secondo una disposizione sintattica rivista diversa da quella tassiana (*ciel turbato*: *Rime*, LV, 36; CII, 13; CXXVI, 2; e l'occorrenza funebre di CXLII, 84). Così anche per *fosco orror*: accolto in *Lib.* XIV 39, 4 e prima in 508, 6 («nel fosco orror ch'intorno or si diffonde»), per cui cfr. ancora la lirica paterna (*Rime*, III, 52, 54). Ancora, per quanto riguarda la lirica funebre, vale forse la pena di citare brevemente il singolare uso dell'aggettivo «invida» che, utilizzato nella prima quartina di 508:

Come in turbato ciel lucida stella
lampeggiar suol con chiome aurate e bionde,
che, mentre illustra questa parte e quella,
invida ed atra nube in sé l'asconde,

anticipa – almeno in filigrana, data la presenza di altri elementi, come la nube, la chioma, qui metaforica, il verbo *lampeggiar*, e del movimento 'partitivo' del v. 4 – i ben più ornati e fortemente ricontestualizzati e risemantizzati usi di alcune ottave del canto IV (29, 3-4: «d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo / traluce involta, or discoperta

¹¹⁵ Si ricorda che per quanto riguarda i testi della raccolta alle principesse ferraresi e i loro significativi rapporti con il resto della lirica e con il poema si rimanda, almeno in questa sede, al commento di Capra (TASSO 1995b). Per la prima attestazione dei testi qui considerati, sempre antecedente al 1579, si è fatto riferimento a VASSALLI 1988, CARPANÈ 1998 e PIPERNO 2013.

¹¹⁶ Rima che appare per la prima volta nella stampa 1.

¹¹⁷ Presente in 2.

appare» e 6-7: «or da candida nube il sol traspare, / or da la nube uscendo i raggi intorno»; 31, «Parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta: / invida, [...]» e 91, 5-7: «e lampeggiar fa, quasi un doppio sole, / il chiaro sguardo e 'l bel riso celeste / su le nebbie del duolo oscure e folte».¹¹⁸

Per completare il discorso lasciato precedentemente in sospeso sulle liriche in morte dell'amico Stefano Santini, sarà utile ricordare alcuni usi retorici non dissimili da quelli tipici della lirica a più forte connotazione 'tragica' del poema, come l'impiego esteso di un *enjambement* connotato, dal punto di vista semantico, in senso disforico e l'adozione di un tessuto fonico pieno, cupo e quindi, ancora, semanticamente rilevante, come ben esemplificato, ad esempio, dalla prima quartina del sonetto 519, posto in apertura della serie:

Tacqui palustre augello e vile e solo
vissi fra 'l giel d'oscura valle accolto,
mentre che 'l core amaramente sciolto
di serva libertà sdegno ebbi e duolo.

e dalla prima del 521:

Risguarda noi ch'in questo cupo fiume
d'ogni miseria torbido e sonante
restati siamo con inferme piante
e con occhio di torto e debil lume.¹¹⁹

Lo stesso discorso vale per la forte presenza consonantica delle prime due quartine del sonetto 525 (basti per rappresentare il resto il v. 1: «Se 'l gran dolor che dentro il cor mi parte») a proposito del quale è possibile aggiungere una nota sulla presenza di un sintagma (*pietoso affetto*, v. 7) presente nella tradizione ma destinato ad essere accolto ancora e ripetutamente nella poesia di Torquato in contesti prettamente lirici (*Et. XXXV*, 1 e *Lib. IV* 65, 7).¹²⁰

¹¹⁸ Anche in questo caso, l'aggettivo è ampiamente utilizzato da Bernardo, ma secondo modalità più aderenti agli usi della tradizione e quindi in parte diverse dalle future abitudini del figlio, legate ad immagini e paragoni molto articolati e giocati sulla presenza insistita e specifica di elementi naturali e astrali.

¹¹⁹ Per la coppia *torbido e sonante* utile il rimando a *Rin.* X 44,2.

¹²⁰ Per l'uso estensivo della formula cfr. Anguillara, *Met.*

Sono poi individuabili alcuni casi che testimoniano un dialogo diretto con la tradizione trecentesca, come *pallida morte*, presente in *Lib.* XII 28, 8 e in 526¹²¹, 8 («Pallida morte scorgi a te d'intorno») che recupera un sintagma petrarchesco (*Rvf.* CCCXXXII, 29) e la locuzione *volgendo gli anni*, presente in *Lib.* XVII 5, 1 e in 544¹²², 9 («Volgendo gli anni il vostro nome io scerno») di origine petrarchesca (*Rvf.* XXXIX, 4: «volgendo gli anni, già poste i oblio» e già recuperata da Ariosto (*Fur.* XLII 84, 8 e XLIII 56, 7). Di grande interesse i luoghi che presentano una matrice tutta interna al sistema espressivo stesso di Tasso; è il caso, questo, non solo di alcune chirurgiche riprese di tessere sintagmatiche, come ad esempio *alto mistero*, presente in *Lib.* II 68 e in 544, 4 («di mentite parole alto mistero»), ma anche di alcuni passaggi più articolati come, ad esempio, quello che, a partire dal sonetto 506 (2: «Da mortal mano a noi traluca fuore») attraversa sia il *Gierusalemme* (106, 5-8):

E qual fuor de le nubi il sol traluca
sorgendo, e i crini a gli alti monti indora,
tal parve, ch' egli il suo valore aprisse
mentre in povero stato occulto visse.

che la prova eterea (XLII, 15-19: «Forse, come talhor candido e pure / rende Apollo le nubi, e chiuso intorno / con lampi non men vaghi indi tralce, / così vedrassi il tuo bel nome adorno / splendor per entro le mie rime oscure») per arrivare alla *Liberata* (IV 29, 3-4: «d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo / traluca involta, or discoperta appare») ¹²³ dove, curiosamente, non solo viene recuperata sottilmente la sfumatura, seppur connotata in modo diverso, dei luoghi precedenti ma anche, e forse più direttamente, la prova paterna dei *Salmi* (12, 13-16) che nonostante la differenza tematica presenta una certa sovrapposibilità con il testo del poema, data dalla presenza del paragone che nella *Liberata* è ai vv. 5-8:

Io non posso negarti alcun mio fallo,
ch' a te tralucon fuori,
come suol da cristallo
raggio di sole o fiori,

¹²¹ 3.

¹²² 6.

¹²³ Il legame tra i due luoghi è già discusso nei capitoli precedenti. Per l'uso del verbo si rimanda anche alla stratigrafia del *Rinaldo* (I 55, 1-2).

Similmente, anche nel caso del sonetto 514¹²⁴ è rintracciabile la presenza di un modulo destinato ad avere grande fortuna nel tessuto figurativo e metaforico del poema; ci si riferisce, naturalmente, all'immagine della donna armata che implica, conseguentemente, lo stretto intreccio tra topica militare e amorosa:

Ben per alto destino il nome dato
vi fu di lei, che pargoletta infante
fidar più tosto il padre a l'aura errante
fuggendo volse, ch'al nemico irato:

perché, quant'ella poi dal braccio armato
lanciò saette ne' Troiani, e quante
genti percosse, avete ancor voi tante
avventato quadrella, alme piagate.

Ma siete in ciò tra voi pur differenti,
ché colei da le mani, e voi movete
da gli occhi a danno altrui dardi pungenti;

ch'ella ancise i nemici, e ch'ancidete
gli amici voi; ch'ella talora i venti,
voi sempre i cori, oimè!, ferir solete.

Un caso rappresentativo tra i molti della logica tassiana, discontinua ma silenziosamente regolata, del recupero e della rielaborazione a distanze anche marcate, è quello costituito dal longevo sonetto 40, apparso per la prima volta nella stampa **3**.¹²⁵

La terra si copria d'orrido velo
e le falde di neve a mille a mille
cadeanle in grembo (onde a sé pria rapille
sott'altra forma il dio che nacque in Delo),
quand'ecco i' scorgo in vivo foco il gelo
cangiarsi e 'n fiamme le cadenti stille,
e qual gemma ch'al lume arda e sfaville
splender le nubi e serenarsi il cielo.
Mentre in altrui sì strani effetti ancora
risguardo, in me gli provo, e 'l ghiaccio sfarsi
sento e le nubi de' miei duri sdegni.
Allor gridai: "Deh, che 'l bel sole ond'arsi
s'appressa e vanno innanzi a lui tai segni
come va innanzi a l'altro sol l'aurora".

¹²⁴ in **3**.

¹²⁵ **3**. Cfr. CASU 2000

e portatore di buone intuizioni giovanili che trovano posto non solo nel Chigiano (XXXIV):

La terra si copria d'orrido velo
e di gelate falde a mille a mille,
né l'acque del gran fiume eran tranquille,
e ritardava il corso al duro gielo,
quando ecco io vidi il Dio che nacque in Delo
strugger il ghiaccio e le indurate stille,
e qual gemma ch' al lume arda e sfaville
splender le nubi e serenarsi il cielo.
Mentre in altrui sì strani effetti ancora
guardava, il freddo cor sentia cangiarsi
e la nebbia sparir de' miei disdegni.
Allor gridai: "Deh, che l' bel sole ond' arsi
s'appressa, e vanno inanzi i novi segni
sì come a l' altro sol la bella Aurora".

dove, obbedendo alle principali tendenze correttorie comuni ai testi che transitano dalla tradizione precedente al manoscritto, perde la fitta catena di *enjambement* che riguardava i vv. 2-5 e 10-11 per chiudersi su di un verso finale in cui il dato vocalico e quindi appare marcatamente incrementato, ma anche nelle prove epiche, se si considera la storia del sintagma – prettamente tassiano, si noti – del v. 1 (*orrido velo*) presente rispettivamente sia nel *Gierusalemme* (22, 1: «Ma lasso, che più sempre horrido velo») e nel *Rinaldo* (X 51, 4: «e 'l disteso d'intorno orrido velo») che nella *Liberata* (IX, 15, 1: «ma già distendon l'ombre orrido velo»). Non è tuttavia solo l'elemento sintagmatico a suggellare l'essenza unitaria e al contempo mutevole del carattere più intimo della poesia tassiana. Si pensi, ad esempio, alla permanenza trasversale della suggestiva e sempre ambigua commistione metaforica tra eventi naturali e stati umani che, in questo caso, connette, secondo una sottile analogia, la celebrazione della potenza 'estetica' della donna con l'ornata descrizione della cangiante interiorità femminile:

Lib. XX 136, 3

Sì parla e prega, e i preghi bagna e scalda
or di lagrime rare, or di sospiri;
onde sì come suol nevosa falda
dov'arda il sole o tepid'aura spiri,
così l'ira che 'n lei pareva sì salda
solvesi e restan sol gli atri desiri.
– Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno
dispon, – gli disse – e le fia legge il cenno. –

Pare utile, infine, attraversare almeno per sommi capi quell'ampia e talvolta sfuggente zona di permeabilità tra soluzioni liriche del poema e luoghi propri della lirica d'amore rappresentata tanto dalla produzione lirica testimoniata dai libri di madrigali che dalla stampa 7. Eleggendo il criterio cronologico a mero espediente di leggibilità, si può citare, ad esempio, il raffinato, e più volte rielaborato, madrigale 560. In particolare, i vv. 6-7 («io vagheggiar potessi / mille bellezze tue con luci mille») echeggiano, percorrendo un arco cronologico che attraversa trasversalmente la stagione epica, due liricissimi distici della *Liberata*:

VI 76, 7-8

e le bellezze sue, che spente or sono,
vagheggiaresti in lui quasi tuo dono.

XII 92 7-8

ove al gran Sole e ne l'eterno die
vagheggiarai le sue bellezze e mie.

Ancora maggiormente rappresentativo dei rapporti intertestuali che legano i vari modi e i vari tempi dell'ispirazione lirica del poeta, è il caso del madrigale 611, che verrà accolto anche nel Chigiano, secondo una redazione leggermente variata:¹²⁶

611

La bella pargoletta,
ch'ancor non sente Amore,
né pur noto ha per fama il suo valore,
co' begli occhi saetta
e col soave riso,
né s'accorge che l'arme *ha* nel bel viso.
Qual colpa ha nel morire
de la trafitta gente,
se non sa di ferire?
O bellezza omicida ed innocente,
tempo è ch' *Amor ti mostri*
omai ne le tue piaghe i dolor nostri.

CLI

La bella pargoletta
che non conosce Amore
né pur noto ha per fama il suo valore
co' begli occhi saetta
e co' l' soave riso,
né s' accorge che *tien* l'arme nel viso.
Qual colpa ha del morire
di chi la vede e sente
se non sa di ferire?
O beltà micidiale et innocente,
tempo è ch' *Amor dimostri*
omai ne le tue piaghe i dolor nostri.

e che rende evidente, così come il già visto 514, la fitta rete di rimandi che legano le limature liriche del *topos* della donna armata delle armi di Amore al suo sviluppo narrativo realizzato nella figura di Clorinda.¹²⁷

Il sonetto 367, e specificatamente le due terzine:

¹²⁶ Corsivi miei.

¹²⁷ Cfr. cap. I.

“Cogliete, anima mia, quest’alma ch’io
vi spiro in braccio. Ahi, che mi giunge al core,
al core, ahi lasso, un venen dolce e rio!

Io ’l sento, oimè: da queste labbra amore
per troncar la radice al viver mio
in dolcissimi baci il manda fore”.

comparso per la prima volta a stampa nel ’76, in una raccolta di poesia per musica,¹²⁸
veicola una traccia evidente della validità trasversale dell’ambientazione bucolica e al
contempo esplicitamente sensuale che non può non ricordare, anche al lettore più
inesperto, gli amori di Rinaldo e Armida del canto XVI; similmente, il brevissimo 333,
apparso per la prima volta a stampa nel ’78, nei suoi primi 3 versi:

Gelo ha madonna il seno e fiamma il volto;
io son di ghiaccio di fuore
e ’l foco ho dentro accolto.

dialoga in modo assai stretto con l’icastica figurazione di Tancredi (Lib. VI 27, 6:
«gelido tutto fuor, ma dentro bolle»).

La stampa 7, che costituisce un collettore vario ed impreciso di una produzione solo per
definizione esterna ‘scelta’ ma di fatto casualmente rappresentativa, raccoglie, oltre ad
una serie di luoghi minuti condivisi da lirica strettamente intesa ed epica, anche le
interferenze ampie rappresentate da alcune canzoni. Per quanto concerne il primo tipo di
dato, valgono, ad esempio, i vv. 7-9 dell’82: «qual vi parve la dea che di feconda /
spuma già nacque, o pur vaghe sirene», che dialogano con *Lib. XV* 60, 3-4: «spuntò
nascendo già da le feconde / spume de l’ocean la dea d’amore» specialmente per la
presenza comune della medesima inarcatura ma anche tessere specifiche come *mentito
aspetto*, presente secondo modalità molto simili sia in 186, 1 («Chi è costei ch’in sì
mentito aspetto») che in *Lib. IV* 87, 7 («e celò sotto sì mentito aspetto»). Per quanto
riguarda invece le canzoni, sintomatico il caso della 569, destinata a confluire anche
nella silloge per le principesse ferraresi. La canzone si configura come un quadro
nuziale dai forti connotati erotici che consuonano con non pochi passaggi del poema

¹²⁸ *Secondo libro di madrigali a 5*, Ferrara, L. LUZZASCHI, 1576, cfr. PIPERNO 2013: 29-30.

dedicati alle figure femminili di Clorinda e Armida.¹²⁹ Si pensi, ad esempio, ai vv. 1-6 («Già il notturno sereno / di vaga luce indora / la stella che d'amor sfavilla e splende, / e rugiadosa il seno / i crin stillanti a l'ora / spiega la notte e 'l ricco vel distende») che dialogano con la già citata ottava 60 del canto XV (vv. 1-6: «Qual matutina stella esce de l'onde / rugiadosa e stillante, [...] / [...] tal le sue bionde / chiome stillavan cristallino umore») e, ancora, all'immagine della donna, tanto topica quanto ben presente nelle maglie del poema, dei vv. 40-43 («Questa bella guerriera / che, o contra Amor s'accinga / o per lui cinga l'arme, è vincitrice»)¹³⁰ Altamente significativi i vv. 74 - 76 («e vaga e ritrossetta / minaccia e 'nsieme alletta / or di guerriera in atto ed or d'amante») la cui sovrapposibilità lessicale, sintattica e retorica con *Lib.* XVII 33, 7-8 («[...], e cruda ed acerbetta / par che minacci e minacciando alletta») è evidentissima,¹³¹ così come è evidente la parentela tra l'esplicita allusione dei vv. 90-94 («non cessar fin che 'l sangue / non versa e vinta a te sospira e langue. / Sacra lieto trofeo / del bel cinto disciolto / e de le spoglie sue di sangue sparte») e quella parossistica e tragica dell'ottava 64 del canto XII.

¹²⁹ Lo stesso vale per il caso della 591, sorta di 'esercizio' tematico sulla descrizione della natura e quindi sulla varia declinazione del *topos* del *locus amoenus*, meno rappresentativo, però, ai fini della presente ricerca.

¹³⁰ Singolare la presenza nella canzone, al v. 60, del sintagma *generoso sdegno*, già ariostesco (*Fur.* XXVI 44, 5) e ambiguo per il suo carattere epico ma variamente declinato da Tasso, per cui cfr. *Lib.* IV 74, 1-2 e VII, 60, 3.

¹³¹ Significativa, ai fini della presente casistica, anche la consonanza evidente tra l'altitesi della canzone, (guerriera e amante) e quella, topica, del poema (nemica e amante).

Bibliografia

1. Opere di Torquato Tasso

TASSO 1854-1855 = T. TASSO, *Le lettere*, a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 19854-1855, 5 voll.

TASSO 1875a = T. TASSO, *Le Considerazioni sopra tre Canzoni di M. Gio. Pigna intitolate le Tre Sorelle, nelle quali si tratta dell'Amor divino in paragone del lascivo*, in T. TASSO, *Le prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. II pp. 71-110.

TASSO 1875b = T. TASSO, *Lezione sopra un Sonetto di Monsignor Della Casa*, in T. TASSO, *Le prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. II pp. 111-34.

TASSO 1896 = T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, poema eroico, edizione critica sui manoscritti e le prime stampe, a cura di A. SOLERTI e cooperatori, Firenze, Barbèra, 1896, 3 voll.

TASSO 1898 = T. TASSO, *Le Rime*, edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe, a cura di A. SOLERTI, Bologna, Romagnoli-Dall'acqua, 1898, 3 voll.; per i numeri 1313-1708: *Opere*, a cura di B. MAIER, Milano, Rizzoli, 1964, 2 voll.

TASSO 1934 = T. TASSO, *Gerusalemme conquistata*, a cura di L. BONFIGLI, Bari, Laterza, 1934.

TASSO 1958 = T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. RAIMONDI, Firenze, Sansoni, 1958, 4 voll.

TASSO 1957 = T. TASSO, *Aminta*, edizione critica a cura di B. T. SOZZI, Padova, Liviana, 1957.

TASSO 1964a = T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 3-55.

TASSO 1964b = T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 57-259.

TASSO 1979 = T. TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*, a cura di L. CARETTI, Milano, Mondadori, 1979.

TASSO 1990 = T. TASSO, *Rime 'eteree'*, a cura di L. CARETTI, Parma, Zara, 1990.

TASSO 1993 = T. TASSO, *Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, a cura di F. GAVAZZENI, M. LEVA, V. MARTIGNONE, Modena, Panini, 1993.

TASSO 1995a = T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Parma, Guanda, 1995.

TASSO 1995b = T. TASSO, *Alle Signore Principesse di Ferrara*, Ripasso del quaderno autografo di L. CAPRA, Ferrara, Gabriele Corbo, 1995.

TASSO 1995c = T. TASSO, *Rime de gli Academici Eterei*, a cura di G. AUZZAS e M. PASTORE STOCCHI, introduzione di A. DANIELE, Padova, CEDAM, 1995, pp. 164-91.

TASSO 2004 = T. TASSO, *Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, edizione critica a cura di F. GAVAZZENI e V. MARTIGNONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

TASSO 2006 = T. TASSO, *Rime. Terza parte*, edizione critica a cura di F. GAVAZZENI e V. MARTIGNONE, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2006.

TASSO 2009 = T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Milano, BUR, 2009.

TASSO 2012 = T. TASSO, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di M. NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

TASSO 2013a = T. TASSO, *Il Gierusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di G. BALDASSARRI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013.

TASSO 2013b = T. TASSO, *Rime eteree*, a cura di R. PESTARINO, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2013.

2. Edizioni di riferimento per le opere di altri autori

ALAMANNI 1548 = L. ALAMANNI, *Gyrone il cortese*, Parigi, R. e C. Calderio, 1548.

ALAMANNI 1570 = L. ALAMANNI, *Avarchide*, Firenze, Giunti, 1570.

ALAMANNI 1859 = L. ALAMANNI, *Versi e prose di Luigi Alamanni*, edizione ordinata e raffrontata sui codici per cura di P. RAFFAELLI, Firenze, Le Monnier, 1859, 2 voll. [testo consultato il ATL]

ALIGHIERI 1987 = D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991.

ALIGHIERI 1995 = D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1995.

ALIGHIERI 2011 = D. ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da M. SANTAGATA, vol I: *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, introduzione di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2011.

ANGUILLARA 1561 = G. A. ANGUILLARA, *Le Metamorfosi d'Ovidio [...] Di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Venezia, G. Griffio, 1561.

AQUILANO 1894 = S. AQUILANO, *Le Rime di Serafino de' Ciminelli dell'Aquila*, a cura di M. Meneghini, Bologna, Romagnoli – Dall'Acqua, 1894. [testo consultato il ATL]

ARIOSTO 1937 = L. ARIOSTO, *I frammenti autografi dell'Orlando furioso*, a cura di S. DEBENEDETTI, Torino, Chiantore, 1937.

ARIOSTO 1960 = L. ARIOSTO, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti del 1516 e del 1521*, a cura di S. DEBENEDETTI e C. SEGRE, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.

ARIOSTO 1990 = L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 1990.

ARIOSTO 2010 = L. ARIOSTO, *Rime*, a cura di S. BIANCHI, Milano, Rizzoli, 2010.

ARISTOTELE 1998 = ARISTOTELE. *Poetica*, a cura di G. Paduano. Roma-Bari, Laterza, 1998.

BEMBO 1993 = P. BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Milano, TES, 2003.

BOCCACCIO 2013 = G. BOCCACCIO, *Rime*, edizione critica a cura di R. LEPORATTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013.

BOIARDO 1998 = M. M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, a cura di T. ZANATO, Torino, Einaudi, 1998.

BOIARDO 2011 = M. M. BOIARDO, *Orlando innamorato. L'innamoramento de Orlando*, a cura di A. CANOVA, Milano, Rizzoli, 2011, 2 voll.

COLONNA 1982 = V. COLONNA *Rime*, a cura di A. BULLOCK, Roma-Bari, Laterza, 1982

DELLA CASA 2003 = G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. CARRAI, Torino, Einaudi, 2003.

DE' MEDICI 1992 = L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. ORVIETO, Roma, Salerno Editrice, 1992, 2 voll.

GIRALDI 1548 = G. B. GIRALDI, *Le fiamme di M. Giovambattista Giraldi Cinthionobile ferrarese. Divise in due parti*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari, 1548. [testo consultato il ATL]

GIRALDI 1557 = G. B. GIRALDI, *Dell'Hercole*, Modena, Gadaldini, 1557.

GIRALDI 2002 = G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, in *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.

GUARINI 1971 = B. GUARINI, *Rime*, in ID., *Opere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Utet, 1971, pp. 189-318.

GUARINI 1999 = B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. SELMI, introduzione di G. BALDASSARRI, Venezia, Marsilio 1999

GUIDICCIONI 2006 = G. GUIDICCIONI, *Rime*, edizione critica a cura di E. TORCHIO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.

MAGNO 1990 = C. MAGNO, *Rime*, a cura di F. ERSPAMER, [testo consultato il ATL]

MARINO 2013 = G. B. MARINO, *Adone*, a cura di E. RUSSO, Milano, BUR, 2013.

DE' MEDICI 1992 = L. DE' MEDICI, *Canzoniere - Selve d'amore*, in *Tutte le opere*, a cura di P. ORVIETO, Roma, Salerno, 1992.

MOLINO 1573 = G. MOLINO, *Rime di M. Girolamo Molino. Novamente venute in luce. Con privilegij per anni XXV*, Venezia, 1573.

NANNINI 1992 = R. NANNINI, *Epistole d'Ovidio*, Torino, Res, 1992.

OMERO 1996 = OMERO, *Iliade*, versione di R. CALZECCHI ONESTI, Torino, Einaudi, 1963.

OVIDIO 1996 = OVIDIO, *Eroidi*, a cura di E. SALVADORI, Milano, Garzanti, 2008.

OVIDIO 1997 = OVIDIO, *Le Metamorfosi*, introduzione di G. ROSATI, traduzione di G. FARANDA VILLA, note di R. CORTI, Milano, Rizzoli, 1997.

PANIZZA 1563 = *Rime di diversi eccellentissimi autori fatte nella morte dell'illustriss. et excell. Duchessa di Fiorenza et Siena, et de gli illustriss. signori suoi figliuoli*, Ferrara, V. PANIZZA, 1563.

PETRARCA 1996 = F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. PACCA e L. PAOLINO, introduzione di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996.

PETRARCA 2004 = F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004.

PIGNA 1965 = G. B. PIGNA, *Il ben divino*, inedito a cura di N. BONIFAZI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

PIGNA 1991 = G. B. PIGNA, *Gli amori*, edizione critica a cura di D. NOLAN con la revisione di A. BULLOCK, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1991.

PIGNA 1997 = G. B. PIGNA, *I romanzi*, edizione critica a cura di S. RITROVATO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997.

PIGNATELLI 1996 = A. PIGNATELLI, *Rime*, a cura di M. SLAWINSKI, Torino, RES, 1996.

POLIZIANO 1998 = A. POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime*, introduzione, note e indici di D. PUCCINI, Milano, Garzanti, 1998.

SANNAZARO 1961 = J. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961.

TANSILLO 2011 = L. TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. TOSCANO, commento di E. MILBURN e R. PESTARINO, Roma, Bulzoni, 2011, 2 voll.

TEBALDEO 1989 = A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. BASILE e J.-J. MARCHAND, Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara – Modena, Edizioni Panini, 1989, 4 voll.

TRISSINO 1547 = G. G. TRISSINO, *L'Italia liberata da Gotthi*, Roma, Dorici, 1547.

TASSO 1560 = B. TASSO, *Amadigi*, Venezia, Giolito, 1560.

TASSO 1573 = F. TASSO, *Venti ragionamenti familiari*, Torino, 1573

TASSO 1995d = B. TASSO, *Rime*, a cura di V. MARTIGNONE e D. CHIODO, Torino, Res, 1995, 2 voll.

VIRGILIO 2002 = P. V. MARONE, *Eneide*, introduzione di A. LA PENNA, traduzione di R. SCARCIA, Milano, Rizzoli, 2002.

ZAMPESCHI 1565 = B. ZAMPESCHI, *L'innamorato. Dialogo*, Bologna, Giovanni Rossi, 1565.

3. *Studi critici, repertori, strumenti di consultazione.*

ATL = *Archivio della tradizione lirica: da Petrarca a Marino*, CD-Rom a cura di A. QUONDAM, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.

AFRIBO 2001 = A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.

AQUILECCHIA 1959 = G. AQUILECCHIA, *Autografi tassiani fra gli stampati del British Museum. 1. Il sonetto di risposta a F. Melchiori e l'esemplare del «Cortegiano» che lo contiene*, in «Studi tassiani», 9, 1959, pp. 25-30.

Archivio Tematico = *Archivio Tematico della Lirica Italiana, T. T. Le Rime* a cura di O. BESOMI, J. HAUSER, G. SOPRANZI, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1994, 3 voll.

ARDISSINO 2002 = E. ARDISSINO, *Commento e autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2002, 2 voll., pp. 231-44.

ARDISSINO 2003 = E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino: in margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

BALDACCI 1991 = L. BALDACCI, *Il Tasso 'etereo'*, in «Studi italiani», 3, 1991, pp. 5-12.

BALDASSARRI 1975 = G. BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castervetro*, in «Studi tassiani», 25, 1975, pp. 5-74.

BALDASSARRI 1977a = G. BALDASSARRI, «Inferno» e «cielo». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella Liberata*, Roma, Bulzoni, 1977,

BALDASSARRI 1977b = BALDASSARRI, Guido. *Introduzione ai Discorsi dell'arte poetica*, «Studi Tassiani», 26, 1977, pp. 5-38.

BALDASSARRI 1982a = G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

BALDASSARRI 1982b = G. BALDASSARRI, *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. Milano, Unicopli, 1982.

BALDASSARRI 1996 = G. BALDASSARRI, *Notizie di postillati tassiani*, in «Studi tassiani», 44, 1996, pp. 382-394.

BALDASSARRI 2000 = G. BALDASSARRI, «A illuminar le carte». *Per l'esegesi delle Rime tassiane*, in *Studi sul Manierismo letterario. Per Riccardo Scrivano*, a cura di N. LONGO, introduzione di G. FERRONI, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 135-53.

BALDASSARRI 2003 = G. BALDASSARRI, *Dalla "crociata" al "martirio": l'ipotesi alternativa di Svenno*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. GAVAZZENI, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 107-121.

BALLERINI 1979 = C. BALLERINI, *Il blocco della guerra e il suo dissolversi nella Gerusalemme liberata*, Bologna, Patron, 1979.

BARCO = A. BARCO, *E₂, un autografo delle Rime tassiane*, in «Studi tassiani», 29-30-31, 1981-83, pp. 63-80.

BASILE 1989 = B. BASILE, *Restauri e verifiche per l'officina tassiana delle «Rime»*, in *Letteratura e storia meridionale, Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, 2 voll., pp. 125-42.

BASILE 1996 = B. BASILE, *Il tempo e la memoria. Studi di critica testuale*, Ravenna, Mucchi, 1996

BATTAGLIA 1941 = R. BATTAGLIA, *Dalla lingua dell' "Amadigi" a quella della "Gerusalemme"*, in «Cultura neolatina», 1-2, 1941.

BAUSI 1997 = F. BAUSI, *Echi del Poliziano nella Gerusalemme liberata*, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo. Atti del convegno di Rende, 24-25 maggio 1996*, a cura di A. DANIELE e F. W. LUPI, Soveria Mannelli, Rubettino, 1997, pp. 33-46.

BIANCHI 1999 = N. BIANCHI, *Presenze dantesche nella «Liberata»: la selva di Saron*, in «Studi tassiani», 47, 1999, pp. 67-97.

BOCCA 2014 = L. BOCCA, *Le «Lettere poetiche» e la revisione romana della «Gerusalemme liberata»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

BONORA 1971-1972= E. BONORA, *Osservazioni sul petrarchismo del Tasso*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», 36, 1971-1972, pp.150- 72.

BORDIN 1997 = M. BORDIN, *Proposte per una nuova analisi metrica della «Liberata»*, in «Studi tassiani», 45, 1997, pp. 135-55.

BRAND 1967 = C. P. BRAND, *Petrarch and Petrarchism in T. Tasso's Lyric Poetry*, in «*The Modern Language Review*», a. LXII 1967, pp. 258-66.

BRANDI 1994 = P. BRANDI, *La prima redazione del viaggio di Carlo e Ubaldo nella «Liberata»*, in «Studi tassiani», 42, 1994, pp. 27-41.

BUCCHI 2011 = G. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*» *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.

CABANI 1990 = M. C. CABANI, *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando Furioso*, Pisa, Scuola normale superiore, 1990.

CABANI 1995 = M. C. CABANI, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995.

CABANI 2003 = M. C. CABANI, *L'ariostismo "mediato" della «Gerusalemme liberata»*, in «Stilistica e metrica», 3, 2003, pp. 19-90.

CABANI 2005 = M. C. CABANI, *L'occhio di Polifemo: studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005.

CAPRA 1978 = L. CAPRA, *Ripasso di un manoscritto della «Liberata»*, in «Studi di filologia italiana», 36, 1978, pp. 433-455.

CAPRA 1979 = L. CAPRA, *Alternative della «Liberata» accolte nella «Conquistata»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 156, 1979, pp. 229-48.

CAPRA 1980 = L. CAPRA, *Osservazioni su un manoscritto di rime del Tasso*, in «Studi tassiani», 28, 1980, pp. 25-49.

CARETTI 1949 = L. CARETTI, *Versi giovanili di Torquato Tasso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 126, 1949, p. 7-65.

CARETTI 1973 = L. CARETTI, *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1973.

CARPANÈ 1994 = L. CARPANÈ, *Rassegna bibliografica degli studi tassiani (1991)*, «Studi Tassiani», 42, 1994, pp. 133-74.

CARPANÈ 1998 = L. CARPANÈ, *Edizioni a stampa di Torquato Tasso 1561-1994 catalogo breve*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1998.

CASADEI 1997 = A. CASADEI, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*. Milano: Franco Angeli, 1997.

CASTELLOZZI 2008-2010 = M. CASTELLOZZI, *Il codice A₄ delle rime di Torquato Tasso*, «Studi tassiani», 56-57, 2008-2010, pp. 43-97.

CASTELLOZZI 2013 = M. CASTELLOZZI, *Aspetti della tradizione delle Rime disperse di Torquato Tasso*, in «L'Ellisse» VIII/2, 2013, pp. 65-98.

CASU 2000 = A. CASU, *Sonetti «fratelli». Caro, Venier, Tasso*, in «Italique», III, 2000, pp. 45-87.

CAVALLINI 1995 = G. CAVALLINI, *Su alcuni usi dell'aggettivo nel Tasso epico*, in «Italianistica», XXIV, 1995, pp. 355-69.

CIUCCI 2001 = P. CIUCCI, *Su alcuni aspetti dell'esemplarità dantesca nella «Gerusalemme liberata»*, in «Studi tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 159-75.

CHIAPPELLI 1957 = F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957.

CHIAPPELLI 1981 = F. CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos. Una «vis abditata» nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981.

COLUSSI 2011 = D. COLUSSI, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Antenore, 2011.

COMELLI 2013 = M. COMELLI, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013.

CONFALONIERI 2014 = C. CONFALONIERI, *«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga». Il testo epico oltre la teoria: il caso Tasso*, Tesi di dottorato. Padova, Università degli Studi di Padova (Scuola di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie), 2014.

CONTINI 1982 = G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 232-41.

CORSARO 1998 = A. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «Italice», 75, 1, 1998, pp. 41-61.

DAL BIANCO 2007 = S. DAL BIANCO, *L'endecasillabo del Furioso*, Pacini, Pisa, 2007.

Dal Rinaldo alla Gerusalemme = Dal Rinaldo alla Gerusalemme: il testo, la favola, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo", Sorrento 17-19 novembre 1994, a cura di D. DELLA TERZA, Città di Sorrento, 1997.

DANIELE 1979 = A. DANIELE, *Per una definizione di stile lirico nella poetica del Tasso*, in *Retorica e poetica*, atti del III Convegno italo-tedesco di Bressanone, 1975, a cura di D. GOLDIN, premessa di G. FOLENA, Padova, liviana, 1979.

DANIELE 1983 = A. DANIELE, *Capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1983.

DANIELE 1994a = A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Cosenza, Marra, 1994 pp. 159-225.

DANIELE 1994b = A. DANIELE, *La metrica del Tasso lirico*, in *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Cosenza, Marra, 1994, pp. 261-74.

DANIELE 1998 = A. DANIELE, *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998.

DELLA TERZA 1970 = D. DELLA TERZA, *Tasso e Dante*, in «Belfagor», 25, 1970, pp. 395-418 (ora in D. DELLA TERZA, *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979).

DELLA TERZA 1979 = D. DELLA TERZA, *L'esperienza Petrarchesca del Tasso*, in *Forma e Memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, pp. 177-196, Roma, Bulzoni, 1979.

DELLA TERZA 2003 = D. DELLA TERZA, *Il Tasso lettore e critico del proprio poema: Le ottave rifiutate dell'edizione «Osanna»*, in D. DELLA TERZA, P. SABBATINO, G. SCOGNAMIGLIO, «*Nel mondo mutabile e leggiere*». *Torquato Tasso e la cultura del suo tempo*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2003, pp. 41-52.

DE MALDÈ 1978a = V. DE MALDÈ, *Il manoscritto Ariosto (Ar) delle rime tassiane*, in «Studi tassiani», 27, 1978, pp. 49-89.

DE MALDÈ 1978b = V. DE MALDÈ, *Per la datazione dei postillati autografi BER e MI di Torquato Tasso*, in «Studi tassiani», 27, 1978, pp. 119-25.

DE MALDÈ 1981 = V. DE MALDÈ *Il postillato Bernardi delle "Rime" tassiane*, in «Studi tassiani», 29-30-31, 1981-83, pp. 19-62.

DE MALDÈ 1983 = V. DE MALDÈ *Il postillato Manuzio delle «Rime». Contributo alla storia dell'editoria e della tradizioni tassiana*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli Bibliopolis, 1983, pp. 113-43.

DE MALDÈ 1984 = V. DE MALDÈ, *La tradizione delle Rime tassiane tra storia e leggenda*, in «Filologia e critica», IX, 2, 1984, pp. 230-53.

DE MALDÈ 1999 = V. DE MALDÈ, *Le Rime tassiane tra filologia e critica: per un bilancio dell'ultimo decennio di studi*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki, 1999, 3 voll., pp. 317-32.

DEVOTO 1962 = G. DEVOTO, *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962.

DI BENEDETTO 1993 = A. DI BENEDETTO, *Un esempio di poesia tassiana (il canto XII della «Gerusalemme Liberata»)*, «Studi Tassiani», 41, 1993, p.p. 231-48.

DI BENEDETTO 1996 = A. DI BENEDETTO, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996.

DIONISOTTI 1967 = C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967.

DIONISOTTI 1974 = C. DIONISOTTI, *Fortuna di Petrarca nel Quattrocento*, in «*Italia Medioevale e Umanistica*», 17, 1974, pp. 61-113.

DURANTI 1974 = A. DURANTI, *Sulle Rime del Tasso (1561-1579)* in «Deputazione provinciale ferrarese di storia patria. Atti e memorie», XVII [vol. monografico], 1974.

ED = *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1976, 5 voll.

FALASCHI 1994 = G. FALASCHI, *La favola di Rinaldo. Il codice fiabesco e la «Gerusalemme liberata»*, Firenze, Le Lettere, 1994.

FENLON 1995 = I. FENLON, *Text for Music: The Case of Tasso*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, a cura di R. BORGHI e P. ZAPPALÀ, Lucca, LIM, 1995, pp. 129-39.

FERRETTI 2006 = F. FERRETTI, «*Naturae ludentis opus*». *Le Metamorfosi nella Gerusalemme liberata*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. ANSELMINI e M. GUERRA, Bologna, Gedit, pp. 165-200.

FERRETTI 2009 = F. FERRETTI, sezione tassiana in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. ANSELMINI, K. ELAM, G. FORNI, D. MONDA, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 743-824.

FERRETTI 2010 = F. FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini, 2010.

FERRONI 2011 = G. FERRONI, *Come leggere I tre libri degli Amori di Bernardi Tasso*, in *Quaderno di Italianistica 2011*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, pp. 99-144.

FERRONI 2013 = G. FERRONI, *L'esercizio della lirica fra Bernardo e Torquato Tasso*, in «L'Ellisse» VIII/2, 2013, pp. 9-24.

FERRONI 2014 = G. FERRONI, *Bernardo Tasso, Ficino, l'evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla Canzone all'anima (1535-1560)*, in corso di stampa in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, atti del convegno internazionale (Napoli, 22-25 ottobre 2014), a cura di E. SÀNCHEZ GARCÍA, Napoli, Tullio Pironti Editore.

FORTI 1965 = F. FORTI, *L'opera prima del Tasso*, in *Fra le carte dei poeti*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 78-132.

FUBINI 1971 = M. FUBINI, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.

GAVAZZENI - ISELLA 1973 = F. GAVAZZENI, D. ISELLA, *Proposte per un'edizione delle «Rime amorose» del Tasso*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 241-93.

GAVAZZENI 2001-2002 = F. GAVAZZENI, *L'edizione critica delle «Rime» di Torquato Tasso*, in «Studi tassiani», 39-40 (2001-2002), pp. 133-44.

GAVAZZENI 2003 = F. GAVAZZENI, *Per l'edizione delle «Rime de gli Academici Eterei»*, in *Sul Tasso, Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. GAVAZZENI, Roma - Padova, Editrice Antenore, 2003, pp. 213-28.

GAVAZZENI 2008 = F. GAVAZZENI, *Le «Rime de gli Academici Eterei»*, in «Studi di Filologia italiana», 66, 2008, pp. 221-83.

GHEZZI 1997 = A. GHEZZI, *Gli elegiaci latini nella «Gerusalemme liberata»*, in «Italianistica», 26, 1, 1997, pp. 61-73.

GIBBONS 2000 = D. GIBBONS, *Tasso 'petroso': beyond petrarchan and dantean metaphor in the Gerusalemme liberata*, in «Italian Studies», 55, 2000, pp. 83-98.

GIGANTE 1998 = G. GIGANTE, *Autografi tassiani a Cologny*, in «Studi tassiani», 46, 1998, pp. 213-20.

GIGANTE 2003 = C. GIGANTE, *Esperienze di filologia cinquecentesca*, Roma, Salerno, 2003.

GIGANTE 2007= C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007.

GORNI 1993 = G. GORNI, *Per una storia del petrarchismo metrico*, in *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp.183-92.

GROSSER 1992 = H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teoria degli stili e teoria dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

GROSSER 2004 = H. GROSSER, *La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano*, Modena, Panini, 2004.

GUNTERT 1983 = G. GUNTERT, *Un racconto in prospettiva: Sofronia e Olindo*, in *Umanesimo e rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, L. S. Olschki,1983, pp. 781-95.

ISELLA 1937 = D. ISELLA, *Il codice Chigiano L VIII 302 e i suoi rapporti con le stampe*, in *Studi di filologia e letteratura italiana offerti a C. Dionisotti*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 241-93.

ISELLA 1987 = D. ISELLA, *Le carte mescolate: esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.

JAVITCH 2003 = D. JAVITCH, *Lo spettro del romanzo nella teoria sull'epica del sedicesimo secolo*, in «Rinascimento», 43, 2003, pp. 159-79.

JOSSA 1997 = S. JOSSA, *Proposte per una lettura dell'intertestualità tassiana*, in «Filologia e critica», 22, 1997, pp. 105-23.

JOSSA 2002 = S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

LA PENNA 1995 = A. LA PENNA, *Aspetti della presenza di Ovidio nella Gerusalemme liberata*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di I. GALLO e L. NICASTRI, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1995, pp. 293-321.

LARIVAILLE 1987 = P. LARIVAILLE, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme liberata*, Napoli, Liguori, 1987.

LEPSCHKY 1979 = A. L. LEPSCHKY, *Le strutture ternarie nella «Gerusalemme liberata»*, in «Romance Philology», 33, 1979, pp. 167-71.

LEPSCHKY 1983 = A. L. LEPSCHKY, *Appunti su antitesi e anafora nella «Gerusalemme liberata»*, in *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, Firenze, Olschki, 1983, III, pp. 797-808.

LEPSCHKY 1996 = A. L. LEPSCHKY, *I discorsi della Gerusalemme liberata*, in *Varietà linguistiche e pluralità di codici nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 175.

MARTIGNONE 1990a = V. MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, in «Studi tassiani», 38, 1990, pp. 71-128.

MARTIGNONE 1990b = V. MARTIGNONE, *Un segmento delle rime tassiane: gli inediti del codice Chigiano nelle stampe 27, 28 e 48*, in «Studi di filologia italiana», 48, 1990, pp. 81-105.

MARTIGNONE 1995a = V. MARTIGNONE, *Varianti d'autore tassiane: un sondaggio sulle «Rime amorose»*, «Italianistica», 24, 1995, pp. 427-35.

MARTIGNONE 1995b = V. MARTIGNONE, *Tasso lirico fra tradizione e innovazione: i sonetti liminali del canzoniere Chigiano*, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, Atti del Convegno di Rende (24-25 maggio 1996) a cura di A. DANIELE e F. W. LUPI, S. MANNELLI, Rubbettino Editore, 1997, pp. 25-31.

MARTIGNONEC = V. MARTIGNONE, *Il commento tassiano alle «Rime amorose» (1591)*, «Schifanoia», 16, 1995, 133-40.

MARTIGNONE 1999 = V. MARTIGNONE, *Preliminari all'edizione critica delle rime stravaganti di Torquato Tasso*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki, 1999, 3 voll., pp. 330-40.

MARTIGNONE 2004-2005 = V. MARTIGNONE, *Catalogo dei manoscritti delle Rime di Torquato Tasso*, Bergamo, Centro di studi tassiani, 2004-2005.

MARTINELLI 1983 = A. MARTINELLI, *La demiurgia della scrittura poetica, Gerusalemme liberata*, Firenze, Olschki, 1983.

MARTINI 1948 = A. MARTINI, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorosoe del Tasso*, in «Filologia e critica», IX (1948), pp. 78-121.

MAZZACURATI 1985 = G. MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni*, Bologna, Il Mulino, 1985;

MILITE = L. MILITE, *I manoscritti E₁ e F₂ delle rime del Tasso*, in «Studi tassiani», 38, 1990, pp. 41-70 (da integrare, per il riferimento a Bt, con la tesi di laurea dello stesso, Pavia, a.a. 1987-88).

MOLINARI 1993= C. MOLINARI, *La revisione fiorentina della Liberata (a proposito del codice 275 di Montpellier)*, in «Studi di Filologia italiana», 51, 1993, pp. 181-212.

MOLTENI 1985 = M. L. MOLTENI, *I manoscritti N ed Es₃ della «Liberata»*, in «Studi tassiani», 43, 1985, pp. 67-160.

MONOROCCHIO 1992 = G. MONOROCCHIO, *I duelli di Tancredi e la trasformazione ideologica del personaggio*, in *Quaderni d'italianistica*, 13, 1, 1992, pp. 5-25.

MORACE 2012 = R. MORACE, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo», Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

MONTAGNANI 1985 = C. MONTAGNANI, «*Ne gli anni acerbi tuoi purpurea rosa*»: occasioni variantistiche, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 89-106.

NATALI 1996 = G. NATALI, *Lascivie liriche. Petrarca nella 'Gerusalemme liberata'*, in «La Cultura», 34, 1996, pp. 25-73.

NATALI 1998a = G. NATALI, *Petrarca politico nella 'Gerusalemme liberata'*, in «La Cultura», 36, 1998, pp. 377-98.

NATALI 1998b = G. NATALI, *Ancora sul lessico petrarchesco nella 'Liberata'*, in «Esperienze letterarie», 23, 1998, pp. 29-54.

PESTARINO 2013 = R. PESTARINO, *Autobiografia sub specie rerum "sacrarum". Nota su Terza parte, XX-XXX*, in «L'Ellisse» VIII/2 2013, pp. 121- 51.

PETROCCHI 1954 = G. PETROCCHI, *Un nuovo manoscritto della «Liberata» (1954) poi in I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972, pp. 225-44.

PETROCCHI 1965 = G. PETROCCHI, *In margine al testo della «Liberata» (1965) poi in I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972, pp. 244-58.

PETROCCHI 1988 = G. PETROCCHI, *Svaggi tassiani. Notturmi della «Liberata»*, in «Cultura e scuola», 27, 1988, pp. 7-13.

PETROCCHI 1990 = G. PETROCCHI, *Il battesimo di Clorinda*, in *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze, Le Monnier, 1990, pp. 85-90,

PIPERNO 2013 = F. PIPERNO, *La tradizione musicale delle rime di Torquato Tasso (1571-1581)*, in «L'Ellisse», VIII/2, 2013 pp. 25- 63.

POMA 1979 = L. POMA, *Un manoscritto tassiano perduto e ritrovato: il codice Torella*, in «Studi tassiani», 10, 1960, pp. 11-51.

POMA 1982 = L. POMA, *Il vero codice Gonzaga (e prime note sul testo della «Liberata»)*, in «Studi di filologia italiana», 40, 1982, pp. 193-216.

POMA 1983 = L. POMA, *La seconda edizione Bonnà della «Liberata»*, in «Studi di filologia italiana», XLI 1983, pp. 75-94.

POMA 1994 = L. POMA, *La formazione della stampa B₁ della «Liberata»*, in «Studi di filologia italiana», 52, 1994, pp. 141-188.

POMA 1997 = L. POMA, *La quaestio filologica della «Liberata»*, in *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»: il testo, la favola*, Atti del Convegno internazionale di Studi, a cura di D. Della Terza, Sorrento, Città di Sorrento – Eurograf, 1997, pp. 95-111.

POMA 2005 = L. POMA, *Studi sul testo della «Gerusalemme liberata.»*, Bologna, Clueb, 2005.

PRALORAN - TIZI 1988 = M. PRALORAN, M. TIZI, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Nistri-Lischi, Pisa, 1988.

RAIMONDI 1980 = E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980.

RAIMONDI 1994a = E. RAIMONDI, *“Il narratore passionato”*. In *I sentieri del lettore*, a cura di A. BATTISTINI, Bologna, il Mulino, 1994, 533-550.

RAIMONDI 1994b = E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994.

RANZIANI 2003 = C. RANZIANI, *Due testimoni delle rime del Tasso alle Principesse di Ferrara*, in *Sul Tasso, Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. GAVAZZENI, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 569-588.

REMCI = *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento*, a cura di G. GORNI e M. MALINVERNI, Firenze, Cesati, 2008.

RESIDORI 1995 = M. RESIDORI, *Il Mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella «Liberata»*, in «Italianistica», 24, 1995, pp. 453-472.

RESIDORI 2011 = M. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. BOILLET e L. GRASSI, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 19-49.

RIMA 1991 = B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma: vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991.

RUGGERI 1946 = R. M. RUGGERI, *Latinismi, forme etimologiche e forme «significanti» nella Gerusalemme Liberata*, in «Lingua nostra», VII, 1946, pp. 76-84.

RUSSO 2005 = E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Padova - Roma, Antenore, 2005.

RUSSO 2010 = E. RUSSO, *Tasso e i «romanzi»*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*. Atti del Convegno Internazionale, Namur-Bruxelles, 19-21 dicembre 2007. A cura di C. GIGANTE e G. PALUMBO, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, pp. 321-344.

RUSSO 2014 = E. RUSSO, *A ritmo di corrieri: sulla revisione della Liberata, Festina lente: il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a cura di C. CASSIANI e M. C. FIGORILLI, introduzione di N. ORDINE, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014, pp. 183-203.

SBERLATI 2001 = F. SBERLATI, *Il genere e la disputa, la poetica tra Ariosto e Tasso*; Roma, Bulzoni, 2001.

SCARPATI 1994 = C. SCARPATI, *Geometrie petrarchesche nella «Gerusalemme Liberata»* in *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1994, pp. 1-74.

SCARPATI 1995 = C. SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995.

SCOTTI 1989 = E. SCOTTI, *I testimoni Br₁ Mg ed M₁ della «Gerusalemme liberata»*, in «Studi tassiani», 39, 1991, pp. 7-44.

SCOTTI 1995 = E. SCOTTI, *Il problema testuale della «Gerusalemme liberata»*, in «Italianistica», 24, 1995, 2-3, pp. 483-500.

SCOTTI 2001 = E. SCOTTI, *I testimoni della fase alfa della «Gerusalemme liberata»*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2001.

SELMI 1992 = E. SELMI, *Il «mirabil mostro» del giardino di Armida fra «esemplarità» retorica ed esotismo americano*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993, pp. 157-71.

SOLDANI 1997 = A. SOLDANI, «*Altre fiamme, altri nodi amor promise*»: su alcuni usi delle metafore amorose nella *Liberata*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua: studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di T. MATARRESE, M. PRALORAN e P. TROVATO, Padova, Antenore, 1997, pp. 75-99.

SOLDANI 1999 = A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava, sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.

SPAGGIARI 1994 = B. SPAGGIARI, L'«*enjambement*» di Bernardo Tasso, in «*Studi di Filologia Italiana*», 52, 1994, pp. 111-139.

SPOGNANO 1948 = R. SPOGNANO, *Note per la futura edizione critica delle «Rime» di T. Tasso*, in «*Convivium*», V, 1948, pp. 205-16.

SQUAROTTI 1991 = G. B. SQUAROTTI, *Il duello fra Tancredi e Clorinda o la fine delle avventure*, in *Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1991, pp. 5-22.

SQUAROTTI 1992 = G. B. SQUAROTTI, *Il rogo estinto: Sofronia e Olindo*, in *Cantami o diva: la tradizione del poema*. Torino, Tirrenia Stampatori, 1992.

Sul Tasso = *Sul Tasso, Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma - Padova, Editrice Antenore, 2003.

TOMASI 2005 = *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. TOMASI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

TOMASI 2012 = F. TOMASI, *Lettura di "Arsi gran tempo e del mio foco indegno" di Torquato Tasso*, in «*Italique*» 15, 2012, pp. 47-72.

TOMASI 2013 = F. TOMASI, *La canzone Quel Generoso mio guerriero interno di Torquato Tasso*, in «*L'Ellisse*» VIII/2, 2013 pp. 99-120.

Torquato Tasso e la cultura estense = *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki, 1999, 3 voll.

TROTTI 2011 = L. TROTTI, *Torquato Tasso tra gioventù, maturità e parvenze anacreontiche. Commenti alla canzone «Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno»*, «*Versants*», 58:2, 2011, pp. 217-241.

VARESE 1976 = C. VARESE, *Torquato Tasso. Epos Parola Scena*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976.

VASSALLI 1988 = A. VASSALLI, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. BALSANO e T. WALKER, Firenze, Olschki, 1988, pp. 45-90.

VITALE 1996 = M. VITALE, *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.

VITALE 2007 = M. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme liberata»*, 2 voll., Milano, LED, 2007.

VITALE 2010 = M. VITALE, *L'Omerida italico: Gian Giorgio Trissino: appunti sulla lingua dell'Italia liberata da'Gotthi*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 2010.

ZACCARELLO 1991= M. ZACCARELLO, *Appunti sulle Eteree del Tasso*, in «Rivista di letteratura italiana», IX, 1991, pp. 565-89.

ZACCARELLO 1992 = M. ZACCARELLO, *Postille ad una recente edizione delle rime chigiane del Tasso*, in «Rivista di letteratura italiana», XII, 1994, pp. 441-56.

ZATTI 1983 = S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

ZATTI 1996 = S. ZATTI, *L'ombra del Tasso, epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996.

Il commento e i suoi dintorni, a cura di B. M. DA RIF, con una nota di G. CAPOVILLA, Milano, Guerini, 2002.

4. *Manoscritti e stampe*

Manoscritti della «Gerusalemme liberata»

Am = Milano, Biblioteca Ambrosiana, Q 120 sup. e R 99 sup. Raccolta Pinelli, sec. XVI; canti IV, VIII, IX, XII, XV.

Bm = Londra, British Library, Additional 29312, sec. XVI; canti I, II, III, IV, IX, XV.

Br₁ = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4052 (già XLV. 146; già 1578), sec. XVI; canti I-x; sunto di XI; XII; sunto di XIII; XIV-XVI.

Es₃ = Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α. K. 5. 39, sec. XVI.

Fr = Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, II.474; sec. XVI; interventi autografi.

Mr = Venezia, Marciana, it. IX.119: esemplare postillato di M₁ da F. Bonnà, utilizzato per allestire la stampa B₁, in concorrenza, per i canti assenti dalla Cavalcalupo, con I₂.

Mt = Montpellier, Bibliothèque de l'École de Médecine, H.275, sec. XVI; interventi autografi al c. XII.

N = Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele", XIII.C.28, sec. XVI.

Vo = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 1355, sec. XVI; canti IV, V.

Stampe della «Gerusalemme liberata»

An = *Canti [...] della «Gerusalemme liberata» di T. Tasso che fanno seguito al primo abbozzo del poema che si conserva nella Vaticana scritto di mano del poeta*, a cura di I. Angelini, Roma, Tipografia della Pace, 1877. Canti V, IX, XII.

B₁ = *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Bonnà, Ferrara, Baldini, 24 giugno 1581.

B₂ = *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Bonnà, Ferrara, Eredi di F. de Rossi, 20 luglio 1581.

I₂ = *Gerusalemme liberata*, a cura di A. Ingegneri, Casalmaggiore, A. Canacci e E. Viotti, marzo 1581.

M₁ = *Il Goffredo*, a cura di C. Malespini, Venezia, Cavalcalupo, 7 agosto 1580. Canti I-X, sunto del XI, XII, sunto del XIII, XIV-XVI.

O = *Gerusalemme liberata*, Mantova, Osanna, 1584 (trasmette le ottave rifiutate dall'autore).

Manoscritti e postillati delle «Rime»

C = ms. Chigiano L VIII 302 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

Ts₁ = ms. S.P. 22. Cart. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (postillato autografo della stampa 11).

Ts₂ = ms. Aut. I.24 della Biblioteca Angelica di Roma (postillato autografo della stampa 22).

I₄ = Bologna, Bibl. Universitaria. Ms. segn. n. 1072 XII.

F₁ = Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. segn. Classe II 473.

Pt = ubicazione ignota.

Stampe delle «Rime»

1 = *Rime di diversi [...] in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo*, Venezia, D. e G. B. Guerra, 1561.

2 = *In Funus reveren. P. F. Sixti Medices Veneti Ordinis Praedicatorum Omnium liberalium artium alumni et sacrae paginae professoris epigrammata*, Venezia, 1562.

3 = *De le Rime di Diversi Nobili Poeti Toscani raccolte da M. Dionigi Atanagi libro primo*, Venezia, L. Avanzo, 1565.

4 = *Rime de gli Academici Eterei dedicate alla Serenissima Madama Margherita di Vallois Duchessa di Savoia*, s.n.t. [ma Padova, 1567].

5 = *Il sepolcro de la Ill. Signora Beatrice di Dorimbergo*, Brescia, V. Sabbio, 1568.

6 = I. RIMALDI, *Consiliorum sive responsorum*, Venezia, Damiano Ferrari, 1573.

7 = *Scelta di Rime di Diversi Eccellenti Poeti [...] parte seconda*, Genova, C. Zabata, 1579.

8 = *Rime del Signor Torquato Tasso parte prima [...]*, Venezia, Manuzio, 1581.

9 = *Delle Rime del Signor Torquato Tasso parte prima [...]*, Venezia, Manuzio, 1582.

10 = *Delle Rime del Signor Torquato Tasso parte seconda prima [...]*, Venezia, Manuzio, 1582.

11 = *Scielta delle Rime del Sig. Torquato Tasso. Parte prima [e seconda] [...]*, Ferrara, Baldini, 1582.

22 = *Rime et Prose del Signor Torquato Tasso, parte terza [...]*, Venezia, Vasalini, 1583.

27 = *Delle Rime et Prose del Sig. Torquato Tasso. Parte quarta terza [...]*, Venezia, Vasalini, 1586.

85 = *Delle Rime del Sig. Torquato Tasso parte prima [...]*, Mantova, Osanna, 1591.