

Quando, nel 1562, si presentava per la prima volta al pubblico con il *Rinaldo*, il giovane Tasso era consapevole di inserirsi in un panorama articolato e complesso, tra modelli antichi ed esperimenti moderni, progetti editoriali e accesi dibattiti accademici. A fronte di una tradizione critica che ha riservato scarso interesse al primo poema tassiano e che ha per lo più letto il suo autore attraverso le moderne categorie stilistiche, narratologiche ed ermeneutiche, questo studio si propone di ricollocare il *Rinaldo* all'interno del contesto storico-culturale in cui nacque e di rileggerlo attraverso le categorie retoriche che avevano informato il pensiero di Tasso e dei suoi contemporanei: le categorie di "poetica" e "allegoria". La ricognizione sul poema prende così le mosse dalla tripartizione in *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, propria della speculazione critica cinquecentesca, rendendo ineludibile il confronto con i *Discorsi dell'arte poetica* (la cui collocazione cronologica viene in parte rimessa in discussione). L'indagine poi, all'interno del *Rinaldo*, della sfuggente categoria cinquecentesca di "allegoria", nella sua portata ideologica e negli elementi anticipatori della poesia della *Liberata*, pone il giovanile poema a metà strada tra la retorica umanistica dell'*exemplum* e l'allegoria politica della *Liberata* e della *Conquistata*. Già nel primo poema, infatti, Tasso sperimenta in modo audace le tensioni tra i poli opposti di finzione e realtà, poesia e storia, epica e romanzo.

Michele Comelli (Milano, 1977) ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia della lingua e letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Milano. Attualmente collabora con il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici del medesimo Ateneo ed è docente a contratto di Tecniche di comunicazione e soft skill presso il Politecnico di Milano. I suoi studi si sono concentrati soprattutto sulla poesia eroica cinquecentesca, con contributi su Alamanni, Trissino, Bolognetti e Torquato Tasso.

Euro 28,00

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com



Comelli

Poetica ed allegoria nel *Rinaldo* di Torquato Tasso

LA RAGIONE CRITICA / 4

Michele Comelli

Poetica e allegoria nel *Rinaldo* di Torquato Tasso



Ledizioni

LA RAGIONE CRITICA / 4

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

Michele Comelli

POETICA E ALLEGORIA

NEL *RINALDO*

DI TORQUATO TASSO

In copertina:

Paolo Uccello, *La Battaglia di San Romano* (particolare),
tempera su pannello: Londra, National Gallery.

ISBN 978-88-6705-161-8

© 2013

LEDIZIONI – LEDIPUBLISHING

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

Eccetto dove diversamente specificato, la presente opera è rilasciata
nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non
commerciale - Condividi allo stesso modo 3.0 Italia (CC BY-NC-SA
3.0 IT), il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/it/legalcode>



Ledizioni è a disposizione degli aventi diritto, diligentemente
ricercati senza successo.

a mio padre

INDICE

PREMESSA	IX
INTRODUZIONE	XI
1. All'origine del dibattito sul poema eroico	XI
2. Il neoaristotelismo e il romanzo	XXV
3. La questione della <i>gravitas</i>	XXXVII
4. Tra il <i>Furioso</i> e il <i>Rinaldo</i>	XLIV
I. QUESTIONI PRELIMINARI	1
1. Il <i>Rinaldo</i> e la critica del Novecento	1
2. <i>In limine</i> : la questione filologica	5
3. Tasso e Francesco de' Franceschi	27
4. Il <i>Rinaldo</i> tra Venezia e Padova	35
II. LA POETICA DEL <i>RINALDO</i>	51
1. La prefazione <i>Torquato Tasso ai lettori</i>	52
2. <i>Inventio</i>	77
3. <i>Dispositio</i>	102
3.1. Unità e varietà, favola ed episodi	126
3.2. Una poetica del "compromesso": fonti e modelli nel <i>Rinaldo</i>	157

3.3. Tempo e azione nel <i>Rinaldo</i>	235
4. <i>Elocutio</i>	255
4.1. Il manierismo eclettico del <i>Rinaldo</i>	274
4.2. Il <i>Rinaldo</i> e la <i>gravitas</i>	281
4.3. I concetti	299
5. Postille alla datazione dei <i>Discorsi</i>	320
III. ALLEGORIA	335
1. Tasso e l'esegesi allegorica	335
2. Verità, finzione e retorica dell'allusione	359
2.1. Arte e Natura	361
2.2. Il meraviglioso	383
2.3. Discrasia tra segno e senso: gli orrori delle selve	396
3. Achille, Rinaldo e Tasso	413
BIBLIOGRAFIA	453
INDICE DEI NOMI	495

PREMESSA

Questo studio è la rielaborazione della mia tesi di dottorato di ricerca in Storia della lingua e letteratura italiana, discussa nel febbraio 2008 presso l'Università degli Studi di Milano. Desidero ringraziare alcuni amici prima che colleghi di lavoro. Innanzitutto, Paolo Borsa e Stefano Ballerio, che hanno accolto con entusiasmo il volume all'interno della collana, e hanno anche attivamente concorso a portarlo alla forma definitiva.

Profonda gratitudine va alla mia maestra, Claudia Berra, che ha pazientemente guidato e tutt'oggi guida le mie ricerche; e al ricordo di Gennaro Barbarisi, sotto il cui magistero ho iniziato gli studi.

Ringrazio Maria Teresa Girardi per i preziosi e generosi suggerimenti e l'amico Massimo Gioseffi per il costante confronto e le indicazioni sull'epica classica.

Ringrazio ancora tutti i nomi presenti in questa ricerca, sia chi ho avuto il modo e la fortuna di conoscere di persona, sia coloro che ho conosciuto solo attraverso le letture: tutti hanno contribuito a migliorare me insieme a queste pagine.

Buona parte del merito di questo libro va ai miei genitori e a mio fratello, che tanto hanno segnato la mia formazione. Un ringraziamento particolare è rivolto poi a mia moglie, Lucia, che di questa ricerca e di me rappresenta la miglior parte.

Dedico infine questo libro a mio padre, come modestissimo e purtroppo tardivo pegno della mia gratitudine.

INTRODUZIONE

1. All'origine del dibattito sul poema eroico

Schiacciato tra il frammento del *Gierusalemme* e il poema maggiore, scritto da un Tasso appena diciottenne e ancora vincolato al manierismo di metà secolo, il *Rinaldo* è a lungo rimasto ai margini della critica tassiana come parentesi e, al massimo, prodromo della poesia matura. La critica si è occupata poche volte del primo poema tassiano e per lo più in relazione alla *Liberata*: questo non solo per influsso del retaggio romantico e ottocentesco, ma anche per una più generale lacuna nella storia della critica circa gli esperimenti poetici, che si collocano tra il *Furioso* e la *Liberata* e che solo in anni recenti sono stati studiati, sia per l'apporto teoretico sia per quello pratico, nel difficile percorso dal romanzo cavalleresco all'*epos* cristiano.

In effetti, i trent'anni, che separano la terza e ultima edizione del *Furioso* e la prima apparizione pubblica del giovane Tasso con il *Rinaldo*, sono anni tutt'altro che pacifici, accesi dal dibattito critico sorto intorno ai due

poli del poema ariostesco e della *Poetica* aristotelica.¹ Converterà allora partire da quegli anni per inquadrare il panorama nel quale si innesta l'esperienza del *Rinaldo* e della prima riflessione poetica tassiana.

Il processo di canonizzazione del *Furioso*² passò innanzitutto attraverso alcuni progetti editoriali, ma trovava le sue motivazioni in un contesto culturale risalente al decennio precedente, agli anni Venti e alla pubblicazione delle *Prose* del Bembo (1525), testo che denunciava, e a sua volta soddisfaceva, un'esigenza di regolamentazione. Proprio il dialogo bembiano taceva però riguardo alla poesia narrativa ed epica, negli stessi anni in cui il poema cavalleresco, pur se appannaggio di mediocri epigoni del Boiardo, del Cieco e del primo Ariosto, conosceva nel nord Italia e in Toscana un alto grado di diffusione; certo, già all'altezza del "secondo" *Furioso*, qualcosa era cambiato se letterati pur non ortodossi come il Berni e l'Aretino potevano pensare di "riformare" il poema di Boiardo, ma con il 1532 e la terza edizione del *Furioso* il poema cavalleresco in ottave sembrò finalmente poter colmare il vuoto che Bembo aveva

¹ Il dibattito letterario trova ovviamente le sue radici nel più complesso clima culturale dettato dagli eventi storico-politici e dai conflitti religiosi che tormentano l'Europa e l'Italia in quegli anni. Per un generale quadro storico-culturale si rimanda a Dionisotti, *Geografia e storia* 227-54; ma si veda anche il dettagliato panorama fornito da Sberlati 13-30.

² Sul successo del *Furioso* e sulla sua fortuna editoriale si veda Javitch, *Ariosto* 15-34; e ancora Fumagalli; Beer, *Romanzi*; Pace.

lasciato.³ Il successo editoriale del *Furioso* negli anni Trenta stravolse così un panorama classicistico che ancora si interrogava sulla possibilità per l'endecasillabo sciolto di sostituire per gravità l'esametro latino e greco.⁴

Fu un successo innanzitutto di pubblico e le prime reazioni antiariostesche degli ambienti colti sono testimoniate dalla breve *Apologia* pubblicata da Dolce nel '35 in appendice all'edizione Bindoni-Pasini del *Furioso*,⁵ la quale attesta sia l'immediata assunzione a classico del *Furioso* sia una bembiana «richiesta di regole» (Sberlati 31).⁶ Dolce difendeva il *Furioso* dalle accuse al titolo, poco connesso alla materia; al verso, spesso «troppo gonfio et aspero»; alla lingua, la quale di frequente aveva ceduto ai lombardismi; alle aggiunte della

³ Cfr. Javitch, *Ariosto* 25-26 e Beer, *Romanzi* 142. Sui rifacimenti dell'*Orlando innamorato*, si vedano Weaver e Harris. Sui frammenti cavallereschi di Aretino si veda Bruscaagli, *Studi* 119-44.

⁴ Si può ricordare un episodio significativo: Ludovico Dolce sperimentò, per saggiare il giudizio del pubblico, la pubblicazione di una traduzione in sciolti del primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio nel 1539 (*Il primo libro delle trasformazioni*), per poi abbandonare il progetto e riproporre un quindicennio dopo la traduzione del poema ovidiano alla "maniera" ariostesca.

⁵ L'*Apologia* viene ripubblicata, ampliata e rivista, nell'edizione del *Furioso* stampata a Venezia nel 1539 da Alvise de' Tortis e ancora nel '40 in una nuova edizione Bindoni e Pasini.

⁶ Il *Furioso* per diventare un "classico", e dunque come voleva Bembo un modello, doveva passare attraverso un vaglio innanzitutto lessicale e filologico (e infatti il lavoro del Dolce, come quello poi del Ruscelli o del Pigna, i principali sostenitori dell'*Ariosto*, passerà bembianamente anche attraverso l'analisi delle varianti, delle scelte linguistiche, stilistiche, ritmiche, sintattiche, etc.).

terza edizione, talvolta giudicate non necessarie: egli cercava in sostanza di ricondurre in un'orbita bembiana il poema ariostesco, rivendicandone lo stile «alto e grave» e uniforme nella sua «grandezza». Infine, l'*Apologia* difendeva l'Ariosto da chi lo accusava di aver saccheggiano la tradizione (accusa – dice Dolce – a cui era andato in fondo soggetto anche Virgilio), appellandosi al principio di imitazione. Importa qui sottolineare l'impostazione bembiana, tanto delle critiche quanto delle difese, che il Dolce mantenne nelle sue “difese” degli anni successivi, dall'*Esposizione di tutti i vocaboli et luoghi difficili* nell'edizione giolitina del '42 del *Furioso* (che darà inizio alla duratura collaborazione con Giolito) fino alle *Osservazioni della volgar lingua*, edite dal Giolito per la prima volta nel 1550 (poi più volte ampliate e ripubblicate), e infine ai *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua, con un discorso sopra a' mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*, editi a Venezia, presso Giovan Battista e Melchiorre Sessa nel 1564.⁷

Tra i primi, insomma, Dolce cercò di fare con Ariosto quello che Bembo aveva fatto nella lirica con Petrarca, non di rado contravvenendo il Bembo circa la lingua e la *gravitas*, ma in linea generale rispettandone la prospettiva, il metodo e caratteristiche quali l'equilibrio, la chiarezza e la linearità sintattica. Su questi meccanismi latamente bembiani, legati soprattutto al problema dell'imitazione, si operò negli anni Quaranta il processo di canonizzazione del *Furioso*. In tale processo, un ruo-

⁷ Sulla posizione del Dolce, si veda in generale Sberlati 31-53.

lo particolare fu svolto dalla citata edizione giolitina del '42,⁸ fondamentale sia per la veste grafica sia per l'apparato paratestuale: per la prima volta vennero poste a testo le allegorie ad ogni canto, oltre che un apparato esplicativo del poema. L'operazione è sintomatica di una spinta verso la lettura morale del *Furioso*, quando le critiche al poema ariostesco si ponevano ancora in termini oraziani (di *decorum*) piuttosto che aristotelici, e quando forse il clima culturale mostrava già un declino dell'edonismo rinascimentale portando la letteratura, anche attraverso le strategie editoriali, verso una rifunzionalizzazione innanzitutto morale e didattica.

Il Giolito dunque si impegnò a istituzionalizzare il *Furioso* sulla scorta dei classici, valendosi proprio del Dolce: egli apprestò le "faziose"⁹ allegorie dell'edizione, che, insieme alle figure e all'articolato paratesto, indirizzano la lettura del poema in chiave eroica e didattica (Cerrai 113). L'apparato include, oltre alla già citata *Espositione*, anche una *Brieve dimostrazione di molte comparationi et sentenze dall'Ariosto in diversi autori imitate*, destinata a diventare il punto di riferimento, anche per le edizioni rivali successive, per il commento delle fonti del *Furioso*: Dolce vi compie un intenso sforzo di affiliare il poema ariostesco a quello virgiliano

⁸ Come nota Javitch il formato paratestuale confezionato da Giolito e Dolce soddisfaceva appieno le esigenze dei lettori e fra il '42 e il '60 ne vennero stampate ben ventisette edizioni (cfr. *Ariosto* 60).

⁹ Faziose perché tendono a far risaltare alcuni episodi, spesso anche secondari, purché adatti a ricevere un'interpretazione allegorica.

in primo luogo, e in secondo luogo a quello ovidiano.¹⁰ Infine, nella prefazione del Dolce i principali modelli ariosteschi vengono individuati in Virgilio e Ovidio, tacendo Omero e Aristotele, a dimostrazione del fatto che il dibattito intorno al *Furioso* e al romanzo in quegli anni si poneva in termini non aristotelici, rifacendosi a un canone di autori ancora umanisticamente improntato sui latini, e a idee diverse sia dell'*imitatio* sia dell'epica, fondate innanzitutto sul valore esemplare e morale.

La fortuna di questo modo moderno di concepire il *Furioso* è confermata dalle edizioni "rivali": dopo una edizione del '48 difficilmente distinguibile da quelle giolittine, Giovanni Andrea Valvassori pubblicò nel 1553 un'edizione che incrementava persino nel dettaglio il valore allegorico morale degli episodi e arrivava a stabilire la superiorità morale e religiosa del poema ariostesco rispetto a quelli di Omero e Virgilio (Javitch, *Ariosto* 61-64). Nel 1556 inoltre uscì una terza edizione "rivale", quella di Vincenzo Valgrisi curata da Girolamo Ruscelli, nella quale l'apparato interpretativo parate-

¹⁰ Cfr. Javitch, *Ariosto* 57-59. In quello stesso '42 veniva inoltre pubblicato, nell'edizione veneziana del *Furioso* Bindoni-Pasini, il *Paragone di tutti i luoghi d'histoire, di favole [...] che l'Ariosto, per via d'imitazione, ha tolto dagli antichi Greci & Latini* di Sebastiano Fausto da Longiano (ma più probabilmente per la maggior parte opera del fratello estinto Domenico Tullio e risalente a qualche anno prima): una vera e propria disamina dei prestiti dai classici, con ancora Virgilio in testa. Il *Paragone* venne però subito eclissato dalla *Brieve dimostrazione* del Dolce, ripubblicata in appendice a più di quarantacinque edizioni fino alla fine del secolo e saccheggata dal Ruscelli. Si vedano, in proposito, Sberlati 54 (n. e bibliografia di riferimento), e Javitch, *Ariosto* 84-93.

stuale si ampliava ulteriormente con la biografia dell'Ariosto che il Pigna, nel '54, aveva pubblicato nel suo *I romanzi*, procedendo ulteriormente nell'assimilazione tra poema virgiliano (normalmente pubblicato con la vita di Virgilio, spesso quella antica di Donato) e poema ariostesco, e quindi fra i due autori.

A partire dalla fine degli anni Quaranta, con le traduzioni e i commenti alla *Poetica* aristotelica, il dibattito intorno al poema ariostesco però mutò, e ai problemi di ordine morale si accostarono anche quelli di ordine strutturale, per un'opera che difficilmente poteva essere ricondotta alle regole dell'unità aristotelica; testimonianza di questo nuovo atteggiamento è la prima effettiva difesa del *Furioso*, la *Spositione sopra l'Orlando Furioso* di Simone Fornari (1549).¹¹ La *Spositione* inaugurava la stagione del conflitto tra ariostisti e aristotelisti (un conflitto ormai incentrato sull'unità d'azione e su categorie aristoteliche come la storia, il verisimile, gli episodi, la favola) e, mentre cercava di ricondurre il *Furioso* alle categorie aristoteliche e all'imitazione di O-

¹¹ La *Spositione* è preceduta da un'*Apologia breve sopra tutto l'Orlando Furioso*. La *Spositione* uscì in due volumi tra il '49 e il '50 e conteneva, oltre all'*Apologia*, una biografia dell'Ariosto, una ricognizione sulle allegorie del poema e un ampio commento a ogni canto: è evidente la volontà, oltre che di contrastare le accuse dei neoaristotelici, di difendere il valore allegorico del *Furioso*. In questa stessa direzione punta il coevo *Discorso sopra tutti i primi canti d'Orlando Furioso* di Laura Tarracina, stampato dal Giolito nel 1549: l'opera è didascalica e quasi scolastica, ma indica la strada che aveva preso l'esegesi ariostesca in quegli anni Quaranta (cfr. Javitch, *Ariosto* 49, n.).

mero e Virgilio, sosteneva anche che Ariosto fosse modello di una nuova poesia moderna.¹² Nell'*Apologia* che precede la *Spositione*, Fornari elenca le principali accuse rivolte al poema ariostesco: innanzitutto, la molteplicità d'azione e di personaggi, di contro all'unità d'azione e di personaggio raccomandata da Aristotele; in secondo luogo la presenza invadente del narratore, di contro alla mimesi aristotelica; ancora la *dispositio* del racconto caotica e difficile da seguire, in particolare nella storia del «protagonista» Ruggiero. A queste si univa, inoltre, una critica di matrice oraziana:¹³ se Ariosto voleva narrare la storia di Ruggiero, avrebbe dovuto «incominciare dal mezzo dai suoi gesti» (*Spositione* 39); e, infine, il fatto che il racconto ariostesco fosse privo di «verità», e troppo fantasioso; così come il titolo inadeguato alla centralità di Ruggiero. Le medesime accuse sono confermate da Pigna, nella famosa lettera al Giral di del '48, in cui chiede all'allora maestro come si possa difendere l'Ariosto dall'accusa di essersi «del tutto scostato dalla *Poetica* di Aristotele»,¹⁴ e aggiunge altre accuse che riguardano il decoro e la scarsa esemplarità del protagonista ariostesco: mentre Omero e Virgilio raccontano le nobili azioni di due perfetti eroi, Ariosto nar-

¹² Cfr. Sberlati 53-68 e Javitch, *Ariosto* 50-52.

¹³ Cfr. Hor. *Ars* 146-48.

¹⁴ La lettera fu pubblicata dal Giral di nel '54 a difesa dalle accuse di Pigna di plagio tra il suo *Discorso intorno al comporre dei romanzi* e *I romanzi* del Pigna, entrambi editi nel '54. Si cita la lettera da Giral di, *Scritti* 246-47. Per la disputa Giral di-Pigna si veda, oltre a Weinberg, II 957-63, Guerrieri Crocetti, *Introduzione* e Ritrovato, *Introduzione*.

ra l'esempio negativo di un uomo diventato pazzo per amore.

Il dibattito critico intorno al *Furioso* prese insomma, a partire dalla fine degli anni Quaranta, una fisionomia diversa: per i difensori dell'Ariosto restava ancora fondamentale la lettura allegorica del poema per difenderne la dignità e il decoro, ma ormai anche la sua struttura veniva messa in discussione. Le difese del *Furioso* a queste critiche aristoteliche tesero a spostare l'attenzione, ancora in termini bembiani, sull'*imitatio*: Dolce e Ruscelli, ma anche lo stesso Fornari cercarono di dimostrare la stretta dipendenza del *Furioso* innanzitutto dal modello virgiliano, in secondo luogo da quello omerico e da quello ovidiano.

Gli anni Cinquanta, così, da un lato registrarono le più accese critiche accademiche neoaristoteliche al poema di Ariosto,¹⁵ il *Discorso intorno al comporre de' Romanzi* di Giraldi (ormai orientato alla difesa dell'autonomia di genere del romanzo dalle leggi aristoteliche), e la fitta corrispondenza tra Giraldi, Bernardo Tasso,

¹⁵ Emblematica è la puntualizzazione del maestro padovano Giasone De Nores, discepolo di Trifone Gabriele, che, nel commento *In Epistolam Q. Horatii Flacci de Arte Poetica*, sottolinea come proprio sulla *dispositio*, ormai centro del dibattito, si fonda la condanna del romanzo e del *Furioso*: «nunc loquitur de totius operis, & omnium poematis partium inter se dispositione, quae omnis in hoc maxime posita est, ut partes inter se cohaerent, ne disiunctae videantur: quod quidem in Ludovico Ariosto reprehenditur: cum nihil in eo sit, quod simul componi possit, sed ita omnes partes in eo opere disiunctae: ut lectoris animum, & memoriam confusa narratio vehementer offendant» (24-25).

Bolognetti, Speroni, Varchi; dall'altro registrarono anche la massima diffusione, su istanza degli stampatori veneziani, del *Furioso*.¹⁶

Gli stessi ambienti dell'editoria veneziana, d'altra parte, nei medesimi anni Cinquanta, e ancora per iniziativa del sodalizio Dolce-Giolito, tentarono di connettere le traduzioni particolarmente fortunate delle *Metamorfosi* ovidiane con il modello ariostesco, non solo per il metro e la forma, ma anche per il formato editoriale. Si tratta di un fenomeno interessante, perché dimostra ancora una volta il ruolo fondamentale svolto dai progetti editoriali nell'indirizzare i gusti del pubblico e nell'affermazione del modello ariostesco; e perché l'assimilazione tra il *Furioso* e il poema ovidiano, un modello la cui autorità non poteva essere messa in discussione da chi era vissuto nella prima metà del Cinquecento, allontanava dal dibattito aristotelico e in parte lo eludeva.¹⁷

A partire almeno dagli anni Sessanta, l'impossibilità di assimilare il *Furioso* all'epica classica si fece evidente, e iniziò così quella che Javitch ha definito la fase "progressista" della difesa del *Furioso*, in cui si cercò di riconoscere l'indipendenza di genere del romanzo dal poema epico (sulla via già indicata dal Fornari, ma soprattutto dal Giraldi); si fece anche ormai evidente che un poema alla maniera ariostesca non era più plausibile.

¹⁶ Come ha indicato Enrica Pace, il *Furioso* conosce il momento del suo massimo successo fra il 1540 e gli anni Sessanta, e ha il suo picco massimo nel decennio 1556-1565.

¹⁷ Sulla fortuna di Ovidio nel Cinquecento si veda Lascu; Fornaro; Guthmüller. Sugli effettivi rapporti nelle strutture narrative tra *Furioso* e *Metamorfosi* di Ovidio, si veda Looney 96-122.

Del resto, il successo della traduzione ovidiana dell'Anguillara su quella del Dolce dimostra che veniva riconosciuta al volgare e all'ottava la possibilità di "tradurre" l'epica classica, ma soltanto a patto di emanciparsi dagli elementi canterini della "maniera" ariostesca. Insomma, il poema in ottave sembrava aver preso una strada indipendente dal modello ariostesco; le difese dell'Ariosto, a questo punto, non miravano più a dimostrarne l'aristotelismo, ma piuttosto a legittimarne il valore morale, linguistico e soprattutto la ricchezza intertestuale.

Lo stesso Dolce, che morì nel '68 e che era stato il maggior propugnatore dell'affinità Virgilio-Ariosto, sempre attento e sensibile ai mutamenti culturali, nella lettera di premessa alla prima edizione dell'*Amadigi* del Tasso (1560), proclamò la natura più moderna del romanzo, la sua superiorità sull'epica classica e la sua indipendenza da quel genere e dalle leggi aristoteliche. E, dopo che già negli anni Trenta si era provato in una delle tante continuazioni del *Furioso* (i *Dieci canti di Sacripante*, rimasti incompiuti), non rinunciava ancora, agli inizi degli anni Sessanta, a una strenua difesa del modello ariostesco, prima con due "continuazioni" del poema di Bernardo Tasso, il *Palmerino* (edito nel 1561) e il *Primaleone, figliuolo di Palmerino* (1562), e più tardi con *Le prime imprese del Conte Orlando* (edito postumo nel 1572). In questi poemi la "maniera" ariostesca è ancora dominante, ma la centralità dell'eroe eponimo dimostra che il dibattito aristotelico, almeno dal punto di vista della favola, ha ormai reso impraticabile la strada del romanzo. Peraltro, nei suoi ultimi volgarizzamenti, *L'Enea*, *L'Achille e l'Enea* e *L'Ulisse*, tutti editi postumi (il primo da Giovanni Varisco a Venezia nel 1568; il secondo e il terzo da Giolito, rispettivamente

te nel '70 e nel '73), Dolce non solo puntò sui modelli, Omero e Virgilio, che ormai l'aristotelismo aveva definitivamente affermato, ma rinunciò sostanzialmente alla "maniera" ariostesca, piegando verso un poema a unità di eroe, che rispecchiasse le strutture narrative aristoteliche e si conformasse al rigore formale del poema "regolare". Anche nel suo commento al *Furioso*, che compare ampliato e rimaneggiato nell'edizione Valvassori del '66, si intravede una nuova direzione: Dolce si sente in dovere di ampliare il repertorio delle fonti alla base del *Furioso*, inserendo anche i nomi di Catullo, Orazio, Lucano, Seneca e soprattutto Stazio, ma anche Dante e Petrarca; è evidente che la direzione della canonizzazione del poema ariostesco è ancora mutata: è cambiato il canone degli autori e si è imposta una visione sincretistica delle fonti; lo studio dell'intertestualità ariostesca non è più utilizzato per affiliare il poema a Virgilio, a Omero o a Ovidio, ma piuttosto per affermare l'autonomia di un genere dotto e raffinato, capace di racchiudere in sé un'intera tradizione non solo poetica, ma anche sapienziale. Più volte nel commento Dolce chiama in causa, per identificare riprese ariostesche della *Tebaide*, Erasmo di Valvasone, del quale non ci rimangono commenti al *Furioso* ma alcuni poemi in ottava rima¹⁸ e un volgarizzamento in ottave proprio della *Tebaide*, edito a Venezia nel 1570. Il riferimento al Valvasone rimanda a un ambito veneziano degli anni

¹⁸ *I quattro primi canti del Lancilotto* edito nel 1580, su cui torneremo, le *Lagrima di Santa Maria Maddalena* (1586) e l'*Angeleida* (1590). Sul Valvasone si rimanda a Foffano, *Erasmus*.

Sessanta (cui non fu estraneo probabilmente il giovane Tasso del *Rinaldo*), che si concentra sul rapporto fra Ariosto e le sue fonti classiche (non più solo Virgilio o Ovidio), per legittimarne l'istituzionalizzazione. Le difese del poema ariostesco ormai si giocano tutte nei termini, ancora bembiani, dell'*imitatio*, ma di un'imitazione basata sulla *variatio* e su un ampio repertorio di modelli.

Il commento più tardo del Lavezuola, le *Osservazioni sopra il Furioso*, edito da Francesco de' Franceschi nella sua edizione del 1584 del *Furioso*, dimostra che è ormai acquisito il dato del riuso ariostesco, esteso anche a contaminazioni e scambi con un'ampia tradizione classica, che spazia dall'epica alla poesia didascalica, lirica, bucolica, ma anche volgare (Dante e Boccaccio), finanche romanzesca.¹⁹

Anche Orazio Toscanella, prima di rifondere le sue idee nel monumentale impianto delle *Bellezze del Furioso* (1574), nei suoi lavori retorici di impostazione pseudo-ciceroniana pubblicati negli anni Sessanta, la *Retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Erennio ridotta in alberi* (1561), i *Precetti necessarii* (1562) e il *Quadripartito* (1567), aveva già insistito, nel clima conciliare, sulla funzione pedagogica di una letteratura fondata essenzialmente sul riuso dei luoghi topici e dunque basata

¹⁹ Sul commento del Lavezuola e qualche esempio di ricostruzione dell'intertestualità ariostesca, si veda Javitch, *Ariosto* 104-19. Si veda inoltre, anche per un confronto diretto col Castelvetro e per l'influsso della pubblicazione del poema tassiano sulla "manipolazione" del Lavezuola, Sberlati 147-66.

sull'imitazione: un'imitazione che abbinava la nozione aristotelica di poesia come mimesi ai meccanismi dell'intertestualità ariostesca; nell'*inventio* e nella *dispositio* si concentrava il lavoro specifico del retore, ma anche del poeta, intento a selezionare e ordinare accuratamente i «luoghi topici» della letteratura,²⁰ a questo ri-uso si associa inoltre il ruolo fondamentale svolto dal linguaggio metaforico e allegorico, in particolare nel poema eroico.

La pressione dell'aristotelismo costrinse gli ariostisti in questi baluardi e sancì all'altezza degli anni Sessanta la definitiva sconfitta dei tratti più marcatamente orali dell'ariostismo, come l'uso dei proemi morali, il ricorso all'*entrelacement* e gli interventi dell'autore per introdurre moralità o interrompere i canti. All'altezza del *Rinaldo*, allora, i punti di forza dell'ariostismo, che potremmo dire d'avanguardia, sono proprio il valore didattico-morale del poema e soprattutto la capacità di assor-

²⁰ Su questa impostazione della retorica del Toscanella, ispirata alla *Topica* di Giulio Camillo, si veda ancora Sberlati 182-99. Come nota Sberlati, dopo lo studio sul *Furioso*, la posizione del Toscanella circa la libertà d'invenzione del poeta si farà «più morbida ed elastica», ma non cambierà l'impostazione imitativa della poesia fondata su un recupero e un confronto costante con la tradizione. È importante notare che su questo sviluppo della centralità della topica e dell'allegoria come sorta di reazione a un aristotelismo pedante si innesta un folto gruppo di retori di scuola padovana degli anni Ottanta del Cinquecento, fra i quali spiccano Giason De Nores (che però boccherà il poema ariostesco), Giovanni Andrea Gilio, Agnolo Segni, Cosimo Geci, ma soprattutto Giovan Mario Verdizzotti che, come vedremo, svolse un ruolo fondamentale negli anni giovanili del Tasso (cfr. Sberlati 199-203).

bire un ampio repertorio di modelli. Dall'altra parte sta il neoaristotelismo con le sue regole, ma anche una serie di esperimenti "regolari" che provavano a realizzare sul piano pratico questo compromesso tra uso moderno e regola universale, tra diletto e giovamento.

2. *Il neoaristotelismo e il romanzo*

Se il pieno Rinascimento è caratterizzato da «un interesse relativamente debole per la teoria letteraria» (Grosser, *La sottigliezza* 1) riconducibile alla riscoperta dei classici e al dibattito sul principio di imitazione, come normale prosecuzione della cultura umanistica, a metà Cinquecento l'attenzione si sposta innanzitutto sulla poetica e sull'elocuzione; ai meccanismi regolativi dell'imitazione si vengono progressivamente sostituendo le regole dell'arte, sempre da ricercare e giustificare attraverso i modelli, ma indipendenti da essi: il processo è, anche in questo caso, lento, complesso e stratificato.²¹

La rinascita aristotelica, che toccò i suoi vertici nelle accademie di Padova e Ferrara negli anni Sessanta e che scalzò in buona parte anche il neoplatonismo di tradizione ficiniana a Firenze, modificò e mise profondamente in crisi il panorama critico-letterario del primo Rinascimento. Com'è noto, sul finire degli anni Quarant-

²¹ Per un inquadramento del problema, si veda Grosser, *La sottigliezza* 53-156.

ta²² vennero pubblicati i commenti alla *Retorica* del Vettori (1548), quelli alla *Poetica* del Robortello (1548) a Firenze, e del Maggi e del Lombardo (1550) a Venezia, e, accanto ad essi, il volgarizzamento di *Retorica* e *Poetica* di Bernardo Segni (1549), destinato a diventare il testo di riferimento dell'aristotelismo italiano (almeno fino alla traduzione del Castelvetro del '70). In particolare la diffusione della *Poetica*, sia nel commento del Robortello sia in quello del Maggi accompagnata dall'*Ars poetica* oraziana (a testimonianza di un connubio indissolubile tra le due trattazioni), spostò decisamente il problema critico dalle questioni linguistiche, stilistiche e imitative, a quelle strutturali, con particolare interesse alla favola e alla *dispositio*. L'importanza del testo oraziano come integrazione all'esegesi aristotelica stava proprio nel binomio *docere-delectare* e quindi nell'impostazione educativa o edonistica della poesia, un problema che la *Poetica* aristotelica non poneva, ma che le istanze culturali di metà secolo portavano al centro dell'attenzione.

Da un punto di vista pratico e in particolare nella polemica intorno al *Furioso*, la *Poetica* di Aristotele solle-

²² In realtà, le prime prove di questa rinascita aristotelica risalgono almeno al decennio precedente, sempre in ambito veneziano: nel 1536 veniva pubblicata la traduzione latina della *Poetica* di Alessandro Pazzi; nel '37, la *Expositio atque interpretatio* della *Retorica* di Agostino Nifo; nel '44 Comin da Trino pubblicava la traduzione latina della *Retorica* di Ermolao Barbaro, risalente al secolo precedente. Ma sono la *Poetica* e in particolare i commenti del Robortello e del Maggi, affiancati alla speculazione accademica, a sancire la vittoria del neoaristotelismo.

vò una serie di questioni strutturali fondamentali: in primo luogo la definizione di poesia come imitazione, l'opposizione tra Storia e Poesia, tra mimesi e diegesi, i concetti di "verità" e "particolare" opposti a quelli di "verisimile" e "universale", la nozione di "unità" della favola e/o di persona, il problema delle diverse tipologie di favole e della distinzione tra favole ed episodi, la questione dell'*ordo* della narrazione e, non per ultimo, il problema di una teoria dei personaggi e della scelta della materia in relazione al genere.²³

A Padova, nell'università dove il giovane Tasso seguiva gli studi giuridici ai tempi della composizione del *Rinaldo*, insegnarono Maggi, Lombardo e soprattutto Robortello, e proprio nell'accademia padovana il neoaristotelismo trovò il suo più forte centro di propulsione, prendendo anche strade diversificate nell'insegnamento del Sigonio e ancor più nel magistero dello Speroni. La lezione del Robortello, a metà secolo, assunse un valore sostanziale sia per la rigida codificazione dell'unità d'azione («*unam unius personae actionem*»; *Explicationes* 217) sia per la distinzione tra Storia e Poesia, secondo cui a quest'ultima è consentita la commistione di verità e finzione. Si tratta di concetti importanti, poiché Robortello insiste sulla compenetrazione tra favola ed episodi, e ammette la varietà di episodi, purché si possa identificare un fine che riduca a unità la favola. Dunque, mentre al tragico sono imposti limiti stretti, all'epico è

²³ Per un dettagliato panorama sull'aristotelismo medio-cinquecentesco si rimanda a Weinberg I-II 349-714; Sberlati 167-228; Raimondi, *Rinascimento* 1-21; Rasi, *Diacronie*.

consentita l'*amplificatio* attraverso gli episodi più diversi, purché connessi alla favola principale in modo verisimile e necessario. Soprattutto nell'interpretazione dell'importanza dei *mores* la lezione del Robortello, nel tentativo di temperare la *Poetica* aristotelica con l'*Ars* oraziana, attuava una lettura faziosa del trattato aristotelico in senso morale, proprio come avveniva sul versante opposto con la lettura allegorica del *Furioso*: i *mores* diventano centro della questione del rapporto tra Poesia, intesa come universale, e Storia, intesa come particolare, per cui l'universale poetico si trasforma nella costruzione di personaggi esemplari (Rasi, *Diacronie* 35-36). L'istanza moralistica sottesa al commento robotelliano approda all'identificazione dell'unità imitativa e narrativa col bene e della molteplicità col vizio e col male: uno schema destinato a molta fortuna nel conflitto tra *epos* e romanzo, fino all'opposizione ideologica tassiana tra "uniforme" cristiano e "multiforme" pagano. Nelle letture del Maggi e del Vettori (il cui commento alla *Poetica* fu pubblicato nel 1560) e nell'aristotelismo ortodosso degli anni Sessanta soprattutto, l'attenzione si concentrò sull'organicità e coerenza della favola; ma questo aspetto dell'esemplarità epica e dei caratteri avanzato dal Robortello divenne un tratto distintivo della scuola padovana e dell'aristotelismo in generale²⁴ e assunse, già negli anni Cinquanta, un valore specifico: partendo, infatti, dalla distinzione aristotelica

²⁴ Lo Scaligero, ad esempio, nella sua *Poetica*, edita postuma nel '61, insiste sulla priorità del «costume» sulla «favola» (cfr. Rasi, *Diacronie* 39-40).

tra particolare storico e universale poetico, i neoaristotelici affermavano non tanto la priorità del *docere* sul *delectare*, ma il fondamento allegorico della poesia eroica, e con esso l'individuazione dell'unità di personaggio. L'esemplarità divenne dunque un tratto comune all'aristotelismo e all'ariostismo, ma portò i neoaristotelici alla teorizzazione, anche contro Aristotele,²⁵ dell'unità di personaggio, dalla quale non andranno esenti neppure i difensori dell'autonomia di genere del romanzo, Giraldi e Pigna.

Proprio la polemica tra Giraldi e Pigna occupa un ruolo fondamentale nel dibattito sul poema eroico, poiché confrontò per la prima volta in modo diretto la dottrina aristotelica e la "maniera" ariostesca del romanzo. Il *Discorso* del Giraldi, di impostazione ancora retorica (tripartito in *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*), cercava, partendo dalle categorie aristoteliche, di dimostrare l'autonomia del romanzo dalle regole dello Stagirita e dall'epica omerica e virgiliana. Per Giraldi esiste un unico genere, l'eroico, non vincolato né ai precetti aristotelici (relativi all'unità della favola), né alle forme, ma soltanto alla tematica eroica; il letterato ferrarese distingue allora tra un "eroico" antico e un "eroico" dei romanzi, soprattutto in termini di materia, arrivando così a legittimare la materia «finta» e «varia» cavalleresca come un'acquisizione inderogabile del gusto e della tradizione moderna; ovviamente purché ricondotta al veri-

²⁵ Nella *Poetica* infatti l'unità d'azione non coincide necessariamente con l'unità di personaggio e, anzi, Aristotele precisa che l'unità di personaggio è imperfetta se difetta di unità d'azione.

simile, ossia limitata nelle sue concessioni al meraviglioso e al fantastico.

Del resto, il tentativo giraldiano di attenuare il valore regolativo del trattato aristotelico era funzionale a proporre una terza alternativa strutturale alle molte azioni di molti e all'unica azione di uno: tutte le azioni di un uomo, vale a dire la vita di un eroe, di cui l'*Ercole*,²⁶ che egli andava componendo negli stessi anni del *Discorso*, si erge a paradigma. La soluzione che Giraldis proponeva col suo *Ercole* trasgrediva sia la norma del romanzo (di cui sposava però la forma, lo stile, il ricorso ai proemi morali), sia la regola aristotelica. Il motivo dominante nella riflessione critica del Giraldis, soprattutto nella *pars construens* relativa all'*Ercole*, è la priorità del *docere* sul *delectare*, cosicché qualsiasi problema di carattere puramente strutturale (come l'unità della favola, l'ordine della narrazione e degli episodi, la costruzione dei personaggi), e dunque aristotelico, viene piegato alla funzione esemplare e didattica del poema, mentre le concessioni all'uso moderno, alla forma del romanzo, rispondono all'esigenza del diletto. Anche questo è un aspetto cruciale della trattazione giraldiana che influenza fortemente il dibattito negli anni Cinquanta: Bernardo Tasso, accusando l'*Ercole* di aver badato troppo all'utile e poco al diletto e riformando il suo *Amadigi* alla "maniera" ariostesca per andare incontro al gusto del pubblico (e su questo punto sarà forte la polemica col Giraldis), dimostra che l'identificazione fra diletto e uso moderno, ariostesco, era a quella data conso-

²⁶ Sull'*Ercole* si vedano Rasi, *Tra epica e Brusaglia*, *Studi* 145-66.

lidato e condiviso, così come ricorda anche la già citata prefatoria del Dolce all'*Amadigi*.

Al di là delle accuse di plagio, il trattato *I romanzi* del Pigna si discosta ampiamente per finalità e impostazione da quello del Giraldi: al centro della trattazione è ancora una volta la difesa del *Furioso* e del romanzo, ma la difesa muove questa volta dalla dottrina aristotelica. L'autore riconosce l'autonomia dei romanzi dall'epica classica e propone una teoria più edonistica rispetto a quella giraldiana, per cui le categorie di verisimile e meraviglioso sono atte innanzitutto al diletto, che è il fine primo della lettura. Per Pigna, infatti, il romanzo e il poema epico hanno in comune il soggetto eroico, i modi della rappresentazione, ossia l'alternanza di diegesi e mimesi, e la varietà dei caratteri, ma si differenziano perché, mentre il secondo si preoccupa di fondare «sopra una cosa vera» («per istorie o per favole») una cosa verisimile, il romanziere non si preoccupa invece assolutamente della «verità» (*I romanzi* 24-25); allo stesso modo, circa l'unità, se per l'epica antica la favola era di un'unica azione di un unico uomo, nei romanzi c'è di solito unità di persona (visto che il protagonista principale è quasi sempre uno) ma non di azione. L'attribuzione dell'unità di personaggio al romanzo non è solo faziosa, ma indica che anche i difensori dell'Ariosto la ritengono indispensabile per il romanzo e la identificano con il possibile e legittimo compromesso fra poema classico e poema moderno. Nonostante la dichiarata autonomia di epica e romanzo, Pigna insiste molto, nel secondo libro del suo trattato, sull'affiliazione del romanzo all'epica classica (tranne che nelle sue forme antiche straniere, soprattutto spagnole, che concedono troppo al fantastico e si allontanano dal verisimile) e in particolare sul confronto tra Ariosto e i modelli di Omero e Vir-

gilio, adoperandosi per dimostrare la natura allegorica dei vari episodi o oggetti magici del *Furioso* e conformandosi così alle difese ariostesche di marca editoriale. Giraldi, quindi, distingueva storicamente epica e romanzo e proponeva un nuovo tipo di poema eroico; Pigna codificava un romanzo aristotelico, più simile per la struttura errante ed episodica, e per l'unità ed esemplarità di personaggio, all'*Odissea* che all'*Iliade*: una favola «costumata» e «composta» (*I romanzi* 26-ss.), cui però non manca una certa unità; egli ribadisce infatti il ruolo fondamentale degli episodi, più legittimi nella favola «composta» romanzesca che nella storia e nell'epica, ma precisa che la favola non deve assolutamente diventare «episodica», ossia disordinata e centrifuga rispetto alla materia principale. Il romanzo che Pigna proponeva era un'idea poematica unitaria, pur nella varietà episodica atta al diletto, morale (vista l'unità ed esemplarità del personaggio) e verisimile pur nella sua materia finta. Molti tratti comuni a questa concezione edonistica del romanzo e del poema si trovano in Bernardo Tasso, e soprattutto in Torquato, che cita direttamente Pigna nella prefatoria del *Rinaldo*, poema rivolto proprio all'ambiente ferrarese.

Nel 1561, Pigna pubblicò il trattato-poema *Gli eroici*,²⁷ col quale intendeva offrire, come aveva fatto col romanzo, un paradigma di eroico, ancora mancante. Il fine dell'eroico, per Pigna, non è quello di narrare una

²⁷ Scarsa è la bibliografia su questo trattatello, pure, fondamentale; per una lettura interpretativa si rimanda a Jossa, *La fondazione* in part. 47-50.

storia, bensì quello di fornire «una vera idea d'un principe eroico» (*Gli eroici* 8): unità d'azione, di luogo, di persona si trasformano in una sorta di epifania, nella quale un gesto, una semplice azione (la caduta da cavallo di Alfonso II) si fanno allegoria dell'universale. La distinzione, a questo punto, tra romanzo ed eroico non è più solo nella materia e nella forma del racconto, ma nel fine stesso della narrazione, che sottomette totalmente la diegesi all'interpretazione e all'allegoria del poema. Il passaggio di Pigna, nel torno di pochi anni, dal romanzo all'eroico, ormai visti come poli opposti, è sintomatico di istanze culturali e letterarie che influenzeranno gli esperimenti pratici dell'eroico a metà secolo.

All'interno di questo panorama, un ultimo cenno meritano due figure abbastanza indipendenti, ma rilevanti nel dibattito accademico, soprattutto nell'ambiente pavano: lo Speroni e il Varchi, aristotelisti meno ortodossi ma attivi anche sul versante pratico, attraverso i fitti scambi epistolari con i poeti che si cimentavano in quegli anni nel genere eroico. Entrambi si occuparono della *Poetica* in termini diversi e toccarono solo tangenzialmente il problema dell'eroico e del romanzo, relegando la poetica a un gradino inferiore rispetto alla filosofia, ma i loro interventi non poterono passare inosservati a chi si provava nel genere eroico negli anni Cinquanta e Sessanta.

Speroni fu in prima linea, con l'Accademia degli Infiammati, nell'adattamento della teoria aristotelica della letteratura (Daniele, *Sperone*), ma intervenne nel dibattito un po' più tardi rispetto a Giraldi e Pigna; il suo frammento *De' Romanzi* ha in realtà ben poco a che vedere con le programmatiche trattazioni dei due ferraresi; a noi interessa perché Tasso ammette di essersi formato alla scuola dello Speroni negli anni Sessanta e perché il

frammento speroniano risale probabilmente proprio agli anni della pubblicazione dell'*Amadigi* (sul quale esprime tra l'altro un giudizio negativo) e della composizione del *Rinaldo*. Speroni²⁸ definisce una «gagliofferia» la pretesa del Giraldis di distinguere tra romanzo e poema epico: entrambi i generi sono soggetti alla regola aristotelica (con Speroni il «primato della norma sull'uso» delegittima qualsiasi diacronia culturale: Jossa, *Rappresentazione* 197). Il termine "romanzo", per Speroni, indica le narrazioni in prosa francesi e spagnole, che poi gli italiani trasformarono in versi: il *Furioso* e il *Morgante* non sono perciò romanzi. Tanto meno, il tipo di favola (unità d'azione o molteplicità d'azione) distingue l'epica dai romanzi, perché si tratta di una scelta dei poeti. Per l'antibembiano Speroni un eroico moderno è possibile anche senza rinunciare alla materia moderna; solo le regole aristoteliche contano, non i modelli. Questa semplificazione della polemica strutturale sul poema eroico influenzò in modo decisivo l'impostazione del problema nella prassi poetica tra anni Cinquanta e primi anni Sessanta, poiché Speroni, già in quegli anni, era il principale riferimento di chi andava provandosi nell'eroico: Bernardo Tasso gli si rivolse, già dagli anni Quaranta, per avere consigli nella composizione dell'*Amadigi*; Giraldis ebbe scambi epistolari con lui; e Bolognetti gli mandò la stesura in prosa dell'argomento del *Costante*, affinché lo correggesse.

²⁸ Sulla posizione di Speroni nel dibattito, cfr. Jossa, *Rappresentazione* 193-215.

Su una linea affine, strettamente connessa a una rielaborazione filosofica della letteratura come nello Speroni, è la posizione, in realtà abbastanza isolata, del fiorentino Benedetto Varchi,²⁹ tra i primi a criticare la poetica del *Furioso* come strutturalmente incoerente e deviante: non si tratta ancora tuttavia di un aristotelismo fondato sull'unità d'azione, quanto piuttosto di un "positivismo storicistico" che vede nel percorso evolutivo del poema eroico (dal romanzo al poema ariostesco e più su, fino al *Girone il cortese* di Alamanni) un miglioramento dalla forma semplice e rozza del romanzo alla forma complessa e filosofica del "poema perfetto", del poema "idea", che ovviamente non è ancora stato realizzato. Il favore espresso dal Varchi per il *Girone* alamanniano, allora, se da una parte cela un ovvio intento campanilistico, dall'altra esprime una concezione storico-generativa della poesia lungo una linea che va dal Pulci all'Alamanni, ma che non ha ancora concluso il suo percorso.³⁰ Il problema aristotelico dell'unità d'azione e di personaggio è presente in Varchi, che condanna la struttura acentrica e dispersiva del *Furioso*, ancora in favore del più unitario *Girone* (che pure ha sola unità di personaggio),³¹ ma al centro è l'idea del progresso morale e filosofico, e ancora elocutivo e dottrina-

²⁹ Si veda in generale, sulla posizione del Varchi, Sberlati 107-21. Sul Varchi si veda anche, con la relativa bibliografia, Dionisotti, *Varchi*.

³⁰ Cfr. Varchi, *Lezioni* 585-86. Il concetto è ripreso in termini pressoché identici, ma risalendo fino a Boccaccio e a Poliziano, più avanti nelle *Lezioni* (644-45).

³¹ Cfr. *ivi* 582.

le. La lezione di Aristotele è per Varchi imprescindibile, ma deve essere proiettata in primo luogo nella dimensione (con un'evidente sfumatura neoplatonica) civile e filosofica: la scelta della materia nel poema epico assume così un ruolo primario, poiché si fa mezzo di interpretazione storica, politica e morale della favola.³² Varchi condivide con Speroni il rifiuto di un'impostazione ancora bembiana del problema e, una volta elusa la scelta di modelli concreti da imitare, il problema dell'eroico si riduce anche per lui a una questione di regole, e non di uso.

L'aspetto importante, al di là delle singole soluzioni interne all'aristotelismo più o meno ortodosso, è la diffusione di due elementi, in realtà non aristotelici, nel dibattito degli anni Cinquanta, immediatamente precedenti il *Rinaldo*: l'unità di personaggio, come tratto fondamentale e ben più forte di quella d'azione, e la funzione didattico-esemplare, ad essa connessa, del poema. Bisognerà aspettare un maggior rigore nella fedeltà al dettato aristotelico, com'è negli anni Sessanta, ad esempio nell'*Arte poetica* del Minturno (1564) o nella *Poetica* del Castelvetro (1570) o nelle *Annotationi* del Piccolomini (1574), per vedere progressivamente spostata l'attenzione sull'unitarietà dell'azione, sulla coerenza degli episodi e sul ricorso alla storicità della materia (come voleva il Sigonio) e per vedere, viceversa, messa in di-

³² In Varchi materia e favola, contro la norma retorica della divisione tra *inventio* e *dispositio*, finiscono per coincidere e il dato strutturale dell'unità d'azione diventa così strettamente connesso con il contenuto storico-filosofico della materia scelta (cfr. ivi 662).

sparte la priorità dell'unità esemplare di personaggio e della sua lettura allegorica.

3. *La questione della «gravitas»*

Se la critica neoaristotelica discuteva innanzitutto sulla struttura del poema, restava da definire, tanto più alla luce della teorizzazione bembiana circa la lirica, la questione dell'*elocutio* e dello stile, sulla quale né la *Poetica* né la *Retorica* dello Stagirita fornivano appigli sicuri. Dal punto di vista strettamente teorico la lezione bembiana non era priva di ambiguità, in particolar modo nel rapporto fra la teoria tripartita degli stili e il binomio gravità-piacevolezza: un rapporto che sembrava legittimare l'alternanza degli stili o piuttosto suggerire un'assimilazione della *gravitas* allo stile sublime e della piacevolezza a quello mezzano; le aporie interne al testo delle *Prose* venivano però risolte sul piano concreto dei modelli e del principio di imitazione (Grosser, *La sottigliezza* 60-63).

La "riscoperta" della *Poetica* aristotelica spostò l'attenzione dalla retorica alla poetica e, di conseguenza, al rapporto tra stili e generi; al contempo, l'esigenza di una riflessione analitica e profonda favorì la diffusione delle teorie pluripartite ermogeniane e pseudo-demetriane, più adatte a integrare le dottrine stilistiche con quelle dei generi:³³ ne seguì una proliferazione di traduzioni,

³³ Oltre a Grosser, si veda Raimondi, *Rinascimento*.

commentari e trattati.³⁴ Il risultato è che, effettivamente, il sistema della *gravitas* medio-cinquecentesca è una sorta di variegata nebulosa, all'interno della quale gli stessi modelli sono faziosamente adattati a posizioni divergenti e opposte. D'altra parte, la teoria bembiana, indirizzata al rapporto tra contenuto e forma (a scapito del soggetto), non si era posta il problema di una definizione di *gravitas* e piacevolezza,³⁵ identificati piuttosto come poli oppositivi tra i quali l'alternanza degli stili, ammessa dalla tradizione, lasciava spazio, pur con cautela, ad una possibilità di commistione, in osservanza del principio della *variatio*.

Il binomio bembiano *gravitas*-piacevolezza però si fondava essenzialmente sull'edonismo (Afribo 14), ossia sulla piacevolezza determinata dai suoni, dai *verba*; dunque l'*inventio* sottomessa all'*elocutio*. Il dibattito sul

³⁴ L'esigenza manieristica di ancorarsi a saldi modelli pratici o teorici della classicità sviluppò così anche una reazione diversa dall'anticlassicismo rinascimentale, che aveva rifiutato o dissacrato la stabilità delle forme classiche: se di anticlassicismo si può parlare, per la seconda metà del Cinquecento, si tratta di un anticlassicismo che oppone all'universalità delle ragioni dell'arte l'uso, un'istanza della modernità che anche i più fermi sostenitori dell'autonomia e universalità delle leggi dell'arte, come il Tasso stesso, non potranno fare a meno di ammettere e in parte soddisfare. Può bastare, in proposito, una sentenza (di derivazione oraziana) di Bernardo Tasso in una lettera al Giraldi del '56: «se l'uso (come si vede per esperienza) è ottimo maestro delle cose, perché vogliamo lasciare questa nova sorte di poesia [il romanzo], trovata da' poeti moderni, e approvata dall'uso, per seguitare la già di molt'anni tralasciata?» (B. Tasso, *Lettere* II, 192-95 [n° 71]: 194).

³⁵ Per un inquadramento generale sulla questione si vedano Afribo e Mazzacurati, *Prologo*.

poema eroico riaperto dalla *Poetica*, invece, portava al centro dell'attenzione, come specifica del genere, la questione della *gravitas*, sia nei contenuti sia nello stile, per cui si rendeva necessario o costruire *ex novo* una fenomenologia della *gravitas* oppure andare alla ricerca di un modello volgare per lo stile eroico da opporre a quello lirico petrarchesco. Il bisogno di codificare la *gravitas* si scontrava così con l'ambiguità della nozione stessa, per cui spesso ancora i teorizzatori di metà secolo, quand'anche ricorrevano ai trattati dei retori tardoantichi più articolati, come appunto quelli di Ermogene e dello pseudo-Demetrio, finivano col ripiegare bembianamente sui modelli (pur con prospettive diverse di imitazione).³⁶

Pertanto, all'indomani delle *Prose*, si presentavano tre poli attrattivi: da un lato un bembismo («nonostante Bembo») guidato soprattutto dal mondo editoriale, con la sua volontà di serialità e di «riduzione della *forma a formula*» (Afribo 18-19: 18), con in testa il Dolce e il Ruscelli; dall'altra lo Speroni, e con lui l'Accademia degli Infiammati, proiettati, viceversa, alla condanna della poesia come forma e al declassamento dell'imitazione in favore dell'ispessimento dei contenuti. La terza via, infine, è rappresentata dal Varchi, diviso tra Veneto bembiano, Veneto speroniano e Firenze (in questa natura commista molto vicino al Tasso), che cercava una

³⁶ Lo stesso Tasso non ne andrà immune e, come nella *Lezione* partirà dal Casa per fondare le regole di una lirica grave, così nei *Discorsi dell'arte poetica* ricorrerà a Virgilio per definire lo stile epico.

sorta di compromesso e una reintegrazione della poesia, che Speroni aveva esiliato, nella filosofia.³⁷

Partendo ancora una volta dal *Furioso*, il Dolce, nei suoi *Modi affigurati*, impostava in termini bembiani il problema e, una volta individuato il perfetto modello eroico, insisteva sui fenomeni formali della *gravitas*, affermando la necessità dell'equilibrio: la gravità per Dolce è sempre accompagnata all'ornamento, non all'aspresza o alla durezza, per cui, diversamente che per il latino e per il greco, valgono anche per l'eroico le leggi enunciate da Bembo per la lirica, o, meglio, vale una ricerca di armonia, di simmetria, di regolarità. Con i *Modi affigurati* siamo nel '64, piuttosto avanti, a dimostrazione del fatto che il Dolce si fece strenuo difensore del bembismo ariostesco; ma già nel *Discorso intorno al comporre de' Romanzi*, uscito esattamente dieci anni prima, Giraldi mostrava una posizione simile: non solo la ricerca di euritmia del verso, di compattezza, di diligente bilanciamento di verso e ottava tra i due estremi di gravità e piacevolezza sono gli stessi capisaldi, ma anche gli espedienti formali per mantenerli (rifiuto dell'*enjambement*, rifiuto degli scontri vocalici e consonantici, la ricerca di costrutti simmetrici, la chiusura del

³⁷ Proprio Varchi, prima di Tasso, aveva tenuto una lezione all'Accademia padovana sul sonetto del Casa *Cura che di timor* iniziando: «'l soggetto di questo altissimo sonetto, il quale è di concetti e di parole e d'ordine di rime tutto grave [...] pare a me che sia di volere insegnare e dichiarare non meno secondo il vero e da filosofo che poeticamente, che cosa è gelosia» (Varchi, *Lezioni* 571). Varchi sembra anzi qui eludere e riconciliare l'assunto bembiano e speroniano per cui o si è filosofi o poeti (Afribo 19).

verso con la sentenza e così via: *Discorso* 96-101). Il *Discorso* del Giraldis e i *Modi* del Dolce dimostrano che negli anni Cinquanta la ricerca di una *gravitas* dimidiata dalla piacevolezza, strutturata su versi e ottave bilanciate, simmetriche e conchiuse, è l'esito naturale e condiviso nella prassi poetica di scuola bembiana. La *gravitas* è piuttosto, per quella generazione, un problema che riguarda i contenuti, non certo la forma. Non è un caso se le prime opposizioni a questo neo-bembismo arrivano ancora una volta dalla scuola filosofica.

La polemica antibembiana di Speroni emerge dai *Dialoghi*, nei quali il bembismo è per lo più ridotto a grammatica, rimari, serialità; del resto, come viene detto nel trattatello *De imitatione*, per Speroni, «chi sa non imita» (*Opere* V 559); e, in modo ancor più significativo nel trattatello *Dell'arte oratoria*, «certo, chi imita solo come il Bembo, costui non ha arte né intelligenza» (ivi 542). Speroni metteva in dubbio l'intero presupposto imitativo del sistema bembiano, e con esso gli stessi concetti di gravità e piacevolezza: se l'imitazione è ridotta a una ripetizione di voci e suoni, propria di chi non ha «intelletto» e dunque non ha «concetti» da esprimere, viene esautorato il valore stesso della forma (e con essa qualsiasi edonismo). L'unica gravità possibile sarà allora quella concettuale e pertanto, questo sì in accordo col Bembo, quella filosofica dei «concetti» (Afriso 18).

In linea con il modernismo speroniano, anche Varchi rifiutava un pedissequo principio d'autorità e criticava il principio bembiano dell'ottimo modello, ma lo faceva «con vari distinguo e prudenza, giustificazioni e articolazioni» (ivi 47). L'autonomia di Varchi consiste nel distinguere il poeta dal versificatore: se per il secondo infatti è solo un problema di grammatica (di quantità delle sillabe, rime, etc.), il poeta unisce poesia e dottrina; in

questo modo poeta e filosofo vengono a coincidere. Ancora contro Speroni è la preferenza di Varchi per la poesia rispetto alla prosa, ma contro Padova e il Bembo in generale è ancor più l'idea che la materia del poeta conti più della sua eloquenza (ivi 53). Il recupero di Varchi passa attraverso la reintegrazione di Dante, bembianamente eletto a modello eroico della *gravitas*, per quanto solo "buon" modello eroico, di contro all'"ottimo" modello lirico del Petrarca.

Le posizioni di Speroni e Varchi si presentano come soluzioni personali e fuori dal coro, ma la crisi del bembismo fu dettata da istanze culturali ben più forti e generali: mentre continuava l'imitazione pedissequa fino al centone, la risistemazione aristotelica della poetica determinò, all'interno di quella che potremmo chiamare l'avanguardia letteraria, un condiviso spostamento dell'attenzione dalle "parole" a "materia"/"concetti", dai *verba* alle *res/sententiae*, soprattutto per regolare l'*imitatio* e salvaguardarla appunto dal rischio opposto del ridurre la poesia a pura forma, imitabile da chiunque.

Le posizioni di Speroni e Varchi dovettero esercitare, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, su chi come Tasso andava allora formandosi, una certa pressione verso una concezione più filosofica della poesia e uno spostamento dell'idea di gravità sul piano concettuale più che formale. È pure rilevante che, sul versante strettamente poetico, sia pratico che teorico, si veniva progressivamente a creare un'ulteriore difficoltà accanto all'identificazione stessa della *gravitas*, vale a dire la definizione dei mezzi atti a conseguirla, *verba*, *sententiae* o *res* (ivi 120).

Il passaggio delle categorie bembiane di gravità e piacevolezza nei trattati medio-cinquecenteschi, intesi a una più analitica e rigida catalogazione degli stili, av-

viene con una certa difficoltà. Opere come la *Retorica* del Cavalcanti (1559) o la *Poetica* del Minturno, che pure sposano la dottrina ermogeniana degli stili e forniscono un ampio catalogo delle figure retoriche adatte ai vari generi e stili, ricorrono alla *gravitas* con incertezza, mantenendo valido il principio bembiano di fondo dell'oscillazione tra i due estremi, nella ricerca di un equilibrio che lascia però ampia autonomia all'individualità poetica. Ma l'accoglimento della teoria pluripartita di Ermogene comportò per prima cosa il passaggio da categorie stilistiche alternative e alternabili a categorie stilistiche mescolabili e sovrapponibili. Proprio l'accoglimento dei sistemi pseudo-demetriano ed ermogeniano offrì la possibilità, come ha dimostrato Grosser, di ricollocare i concetti bembiani di gravità e piacevolezza all'interno della teoria dei generi: quella ricerca di armonia ed euritmia che aveva contraddistinto il primo Rinascimento, attraverso una lettura particolare del Petrarca e dei classici, perse a metà secolo il suo primato per trasformarsi nella regola di uno stile particolare (quello lirico e ornato) e dall'altra parte per affermare una ricerca di asprezza, dissonanza, asimmetria, fino a pochi decenni prima considerate viziose e da evitare, che ora tuttavia caratterizzavano la categoria più generale della *gravitas*: si instaura così un sistema oppositivo all'interno del quale anche l'asprezza diventa una forma regolare contrapposta alla piacevolezza.

Negli anni Sessanta e Settanta, mentre gli strenui difensori dell'ariostismo insisteranno sul valore dell'inter-testualità ariostesca, trasformando il *Furioso* in una sorta di palestra del riuso enciclopedico della tradizione, il neoaristotelismo accademico premerà per una emancipazione della poesia dal principio d'imitazione, verso una poesia filosofica. La prassi poetica, dal canto suo,

avrebbe dovuto cercare un compromesso fra questi due estremi, e la *Gerusalemme liberata* sta lì a dimostrarlo e a dichiarare i limiti in tal senso del poema “regolare” di metà secolo, fondato innanzitutto sull’imitazione, e i rischi, invece, di una poesia troppo filosofica e aperta, nei concetti e nelle forme, all’irregolarità, alla negligenza della natura e dello spirito umano.

4. Tra il «*Furioso*» e il «*Rinaldo*»

Tra il terzo *Furioso* e il *Rinaldo* si colloca anche una serie di esperimenti poetici volti a realizzare un moderno poema eroico in lingua volgare: attraverso gli scambi epistolari e i confronti fra i rispettivi autori, queste opere risultano collegate e interessano perché vennero a costituire una griglia paradigmatica strutturale, ideologica, tematica e linguistica che si prospettò al giovane Tasso come punto di partenza della propria esperienza. Lo stesso Torquato fornisce il canone di questi autori e poemi nei *Discorsi del poema eroico*: se ai due estremi del dibattito stanno Omero e Virgilio, da un lato, e Ariosto (e in subordine Boiardo), dall’altro, in mezzo sono i tentativi di poema “regolare” di Trissino con l’*Italia liberata dai Goti* (edito in tre volumi fra il 1547 e il 1548), di Alamanni col *Girone il Cortese* (1548) e l’*Avarchide* (edita postuma nel 1570), di Giraldis con l’*Ercole* (edito parzialmente, in 26 canti, nel 1557), di Bolognetti con il *Costante* (edito parzialmente, in 8 canti nel 1565 e in 16 nel 1566), e soprattutto di Bernardo Tasso con l’*Amadigi* (1560). Alcuni di questi poemi furono pubblicati più tardi del *Rinaldo* (il *Costante*, ad esempio, e l’*Avarchide*) e non permettono, quindi, di avanzare proposte di influssi diretti sul primo poema tassiano, ma rientrano

già negli anni Cinquanta in un circuito di discussioni di cui Bernardo era al centro, e di cui certo Torquato non doveva essere ignaro.

L'aspetto fondamentale di questi esperimenti, infatti, al di là anche delle concrete realizzazioni pratiche, è l'impostazione programmatica, per cui ognuno di essi aspira a farsi paradigma di una norma, esempio perfetto di poema eroico alla luce dei nuovi dettami aristotelici e della prepotenza del modello ariostesco, in una costante dialettica fra norma epica e "uso" romanzesco.³⁸

³⁸ La prospettiva storico-generativa varchiana (che appunto con tutti questi letterati è in contatto) sembra alla base di questi esperimenti negli anni Quaranta-Cinquanta: l'operazione di Trissino è un restauro archeologico; quella di Alamanni nel *Girone* è un dirozzamento di una letteratura primitiva, e nell'*Avarchide* un ammodernamento dell'epica antica; quella di Bernardo Tasso è un ritorno al canto rapsodico; allo stesso modo, Gibaldi e Pigna, nei rispettivi trattati, ricollegano l'autonomia di forma del romanzo all'oralità originaria. Questa generazione è convinta che la moderna poesia abbia il potenziale per ricostruirsi, pur nel confronto con la norma aristotelica, un'epica moderna e, Trissino a parte, che tale ricostruzione debba necessariamente prendere le mosse dal romanzo, archetipo eroico alla base della cultura cristiana, così come le rapsodie erano state alla base di quella classica. È la stessa forte fiducia nei mezzi della modernità che aveva contraddistinto la prima metà del secolo ad animare questo gruppo. La spinta dell'aristotelismo, ma anche dello Speroni, contrari a un compromesso con l'uso in nome dell'universalità della norma, relegherà questi esperimenti, ancora troppo "aperti" e non supportati da una soddisfacente dottrina critica, ai margini, eclissandoli poi, all'alba della pubblicazione della *Liberata*, con l'immediata metamorfosi del dibattito critico da quello tra ariostisti e aristotelisti a quello tra ariostisti e tassisti. Per un panorama sugli esperimenti compresi tra Ariosto e Tasso i punti di partenza sono almeno Baldassarri, *Il sonno* e Jossa, *La fondazione*, ai quali si può

Capostipite del gruppo per motivi ideologici e di ordine cronologico è il poema trissiniano, frutto di un ventennio di lavoro (dal 1527 al 1547) e vero e proprio atto costituzionale della rinascita aristotelica e dell'opposizione tra epica di stampo classico e romanzo. Iniziato negli anni Venti, in tutt'altro clima culturale, il poema del Trissino si presentò come avanguardistica risposta alle istanze neoaristoteliche; la volontà del Trissino di proporre il manifesto di un moderno poema eroico è evidente: il richiamo ad Aristotele come «Maestro» e a Omero come «Duce» e «Idea» (*Italia liberata*, dedicatoria, cc. 1v-2r)³⁹ testimonia un programmatico affiliaimento alla dottrina della *Poetica*, che proprio in quegli anni il vicentino parafrasava nelle *Divisioni V e VI* della sua *Poetica* (edite postume nel 1562). L'opera, da tempo attesa nei circuiti letterari, riportò un immediato insuccesso, ma si configurò nel dibattito sull'eroico come emblema dell'aristotelismo, e soprattutto dell'impossibilità per un aristotelismo pedissequo di soddisfare il gusto della modernità (Zatti, *Tasso lettore*). Trissino si appellava nella dedicatoria all'unità d'azione, all'uso di episodi, al rispetto del «costume» dei personaggi (e dunque della mimesi) e del *decorum*, all'«enargia» pseudo-demetriana e alla «larghezza» omerica per ricodificare una *gravitas* propria dell'eroico⁴⁰ ed estranea

aggiungere Rozsnyói. Una menzione a parte merita il volume di Sacchi, sia per la prematura scomparsa del giovane studioso, sia per l'impostazione di una ricerca che, nonostante i limiti legati all'incompiutezza, confronta in modo originale testi eterogenei e raramente studiati in quest'ottica dalla critica.

³⁹ La dedicatoria occupa tre carte non numerate.

⁴⁰ La *gravitas* trissiniana, giocata tutta sul realismo descrittivo (chiamando in causa, anche qui percorrendo i tempi, Omero e Dan-

alla piacevolezza della tradizione lirica volgare: da qui anche l'adozione dello sciolto, su cui un ventennio prima si era concentrato il dibattito critico, e la divisione in libri. Ancora, Trissino ricalcava la strada dell'epica classica con il ricorso alla storicità della materia e soprattutto con il valore didattico e morale della narrazione, che voleva essere prefigurazione del regno imperiale di Carlo V, dedicatario del poema. Nessun cenno, nonostante l'ambientazione cavalleresca, alla tradizione romanzesca in ottave, tranne la ben nota allusione, nel XXIV libro dell'*Italia liberata*, al *Furioso* «che piace al vulgo».⁴¹ Per Trissino erano esclusi sia il confronto tra epica e poema cavalleresco sia la possibilità, per il poema cavalleresco in ottave, di identificarsi col poema epico antico;⁴² la stessa accusa al *Furioso* non suona come un tentativo di svincolare l'*epos* dal romanzo, ma pare piuttosto un'eredità umanistica, risalente già al Petrarca dei *Trionfi*; così come umanistiche e primocinquecentesche sono la volontà di “tradurre” al volgare

te), verrà immediatamente condannata dai poeti coevi e lo stesso Tasso criticherà già nei *DAP* lo stile trissiniano, che troppo spesso è «umile» e «dimesso», dunque inadatto al poema eroico. Ma quello trissiniano, pur nel suo isolamento, è un esperimento unico di rifiuto del bembismo, poiché propone un rifiuto *tout-court* del binomio gravità-piacevolezza, e dunque sia della vaghezza sia dell'asprezza, per puntare su un realismo linguistico che aveva come modello proprio il Dante “comico” della *Commedia*.

⁴¹ Ma si tratta di luogo topico e il polemico riferimento al *Furioso* (cui spesso la critica ha forse attribuito fin troppo peso ideologico) certifica piuttosto la volontà di Trissino di includere nel suo poema l'esperienza ariostesca.

⁴² Mi sembra che anche Jossa interpreti in questa direzione l'esperienza trissiniana quando parla di «ritorno alle origini» (cfr. *La fondazione* 30).

il genere classico dell'epica e la rilettura allegorica del mondo cavalleresco, che si affianca alle riprese omeriche e virgiliane.

Nello stesso anno in cui uscivano gli ultimi due volumi del poema trissiniano, veniva pubblicato a Parigi, per i tipi di Rinaldo Calderio, il *Girone il Cortese* di Alamanni, ristampato l'anno successivo a Venezia da Comin da Trino; il poema alamanniano prendeva vita da tutt'altro ambiente: come dichiara l'autore nella dedica a Enrico II, nasceva su richiesta di Francesco I, che, poco prima di morire, nel 1546, aveva commissionato la traduzione dell'omonimo romanzo in prosa francese (si veda *Girone*, dedicatoria, c. 1r: la dedicatoria occupa sette carte non numerate); inoltre, l'opera si presentava come il primo tentativo dato alle stampe di "migliorare" la "maniera" ariostesca, non necessariamente riconducendola a un rigido aristotelismo, ma depurandola dei vizi più vistosi che allora le venivano imputati. Il *Girone* è la testimonianza di un aristotelismo non coercitivo e soprattutto del fatto che le critiche mosse al *Furioso* erano in quella fase relative al *decorum* e alla coerenza, secondo istanze più oraziane che aristoteliche. Abbiamo, è vero, unità di personaggio, rifiuto dell'*entrelacement* e abolizione delle moralità ariostesche e della voce dell'autore nel poema, così come la divisione in libri, ma il *Girone* resta la versificazione di un romanzo, privo di unità epica e con forti legami con la tradizione: il lavoro svolto da Alamanni al fine di confezionare una narrazione più organica e meno dispersiva di quella ariostesca si identifica, infatti, con una selezione degli episodi all'interno del romanzo francese (rinunciando appunto alla "deviazione" su altri personaggi) e con un ispessimento del valore morale e della dottrina amorosa dell'archetipo. Nella dedicatoria Alamanni allude al suo

operato di traduttore molto libero (c. 7r), ma non fa cenno al poema eroico, né ad Aristotele, mentre insiste sul valore esemplare del poema, definendolo come selezione e indottrinamento di una materia rozza e antica. Il fine è quello di proporre una sorta di “poema-trattato” (che Alamanni accosta audacemente alla *Ciropedia* più che ai precedenti epici: c. 6v), nel quale la continuità narrativa, garantita soltanto dalla centralità del protagonista sempre presente sulla scena (se non direttamente, in digressioni che narrano le sue imprese giovanili), è posta in secondo piano per lasciare spazio al valore morale ed esemplare dei singoli episodi, corredati di massime e discorsi sentenziosi, che stravolgono totalmente i modelli narrativi della poesia cavalleresca.⁴³ il *Girone* si presenta come un vero e proprio poema di discorsi, giocato tutto sull'*amplificatio* dei ragionamenti morali e amorosi.⁴⁴

Nella stessa dedicatoria, però, Alamanni sembra prendere le distanze dal suo lavoro, promettendo un futuro poema alla «maniera» e «imitation» di Omero e Virgilio, conformemente a una poetica ancora legata al principio di imitazione. L'*Avarchide*, infatti, a cui il poeta lavora fino alla morte (1556) e stampata solo quattordici anni più tardi, si presenta sostanzialmente come un rifacimento del poema omerico, fedelmente rispettato nell'azione e negli episodi, con ambientazione artu-

⁴³ «Più che un poema su Girone, dunque, il *Girone il cortese* è un vero e proprio trattato sulla cortesia» (Jossa, *La fondazione* 161).

⁴⁴ Per il *Girone*, oltre che a Jossa, *La fondazione* e *Dal romanzo*, mi permetto di rimandare al mio *Il 'Gyrone'*.

riana. Come nel caso di Trissino, il poeta cerca di costruire un moderno poema eroico attraverso la reinterpretazione e la riscrittura: l'ira di Achille è infatti riletta in chiave politica, nel conflitto ideologico tra onore cavalleresco individuale (Lancillotto) e missione politica collettiva (Artù), e solo con l'asservimento del cavaliere "errante" al volere del re e all'impresa collettiva il poema e la guerra potranno chiudersi.⁴⁵ Il parallelo con Omero è costantemente esibito, a riprova del fatto che la scelta alamanniana è sbilanciata in senso aristotelico: l'imitazione del modello, così pedissequa da attirare immediatamente il rimprovero del Girelli e di Bernardo Tasso, fino alla condanna finale di Torquato nei *Discorsi del poema eroico* (92), si configura da un lato come schieramento dalla parte del Trissino e del neoaristotelismo contro il romanzo, dall'altro come ricorso al principio di imitazione per eludere l'*impasse* critica della struttura della favola.

Sul binomio giovamento-diletto si gioca invece tutta l'esperienza epica di Bernardo Tasso, iniziata già nel '43, con il progetto di un *Amadigi* "epico"⁴⁶ (di cui sono testimonianza due lettere, una al d'Avila e l'altra allo Speroni), e terminata poi, quasi vent'anni dopo, con la pubblicazione, tanto attesa quanto sfortunata, di un *Amadigi* alla "maniera" ariostesca. La composizione

⁴⁵ Si veda ancora Jossa, *La fondazione e Dal romanzo*. Per la riscrittura omerica dell'*Avarchide*, rimando inoltre a Comelli, *L'errore e Id.*, *Una 'Toscana'*.

⁴⁶ Sull'*Amadigi* "epico" si veda l'importante contributo di Corsano, *L'Amadigi*, cui ora si aggiunge anche Morace 51-83.

dell'*Amadigi* si snoda infatti in tre fasi, con ripensamenti circa la materia, la struttura, la forma, ma anche circa la dedica e la parte politica: un primo breve ma intenso momento tra il '43 e il '44; una ripresa, probabilmente nella stagione più serena e produttiva, fra il '46 e il '48, chiusa però dall'insuccesso del *Girone* alamanniano, che spinse Bernardo alla "riforma" ariostesca del poema; infine un'ultima fase di stesura e revisione fra Urbino e Venezia, dal '56 al '60, nella quale fu coinvolto anche il giovane Torquato.⁴⁷ Il poema usciva nella misura spropositata di 100 canti di "maniera" ariostesca, fondato non su un'unica azione né su un unico personaggio, ma sull'intrecciarsi delle vicende delle tre coppie di Amadigi e Oriana (tratta dall'*Amadis* di Montalvo), di Alidoro e Mirinda, di Floridante e Filidora (due coppie di invenzione del Tasso): un romanzo a tutti gli effetti, dunque, con tanto di proemi morali a inizio canto⁴⁸ e incentrato sulle imprese d'amore, che deviava pertanto in qualche modo dallo stesso modello ariostesco, difeso per la sua "unità militare" dagli ariostisti.⁴⁹

Ben diverso era il progetto originario del '43 descritto in una lettera a Speroni: Bernardo allora si rammarricava di non poter usare lo sciolto, per imposizione del

⁴⁷ Sulle fasi di composizione si veda Williamson 99-135, Mastro-totaro 41-74 e Morace 51-83.

⁴⁸ Nonostante Bernardo fosse preventivamente stato dissuaso dall'uso delle "moralità" ariostesche in più modi, come testimonia in una lettera a Girolamo Molino del 29 gennaio 1558 (B. Tasso, *Lettere* II, 362-65 [n° 134]: 364).

⁴⁹ Si veda la lettera al Giraldis dell'8 agosto 1556 (B. Tasso, *Lettere* II, 218-24 [n° 77]: 221-22).

Sanseverino, ma dichiarava di voler comporre una «perfetta azione d'un uomo», imitando nella *dispositio* Virgilio e Omero e cedendo invece per la «maniera del verso» al modello ariostesco. Il lavoro proposto era estremamente simile al *Girone* alamanniano: partendo da un famosissimo romanzo spagnolo, Bernardo avrebbe selezionato, aggiunto e ampliato la trama romanzesca per costruire un poema su «l'amorose lagrime ed onorate fatiche d'Amadigi»; un poema che per l'unità di eroe e la continuità narrativa, con il ricorso alle digressioni, pretendeva di essere epico alla maniera antica, ma che soprattutto mirava, rispetto al modello, al *decorum* stilistico e morale.⁵⁰ Alcuni aspetti della dichiarazione poetica, che emerge nella lettera allo Speroni, sono significativi e riconducono il progetto di Bernardo agli intenti comuni al gruppo: l'unità di personaggio, il ricorso alla forza modellizzante di *Odissea* ed *Eneide* e alle loro strutture episodiche (non invece *Iliade*), il lavoro correttivo e non di semplice traduzione, e, infine, la figura chiave dello Speroni, con il suo progetto eroico (a cui si rivolgerà negli stessi termini Bolognetti). Di questo originario disegno "epico" resta un frammento manoscritto (ms. Oliveriano 1399), che testimonia un'idea di epica, all'altezza dei primi anni Quaranta, non strettamente aristotelica. Le lettere al d'Avila e allo Speroni di quell'anno, inoltre, sono di impostazione oraziana, non aristotelica, e la stessa proposizione del poema come appare nel codice Oliveriano 1399 ha ben poco di epico,

⁵⁰ Si veda la lettera in Corsano, *L'Amadigi* 71-72.

e piuttosto rimanda a quel “poema-trattato” umanistico che anche Alamanni aveva in mente.

Dalla testimonianza di Torquato nell'*Apologia* e da un confronto tra il progetto dichiarato nelle lettere a Speroni e al d'Avila e la stampa giolitina del '60, Vittorio Corsano è arrivato a ipotizzare che l'*Amadigi* “epico” dovesse constare di 20-25 canti (in linea dunque coi poemi omerici e con i 24 libri del *Girone*) e narrare, appunto, i giovanili dolori di Amadigi che, innamoratosi di Oriana, dopo varie avventure per rendersi degno di lei, va in volontario esilio a causa della gelosia dell'amata e torna poi per prendere parte allo scontro tra Lisuarte e Cildadano. Si trattava dunque di un'epica basata sull'unità di personaggio e più sullo statuto eroico individuale del protagonista che su motivi politici o militari o civili. Il ruolo centrale rivestito dalla tematica amorosa, e soprattutto dal binomio armi-amori, che invece i poemi contemporanei tendevano a censurare a favore della tematica militare e guerriera, costituisce uno dei tratti più peculiari dell'opzione di Bernardo. Come vedremo il *Rinaldo* di Torquato deve molto per l'impostazione, ma anche per la trama, a questo disegno originario. Rispetto all'aristotelismo, il progetto di Bernardo restava *sui generis*, ma non nel panorama di quegli anni segnati dal successo del *Furioso*: la selezione della materia dai primi soli due libri montalviani, più romanzeschi e lirici rispetto agli ultimi due epici, dimostra che Bernardo a quella data pensa a un poema su un eroe esemplare, fondato sulla moralità individuale e sul “mal d'amore”; in sostanza le medesime due direttive delle “armi” e degli “amori” che gli ariostisti individuavano nel *Furioso*, nelle storie di Ruggiero (istituzione di un cavaliere perfetto) e Orlando (monito nei confronti dei dolori amorosi). Come l'Alamanni del *Girone*, Bernardo

negli anni Quaranta mira a un confronto-rifacimento del poema ariostesco decoroso e moralizzato.⁵¹

Fu l'insuccesso del *Girone* a portare il poeta a una svolta "romanzesca", nel nome del diletto, che l'orditura epica non sembrava soddisfare.⁵² La posizione edonistica di Bernardo, unica all'interno di questo circuito poetico e non immune da critiche sia da parte del Giraldi sia da parte dello Speroni, è importante per capire la direzione presa dal dibattito negli anni Cinquanta, dopo i tentativi fallimentari di Trissino e Alamanni: Bernardo estende la dialettica *gravitas*/piacevolezza alla struttura, nonché alla materia, venendo a farla coincidere con quella oraziana di *docere-delectare* e con quella filosofica di norma-uso, e finisce con l'identificare il romanzo con il diletto e con la concessione all'uso, l'epica con il giovamento e con la norma; abbandonando l'epica e la norma aristotelica, Bernardo desta le critiche anche di un ariostista come Giraldi, che non poteva rinunciare alla priorità dell'utile sul diletto. Lo scambio epistolare fra i due iniziò dopo che Bernardo ebbe letto il *Discorso giraldiano*, da lui accolto con entusiasmo per la dotta difesa dell'Ariosto e del romanzo, e si concentrò tra '56 e

⁵¹ È decisiva la dichiarazione che Bernardo fa al d'Avila circa il «doveroso» utilizzo della stanza invece che lo sciolto (ivi 72-73). Emerge chiaramente da questa dichiarazione che l'opzione dell'ottava significa necessariamente la propensione ariostesca, e bembesca, per la dolcezza, la piacevolezza, piuttosto che per la *gravitas*, almeno dal punto di vista stilistico.

⁵² Si vedano due lettere a Varchi, una del '58 e l'altra del '59, rispettivamente in B. Tasso, *Lettere* II, 393-97 (n° 147) e 423-28 (n° 165).

'57, quando Tasso aveva già intrapreso la strada romanzesca per il suo poema, mentre Giraldi era in procinto di pubblicare l'*Ercole*, che ormai si profilava come una "terza via": la biografia esemplare di un eroe, che, pur ricorrendo ad alcuni espedienti formali del romanzo (come le moralità ariostesche, l'impostazione canterina e la veste cavalleresca) perché dettati dall'uso moderno, non ammette di compiacere il pubblico con l'*entrelacement*. Nella polemica col Giraldi,⁵³ Bernardo invoca la varietà e il diletto come «fine di colui che scrive» per legittimare il proprio poema romanzesco con molteplicità di personaggi e d'azioni.⁵⁴

La svolta edonistica del Tasso fu fondamentale anche per il pensiero poetico del figlio Torquato, ma la revisione dell'*Amadigi* attuata tra il '57 e la stampa portò, su consiglio di molti amici (in primo luogo Speroni), a rivedere e "censurare" in buona parte anche questo secondo progetto (che prevedeva ad esempio di iniziare e chiudere ogni canto con una descrizione dell'alba e una del tramonto), di cui oggi non restano tracce,⁵⁵ il risultato fu il romanzo uscito nel '60, che ormai era estraneo

⁵³ Sul fraintendimento iniziale fra i due (Giraldi era convinto che il poema di Bernardo trattasse, come il suo *Ercole*, delle molte azioni di un unico protagonista) e sugli sviluppi della polemica sul titolo, sulla struttura e sulla priorità di diletto o giovamento, si vedano Jossa, *La fondazione* 25-63 e Mastrototaro 53-67, ma soprattutto Rasi, *Breve, l'Introduzione* di Susanna Villari a Giraldi, *Carteggio*, e ora Morace 85-108.

⁵⁴ Si veda la lettera al Giraldi del 9 settembre 1557 da Urbino (B. Tasso, *Lettere inedite* 167-74 [n° 29]: 169).

⁵⁵ Si veda Mastrototaro 63-74.

all'epica e appariva come una rinuncia (come testimonia, del resto, il successivo tentativo del *Floridante*, che ritornava in buona parte al progetto "epico" dell'*Amadigi*). La stampa del '60 ottenne immediatamente la condanna degli ambienti colti veneti, che non erano più disposti ad accogliere romanzi per il «volgo»; e non stupisce allora che il poema uscisse con la prefazione del Dolce (che pure non aveva buoni trascorsi con Bernardo), perché l'unica difesa del poema tassiano poteva venire dall'ariostismo editoriale del circuito veneziano.

Proprio nella *dispositio*, però, nonostante l'affliggimento al genere romanzesco, anche l'*Amadigi* del '60 tradisce l'impossibilità di prescindere da un'organizzazione strutturale classicheggiante, oraziano-aristotelica, di fronte alla libertà della narrazione ariostesca:⁵⁶ l'azione non inizia *ab ovo*, ma *in medias res* ed è frequente il ricorso alle agnizioni o alle digressioni per ricostruire antefatti; il passaggio da un'azione all'altra non avviene con le brusche interruzioni ariostesche, ma di solito al termine di un episodio, quando «la tensione è già scemata»⁵⁷ e attraverso l'apostrofe al nuovo protagonista; il ricorso alla scansione in albe e tramonti dei canti, di ispirazione boccacciana, indica la volontà di fare del canto una struttura chiusa e autonoma;⁵⁸ il proposito

⁵⁶ Si veda per una ricognizione dettagliata sulla struttura narrativa del poema e sulle tecniche compositive ivi 119-99.

⁵⁷ Ivi 133-37: 137.

⁵⁸ A testimonianza della natura ormai ibrida e novellistica del romanzo, per cui sempre più frequenti sono i richiami alle *Metamorfosi* e al *Decameron*, poemi "a catena" di azioni giustapposte, estranei all'epica.

morale-educativo sotteso non solo agli esordi, ma a tutti gli inserti novellistici e alla concezione della storia di Amadigi come un vero e proprio romanzo di formazione; i temi dominanti della fedeltà d'amore, del matrimonio, della cortesia, della *paideia* proiettano il poema verso una moralità e una didassi eroica. Si tratta di elementi che riconducono il poema di Bernardo alla codificazione del poema "regolare" degli anni Quaranta e Cinquanta.

Dal canto suo Giraldi aveva risposto alla difesa del diletto da parte di Bernardo con una lunga lettera, datata 10 ottobre 1557, nella quale rivendicava nuovamente l'autonomia della poesia dal gusto del pubblico e riaffermava la novità del suo poema, che in quello stesso anno usciva in ventisei canti (contro i quarantotto previsti). Nella lettera Giraldi dichiarava di non aver seguito nel suo poema né Omero né Virgilio, se non in quanto, come l'*Iliade* e la seconda esade dell'*Eneide*, il suo poema iniziava e terminava intorno a una medesima materia;⁵⁹

⁵⁹ È questa puntualizzazione fondamentale, sia perché, rispetto ad esempio a Bernardo e a Pigna (che invocavano soprattutto l'*Odissea* e l'esade odissiacca dell'*Eneide*), Giraldi fa qui riferimento all'*Iliade* innanzitutto, e dunque al poema che l'aristotelismo canonizzava, sia perché, con una libera interpretazione di un passo oraziano, riabilita la legittimità dell'*ordo naturalis* contro quello *obliquus*, che invece la precettistica epica imponeva, e riabilita dunque la giustapposizione episodica: «non mi accostando in questa parte [nella tessitura della favola] né a Vergilio né a Omero, se non in quanto questi cominciò la sua *Iliade* dal principio dell'ira di Achille et in essa finì que' suoi ventiquattro libri. E quegli cominciò il settimo dell'*Eneide* (ché così corrispondono gli ultimi sei libri dell'*Eneide* a' ventiquattro della *Iliade*, come i sei primi a' ventiquattro dell'*Odissea*) dal principio

ma soprattutto precisava che l'*Ercole* era un poema totalmente nuovo, estraneo alle norme di Aristotele e di Orazio, e per il quale aveva trovato da solo le regole con la riflessione del *Discorso*, con la consapevolezza che il giovamento è il fine primo della poesia e che il poeta non deve compiacere il «vulgo». Il diletto piuttosto, per Giraldi, è lo strumento per rendere più piacevole la lettura, e si ottiene con l'ornamento, l'invenzione e il decoro.

La mediazione tra «severa gravità antica» propria della materia storica e gusto moderno è perseguita da Giraldi con le «finzioni» di sua invenzione, introdotte però nel rispetto di un «tenore» (come aveva detto anche Alamanni) unitario lungo tutto il poema; per far ciò, appunto, si è «conformato con la catena che ha usato Ovidio nelle sue *Mutazioni*», non con la maniera dei «romanzatori» né con quella di Omero e Virgilio. L'*Ercole* si presentò immediatamente, in opposizione al

della guerra che nacque in Italia tra i Troiani e i Latini, e conseguentemente tra' Rutuli per Lavinia, et in essa die' fine all'opera sua. E queste due maniere di poesia furono gentilmente accennate da Orazio in quella satira nella quale egli dà molti tocchi di varie sorti di poesie, quando egli disse: "Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor, / Ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici, / Pleraque differat et praesens in tempus omittat"; perché dicendo "ut iam nunc dicat" accenna il poema che comincia dal principio, e quando soggiunge "iam nunc debentia dici, / Pleraque differat et praesens in tempus omittat", mostra l'altra maniera di poesia che conviene con l'*Odisea*. E dicendo più di sotto: "Nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo", (luoco, per mio parere, male inteso da molti), ci mostra che negli episodii (come è episodio la guerra troiana nell'ira di Achille) si deve andar succintamente e non si allargare nelle trapposizioni (ché così possiamo acconciamente trapportare la voce "episodii") oltre il bisogno et oltre il convenevole, togliendogli troppo di lontano» (*Lettera a B. Tasso* 455-56).

modello aristotelico, ma anche a quello ariostesco, come la vita di un eroe: un'opposizione esibita dal poeta anche nell'esordio del testo (*Ercole* I 2-3). L'*Ercole* narra la vita eroica di un personaggio mitico, che deve costantemente dimostrare il proprio statuto eroico nella scelta umanistica della virtù contro le mollezze del piacere e contro la sorte ingiusta.

Il sodalizio e la comunione di intenti fra Giralaldi e Francesco Bolognetti sono testimoniati da un capitolo, pubblicato in appendice all'*Ercole* del Giralaldi nel '57, secondo Jossa «vero e proprio atto di fondazione del poema eroico» (*La fondazione* 19): il capitolo rende, da un lato, uno spaccato della situazione della prassi poetica a metà anni Cinquanta e, dall'altro, dimostra una forte fiducia nella maturità del volgare e del pensiero critico per poter finalmente rivaleggiare con i classici anche sul piano dell'eroico; e soprattutto una fiducia nella possibilità di mediazione tra modernità (che significa Ariosto) e classicità (che significa regole di Aristotele, ma anche modelli omerico e virgiliano).⁶⁰ In quegli anni Bolognetti andava componendo il *Costante*, che uscì solo nel '65-'66 incompleto, ma che era già annunciato nel '54, nel trattato di Pigna, come poema eroico di materia storica: va però precisato che Pigna lo accostava all'*Obizzeide* (progetto epico che Ariosto aveva abbandonato quando si era accorto che ormai «più vero epico essere non si possa»; *I romanzi* 121), per additare lo sforzo «onoratissimo» del Bolognetti come un impegno arduo,

⁶⁰ Il capitolo *A Messer Giovanbattista Giralaldi Cinthio* si può leggere in Bolognetti, *Capitoli* 147-54.

che difficilmente gli avrebbe portato i frutti sperati. Il riferimento di Pigna, dunque, più che un elogio è un modo per allontanare romanzo ed epica, e dichiarare la vittoria del primo, in quanto più adatto al gusto del tempo e in grado di dilettere il pubblico. Nella scelta della materia storica, nella divisione in libri e nel ricorso al meraviglioso pagano, il *Costante* doveva apparire infatti come un tentativo dichiaratamente epico sulla scorta dell'*Italia liberata*; laddove il Trissino aveva sbagliato, cogliendo «lo sterco» di Omero, Bolognetti tentava di emendarne gli errori: ritornava all'ottava e a uno stile più decoroso; sceglieva l'unità di personaggio piuttosto che di azione, così da incentrare il poema sul valore esemplare di Costante, paradigma, come Enea, della *pietas*, e, come Ercole nel poema di Giraldi, emblema della capacità dell'uomo virtuoso di affrontare la sorte avversa e di rispettare il suo dovere di suddito nei confronti dell'imperatore Valeriano.⁶¹ Bolognetti sperimentava, insomma, un nuovo classicismo, a metà fra l'esperimento trissiniano e quello di Giraldi. Apparentemente lontano dal poema giraldiano dal punto di vista della materia, il *Costante* condivide con l'*Ercole* la proposizione e la finalità alla base della narrazione (*Costante* I 1-2). Del resto, l'intento del poema è dichiarato nella prefazione dell'edizione del '65: mostrare nelle opere di Costante il passaggio provvidenziale di Roma

⁶¹ Nel frammento speroniano, *Argomento di un Poema Eroico*, Speroni, su richiesta del Bolognetti, si fa revisore della materia dei primi due libri del *Costante*, in particolare riguardo a *dispositio* ed *elocutio* (Speroni, *Opere* V 524).

dalle mani degli imperatori a quelle dei pontefici (Jossa, *La fondazione* 93-96). Un disegno assai più controriformista e inserito nelle dinamiche del suo tempo di tutti gli altri: è ovvio che nella storia romana Bolognetti rivedeva il moderno crollo del potere militare italiano e il tentativo della Chiesa, proprio attraverso il Concilio, di riacquistare l'autorità spirituale. È vero che ai tempi della sua pubblicazione, a metà anni Sessanta, il *Costante*, per l'impianto ancora classicistico e per la centralità dell'eroe virtuoso umanistico, né santo né politico, doveva risultare superato (Jossa, *La fondazione* 20); per questo Bolognetti ripiegava su *La cristiana vittoria marittima*, poema sulla battaglia di Lepanto (edito nel 1572), e su *La vita di san Tommaso d'Aquino*, sorta di poema eroico-agiografico, rimasto inedito; a quel punto, negli anni di un aristotelismo più rigido, la polemica sull'unità del poema si spostava sulla netta distinzione tra unità d'azione e unità d'eroe, come i percorsi della *Liberata* stessa testimoniano ancora nelle lettere ai revisori.

Il poema eroico esemplare, dedicato a un eroe modello, il "poema-trattato" di matrice ancora umanistica non è più, a metà anni Sessanta, il nodo della questione che aveva tenuto uniti anche esperimenti eterogenei e opposti: ora il problema si sposta sul rigore strutturale della narrazione e su una polarizzazione ideologica delle strutture stesse interne alla narrazione. Qualcosa, d'altra parte, si era già incrinato quando Bernardo Tasso, sulla via indicata anche da Pigna, aveva deciso di propendere per il diletto, identificando col romanzesco il diletto e con l'epico il giovamento, portando dunque alla conclusione che romanzo (e con esso tutti i suoi aspetti) ed epica non potevano più convivere se non in rapporto conflittuale e ideologizzato. Ma quello che importa qui sot-

tolineare, al di là delle scelte dei singoli poeti è che, come nota Bruscagli, alla base dell'intero carteggio tra Bernardo e Giraldi, ma anche delle discussioni del Bolognetti e nella prassi poetica dell'Alamanni, l'eroico, a questa altezza, si configura come «vagheggiamento di una biografia eroica, come tentativo di costruzione di un carattere, di un protagonista epico» (*Studi* 163): in questa prima fase del dibattito sul poema eroico la priorità didattica fa propendere verso l'unità di personaggio, sia perché essa sembra soddisfare l'esigenza aristotelica di unità, sia perché indirizza verso un poema morale, nel quale l'eroicità è letta come costruzione di un perfetto cavaliere, come romanzo di formazione dell'idea di cavaliere.⁶²

⁶² Bruscagli sostiene che «la carriera di un cavaliere, il romanzo di formazione che si era venuto sdipanando dalla “gran tela” ariostesca domina nei decenni centrali del Cinquecento, più lucidamente nel Giraldi che nei suoi compagni di strada, il panorama del poema narrativo in ottave» (*Studi* 164). In realtà, non mi pare che nel Giraldi domini più che negli altri; certo, l'unica «tela» salvabile del *Furioso* è il *Bildungsroman* di Ruggiero, come sembrano testimoniare anche il *Girone* e soprattutto l'*Amadigi*. È proprio la “ventura” a trasformarsi nello strumento privilegiato della narrazione, che non necessita di unità d'azione, ma punta all'accumulo di imprese esemplari; ad essa si accompagna una lettura tutta allegorica del poema, ma allegorica nel senso cinquecentesco della moralità e dell'esemplarità. Anche Pigna, nella sua difesa del romanzo, precisa che, mentre la favola epica si concentra intorno all'unica azione di una persona («questa illustre azione a essere Epica, sarà una sola d'una sola persona»), il romanzo narra più azioni ma sempre di un'unica persona: «Quivi avvertiremo che i Romanzi si dan bene a più fatti di più uomini, ma che un uomo specialmente si propongono: il quale sia sovra tutti gli altri celebrato. E così con gli Epici concorrono nel pigliare una sola

Tali poemi di metà secolo rappresentano un'esperienza piuttosto unitaria poiché codificano una serie di questioni ideologiche, nel confronto tra poesia e poetica, che costituiscono una griglia strutturale-interpretativa per il poema "regolare", ormai standardizzato e lontano tanto da Ariosto⁶³ quanto da Omero e Virgilio. In primo luogo diventa dominante la componente "storica" della narrazione, da un lato, certo, come reazione alla finzione romanzesca, e dall'altro per influenza del rapporto tra Poesia e Storia nella *Poetica*: se la poesia si distingue dalla storia per il rifiuto del particolare e della verità, essa si deve comunque costruire sul verisimile e perciò su fondamenti storici, che diano autorità e credibilità alla favola.⁶⁴ Di fatto, l'idea di storicità non coincide con la storia reale, ma con qualcosa di noto e stabile nella cultura del lettore, e come tale autorevole e condiviso (anche l'*Ercole*, pur nella sua derivazione mitica, pretende di essere una «istoria» «poeticamente isposta»: Jossa, *La fondazione* 109); importante è in tal senso la precisazione di Pigna: «l'Epico sopra una cosa vera fonda una verisimile. E vera intendo o per istorie, o per favole: cioè in effetto vera, o vera sopposta» (*I romanzi* 20). Alla base è la priorità dell'interpretazione sulla nar-

persona. Ma nel prendere un sol fatto non è così: perciocché tanti ne trattano, quanto lor pare essere assai. E assai è, ogni volta che in tutti quegli onorati pericoli, e in tutte quelle maggiori azioni posto gli hanno, che a un perfetto cavagliere si ricercano. E così il gire in infinito si toglie. [...] Senza ch'alcuni tra essi vi sono, che una principale azione si propongono: e questa sopra non fanno, e picciole l'altre, come fan gli Epici» (Pigna, *I romanzi* 30).

⁶³ Jossa parla appunto di «crisi di Ariosto» (*La fondazione* 15).

⁶⁴ Nella stessa direzione conducono, del resto, le modifiche portate dal manoscritto alla stampa nelle prime due ottave del *Girone almanniano*: cfr. Comelli, *Il 'Gyrone'*.

razione, che sposta l'attenzione dalla prevedibilità dei fatti accaduti alla loro ideologizzazione: il poeta non ha più il fine di dilettere con una materia sconosciuta, ma di reinterpretare una storia, nel senso lato, nota.⁶⁵

In secondo luogo, l'idea di poema "regolare", prima che Omero e Virgilio diventino i modelli assoluti, si fonda sul miglioramento del poema ariostesco e della tradizione cavalleresca, e sul passaggio dal poema del diletto e della finzione al "poema-trattato"⁶⁶ dell'esemplarità, più vicino alla trattatistica comportamentale di

⁶⁵ Su questa idea di storia mi sembra utile sottolineare un ultimo aspetto: nella dedicatoria del *Girone*, così come nei trattati di Giraldi e Pigna, il nome di Senofonte ha particolare rilievo, a testimoniare che in questa fase la lezione aristotelica si combina piuttosto liberamente con la cultura umanistica e rinascimentale. Quando infatti Alamanni deve indicare un modello per il suo *Girone*, non indica né Omero né Virgilio, ma la *Ciropedia* (*Girone*, dedicatoria, c. 6v). Allo stesso modo, Giraldi, legittimando (contro il dettato aristotelico) il suo poema sull'intera vita di un eroe, ne sottolinea la finalità didattica e ricorre ancora al paragone con Senofonte (*Discorso* 55). Ma è ancora il Pigna a fornire una testimonianza decisiva sul nesso storia/poesia a metà secolo e, indicando le «storie» come repertorio e modelli a cui attingere per il poema perfetto, specifica quali tipi di storie siano più indicate: «massimamente quelle che propriamente alla verità inviate non saranno; ma all'opinione, o al possibile, o al verisimile, o al meraviglioso. Quali sono Erodoto, Diodoro, Senofonte, e Pausania: scrittori ne' soggetti tra sé alquanto diversi, ma poi assai simili nel non essere al vero in tutto astretti» (*I romanzi* 90). Sull'impostazione didattica del paratesto e il riferimento a Senofonte, si veda anche Sacchi 27-61.

⁶⁶ Emblematico è l'inizio della trattazione di Pigna, la cui preoccupazione è far rientrare epica e romanzo nella più ampia categoria di "poema eroico", che si identifica con il «trattato di cavalleria» (*I romanzi* 20).

metà secolo che all'epica di tradizione classica. Ma si deve notare che per questa generazione, una volta stabilito che la via "omerica" è quella strettamente aristotelica, un più ampio repertorio di "esclusi" dalla *Poetica* può fungere da modello: dalle *Metamorfosi* (che appunto anche gli editori accosteranno, dagli anni Cinquanta, al *Furioso*), all'*Achilleide*, alla *Ciropedia*, e altri classici estranei all'epica aristotelica, ma anche all'epica *tout-court*, finanche al Boccaccio del *Decameron*. Dunque, un canone "irregolare", indice di un'apertura verso un classicismo sincretico.⁶⁷ Con l'irrigidirsi dell'aristotelismo questa strada non fu più percorribile: lo dimostra il fatto che anche nel dibattito tra ariostisti e aristotelisti, progressivamente, viene accolta l'associazione del romanzo al poema di Ovidio, per lo più in senso spregiativo.⁶⁸ Negli anni Sessanta e Settanta il ricorso a modelli diversi da Omero e Virgilio diviene sempre più impraticabile, e anche l'*Odissea*, che era apparsa ancora al Pigna il possibile punto di contatto tra epica e romanzo (in

⁶⁷ Il principio d'imitazione resta ancora alla base del fare letterario, ma il momento interpretativo si fa prevalente rispetto a quello critico (Baldassarri, *Il sonno* 100): i testi classici, antichi e moderni, vengono costantemente traditi in nome del pensiero moderno.

⁶⁸ Antonio Minturno, nel primo libro dell'*Arte poetica*, collega i romanzatori e Ovidio per la natura fantastica delle loro storie, per lo scarso rigore etico e il mancato rispetto delle regole aristoteliche; Giason De Nores elenca, tra i poemi confusi per la molteplicità d'azione, l'*Achilleide*, le *Metamorfosi* e molti romanzi; Castelvetro accusa per la molteplicità d'azione e personaggi le *Metamorfosi* e il *Furioso* (si veda Javitch, *Ariosto* 147). Ma anche sul versante ariostista, come abbiamo detto, l'associazione è costante e viene ampliato sempre di più il canone di autori sottesi al *Furioso*.

quanto basata sull'erranza e su un personaggio unitario: *I romanzi 23-24*), verrà eclissata a vantaggio dell'*Iliade*.

Le forme del poema "regolare" tendono, inoltre, sin dall'esperimento del Trissino, a ideologizzare le opposizioni poetiche e strutturali tra epica e romanzo. Spicca, in primo luogo, un orientamento politico interno a questi poemi, tesi a celebrare le nuove potenze europee, non più quelle municipali italiane (Jossa, *La fondazione* 67-104); ma non è tanto su una lettura allegorica della realtà politica contemporanea che si fonda il poema "regolare", bensì su un'allegoria universale del pensiero politico moderno: il poema stesso, nel farsi paradigma di leggi universali, si fa "idea". Alla morale individuale cavalleresca si sostituiscono gradualmente le leggi della ragion di Stato, ovvero la morale contro la politica.⁶⁹ Il

⁶⁹ Nel poema del Trissino, Corsamonte, guidato cavallerescamente dall'amore e dalla ricerca di gloria individuale, è destinato alla morte dal disegno provvidenziale, mentre Belisario, in quanto portatore dell'ordine costituito, diventa il vero eroe protagonista; nel *Girone*, l'eroe errante e privo di una corte dovrà alla fine sottomettersi ad Artù, rappresentante dell'ordine politico, mentre si fa strada una nuova generazione di cavalieri capaci di sottomettere il gusto per la ventura alla missione politica. L'*Avarchide* a sua volta rilegge tutto il *plot* iliadico come conflitto tra morale individuale del cavaliere errante, Lancillotto, e il bene pubblico, di cui re Artù è garante: e infatti il ritorno dell'eroe sarà sancito innanzitutto dal patto di cavalleria. Diversa, invece, la chiave di lettura politica dell'*Ercole* e del *Costante*, nei quali l'eroe protagonista indica la via per la sua integrazione politica a corte nel titanico sforzo di opporre la virtù a una sorte e a una sudditanza avverse: le biografie eroiche di Giraldo e Bolognetti mettono in secondo piano il problema del confronto tra eroe e ragion di Stato e lo riducono alla dialettica umanistica di virtù e fortuna; ma non per questo mancano nel *Costante* e nell'*Ercole* la

poema diventa, in definitiva, allegoria del mondo, mentre al suo interno trova sempre più spazio un disegno provvidenziale che sostituisce la “fortuna” romanzesca, a cui fa da *pendant* il controllo del poeta sulla struttura del testo, sull’azione e sui codici interni di genere, epico e romanzesco. Ma in questa fase si manifesta anche il limite del poema “regolare” di metà secolo, nostalgicamente teso tra eroicità individuale e ragion di Stato, tra virtù umanistica e dimensione storica provvidenziale.

Sullo sfondo di questa dialettica si fa progressivamente strada, sempre a partire dal poema del Trissino, una polarizzazione, anche interna ai poemi, tra “codice epico”, individuato nel poema della guerra, dell’impresa collettiva, politica e voluta dalla provvidenza, e “codice romanzesco”, individuato nella ventura, nella ricerca della gloria personale, nell’istituzione di un cavaliere perfetto sul duplice versante dell’onore militare e dell’amore casto, coronato dal matrimonio. Questa polarizzazione come abbiamo visto finisce con l’assorbire in sé, già dall’esperienza di Bernardo, l’opposizione tra giovamento e diletto e, su un piano ancor più ampio, quella tra *gravitas* e piacevolezza, cosicché il codice epico giunge a identificarsi con l’unità, l’esemplarità e la gravità concettuale, mentre quello romanzesco con la varietà, il diletto e la piacevolezza.⁷⁰ Questa tendenza ha

dimensione politica della corte, il dovere della sudditanza e la *pietas*, appunto, nei confronti della propria parte. Lo stesso vale per l’*Amadigi*, nel quale la centralità dello statuto morale e delle esperienze amorose dei protagonisti viene perfettamente integrata con il rispetto dei ruoli sociali e delle parti politiche.

⁷⁰ All’interno dei vari esperimenti si sviluppa una “dialettica di genere” che contrappone i moduli romanzeschi a quelli epici, nella di-

inevitabilmente riflesso sul piano della favola nell'accolgimento o rifiuto di alcune strategie narrative, rigorosamente ricondotte alla categoria più generale della convenienza e del *decorum*: la polemica sul meraviglioso e sulla legittimità delle soluzioni *ex machina* nel poema prende le mosse proprio da questo punto. Il ricorso alla *machina* divina, infatti, mentre da un lato può essere autorizzato dal subordine a un disegno provvidenziale, dall'altro può mettere a repentaglio l'autonomia eroica dei protagonisti (Jossa, *La fondazione* 120); si tratta di una dialettica irrisolta nel poema "regolare", che si esplica anche nel contrasto politico fra le parti all'interno del poema: il conflitto tra pagani e cristiani non può più essere risolto ariostescamente in nome della virtù cavalleresca.⁷¹

Queste polarizzazioni ideologiche testimoniano d'altra parte, come ha dimostrato Jossa per il Pigna de *Gli eroici*, l'affermazione di una concezione allegorica del poema, sia dal punto di vista della narrazione sia della struttura, attestata tra l'altro dal costante bisogno di giustificare sul versante teorico la prassi poetica: come le edizioni del *Furioso*, tutti questi poemi sono accompa-

zione di quella che Jossa chiama suggestivamente «uccisione del romanzo» (cfr. *La fondazione* 139-55).

⁷¹ Nell'*Italia liberata* del Trissino e nell'*Avarchide*, in particolare, opposizione militare e politica si identificano sempre più con quella ideologica (cfr. ivi 124-27); ma emblematico è anche quanto dice, sul versante teorico, il Giraldi: «da religione, e il far nascere battaglie fra cristiani ed i nemici loro [...] desta meravigliosa attenzione e fa che si allegri il lettore dei felici avvenimenti di coloro che sono della medesima fede della quale egli è, e si dolga dei contrari e stia tuttavia coll'animo sospeso in aspettando che dal suo Dio venga provvisione alle inconvenienze e ai danni che patiscono dagli infedeli» (Giraldi, *Discorso* 50).

gnati da lunghe prefazioni o apparati paratestuali di dichiarazione di intenti poetici; un fenomeno al quale Torquato si opporrà, ma dal quale non andrà esente. Il valore allegorico nei confronti della verità, sia storica sia poetica, diventa sempre più prepotentemente il tratto distintivo del poema eroico, nonostante i vani tentativi di Giraldis,⁷² ad esempio, e di Bernardo Tasso di salvaguardare l'autonomia della narrazione in nome del diletto. Del resto già l'equivalenza di Bernardo fra narrazione e puro diletto dichiarava, in fondo, la sconfitta del "racconto", devianza diletto e romanzesca, nei confronti del "discorso" (διόνοια), e dell'interpretazione. L'allegoria allora si trasforma in un sistema di interpretazione del mondo, non solo della narrazione, ma delle regole dell'universo: le battaglie non adombrano solo le moderne guerre dei rispettivi dedicatari, ma l'idea stessa della guerra e delle opposizioni ideologiche. Il passaggio dell'imitazione è dalla poesia alla poetica: come abbiamo già visto avvenire sul piano teorico del concetto di imitazione, anche sul piano pratico, la poesia diventa dunque sempre e comunque discorso su se stessa (Jossa, *La fondazione* 241-46).

Soprattutto a livello narrativo e testuale queste linee di forza comuni vengono a costruire un "codice epico", situazionale e formulare, che si identifica e confronta innanzitutto con la tradizione omerica iliadica, spesso anche da correggere in nome della modernità, differenziandosi dal codice situazionale e formulare romanze-

⁷² Giraldis critica nel *Discorso* gli episodi allegorici trissiniani, ad esempio quello di Ligrìdonia.

sco.⁷³ La tematica amorosa, così, apporto specifico della cultura lirica volgare, pur passata al vaglio e messa costantemente in discussione, trova sempre un suo spazio nel poema “regolare”;⁷⁴ allo stesso modo, è un tratto comune a questi poemi la dimensione cavalleresca della guerra e della morale guerriera. Dall’altra parte, in direzione più classicistica, fattore unificante è un aumento d’interesse per la dimensione realistica, strategica e fenomenologica della guerra, così come per la dimensione politica della guerra a rifunzionalizzare ideologicamente la tematica militare: il tema della ragion di Stato, dell’inganno militare e politico esisteva già nella tradizione preariostesca, ma nel poema “regolare” si concretizza una nuova coscienza dell’importanza della strategia, della diplomazia, del rispetto delle gerarchie, dell’ordine militare, di ciò che è legittimo e illegittimo, insomma, nel nome della filosofia politica. Questo recupero “decoroso” della tradizione cavalleresca, ma anche e soprattutto classica, trova sintomatica espressione nel riuso dei *topoi* classici e in particolare omerici, ri-guadagnati a una morale moderna.⁷⁵

Da ultimo, questi poemi vengono a costituire tra loro un reticolo linguistico, formulare, sentenzioso, che si articola in una vera e propria *koiné* del poema “regolare”; è questo un aspetto fondamentale, poiché chiama più direttamente in causa il problema dello stile e della

⁷³ Per la questione, il punto di riferimento è Baldassarri, *Il sonno*. Ma all’origine di questa impostazione critica è il saggio di Agnes.

⁷⁴ Si veda la dettagliata analisi di Baldassarri, *Il sonno* 23-58.

⁷⁵ Ivi 59-75.

gravitas: il poema “regolare” si caratterizza per un linguaggio tendenzialmente monodico, che, pur nelle diverse soluzioni personali, non viola i criteri generali del bembismo, e dunque di una ricerca di eufonia, euritmia, equilibrio ritmico-sintattico all’interno della “gabbia” dell’ottava.⁷⁶ La *gravitas*, dunque, si riduce a un problema concettuale di sentenze, serietà e moralità, ma a livello dell’*elocutio* è l’equilibrio sintattico e fonetico e la ricerca di un dettato omogeneo a garantire la stabilità del genere; e il modello di riferimento è senza dubbio quello ariostesco. Si giustifica così la tendenza, in questi poemi, e soprattutto in quelli di Bernardo e Alamanni, a un’*amplificatio* di impostazione lirica, verso un “iper-correttismo” bembiano che corregge anche Ariosto, nel quale la centralità della narrazione creava, viceversa, uno stile più vario e dinamico. Questi poemi si caratterizzano dunque per la staticità uniforme, per l’amplificazione delle immagini liriche e per la retorica solenne dei discorsi, come per la perfetta chiusura dell’equilibrio dell’ottava.⁷⁷

⁷⁶ Per una ricognizione campionaria del fenomeno, cfr. ivi 129-73.

⁷⁷ In questa prospettiva, mi sembra, si integrano anche le considerazioni di Battaglia sulla lingua dell’*Amadigi*. Come nota il critico, infatti, nel poema di Bernardo, che pure si mette sulla via dell’Ariosto, a fronte del fallimento di una lingua narrativa, emerge un insistente lavoro su una lingua lirica e sentimentale (96-104). Sul patetismo lirico come marca stilistica di Bernardo, tanto nell’*Amadigi* quanto nel *Floridante*, e sull’influenza di tale patetismo nel *Rinaldo* e nella *Liberata*, si veda Morace 286-302.

Quando dunque il giovane Torquato, tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta, si apprestava a percorrere la sua strada di poeta eroico, il panorama critico-letterario che gli si offriva era complesso e dominato da un insieme di forze attrattive opposte tra loro: da un lato le politiche editoriali veneziane e i difensori dell'Ariosto, dall'altro il neoaristotelismo accademico. Ovviamente il poeta poteva guardare al gruppo di esperimenti poetici di metà secolo per risolvere sul piano pratico i dubbi che il dibattito critico presentava. Da un lato vi era una via, potremmo dire, latamente romanzesca, rappresentata dal *Girone* e dall'*Amadigi* (soprattutto quello "epico") fondata sul recupero di materia romanzesca antica, sul binomio "armi e amori", sul valore cavalleresco individuale; dall'altro vi era l'impresa storica dei poemi di Trissino e di Bolognetti; meno persuasivo poteva essere il tentativo di Giraldi, isolato sia per la materia, sia forse per i contrasti con Bernardo; comune era il valore esemplare di un eroe protagonista, così come ormai definitiva era la vittoria dell'ottava; meno quella della divisione in libri o in canti.

Gli esperimenti giovanili del *Gierusalemme* e del *Rinaldo* possono testimoniare che, prima di giungere a una sintesi critica attraverso la riflessione teorica, Torquato ritenne valide entrambe le strade e si provò su tutti e due i fronti. Sul piano stilistico, i tentativi di poema "regolare" offrivano al giovane poeta un condiviso "codice epico", che egli poteva accogliere probabilmente senza riserve, cercando di costruire una posizione personale tra i due poli di *epos* e romanzo. Le forme del compromesso tra i due generi erano ancora relativamente libere, mentre non si era ancora delineato in modo chiaro il problema dello stile, per cui in assenza di un concreto modello di *gravitas* eroica la direzione indicata dal

bembismo ariostesco, pur filtrato dal *decorum*, appariva nella sua ricerca di uno stile “medio” l’unica soluzione valida, supportata anche dai vari Dolce, Ruscelli e Mu- zio (alla cui scuola Torquato si era appunto formato). Del resto, l’esperimento del *Rinaldo* veniva compiuto proprio tra Venezia e Padova, vale a dire tra il centro di propulsione dell’ariostismo e quello dell’aristotelismo accademico.

I

QUESTIONI PRELIMINARI

1. Il «Rinaldo» e la critica del Novecento

Nella storia della critica tassiana, il *Rinaldo* è stato di rado studiato, e per lo più in relazione alla *Liberata*.¹ La circostanza non è ingiustificata, sia perché il *Rinaldo* resta opera marcatamente manierata e giovanile di un poeta diciottenne; sia perché poche biografie, come quella di Tasso, sono state condizionate da un assiduo lavoro su un'unica opera; sia perché, senza la *Liberata*, lo stesso *Rinaldo* sarebbe probabilmente caduto nella dimenticanza, insieme ai tentativi di poema “regolare” che si collocano tra il *Furioso* e la *Liberata*. In realtà, il primo poema tassiano non ha subito sorte granché differenti da quella dell'*Italia liberata dai Goti*, del *Girone*, dell'*Amadigi*, dell'*Ercole*, del *Costante*, del *Floridante*, che sono stati indagati soprattutto dalla scuola positivisti-

¹ Cfr. Zatti, *Torquato Tasso* 154. Per un panorama generale, si veda tutto il capitolo sul *Rinaldo* (154-61).

stica di fine Ottocento: tuttavia sul *Rinaldo*, in particolare, grava l'ombra del poema maggiore.

Lo stato degli studi sul poema è dunque ancora quasi embrionale; i primi veri segnali d'interesse sono arrivati dai recenti lavori sul poema "regolare" e dagli studi – potremmo dire – comparativistici sugli sviluppi del poema eroico tra *Furioso* e *Liberata*, più che dagli studi propriamente tassiani, che si sono preoccupati certo della questione testuale, della questione stilistica, della questione poetica sottese al *Rinaldo*, ma costantemente nell'ottica del poema maggiore. A tutt'oggi manca, così, pure un'edizione critica del primo poema tassiano, nonostante la questione filologica sia stata impostata da Cesare Bozzetti mezzo secolo fa; e ancora i più recenti studi sul poema, pur avendo indubbiamente arricchito il quadro, non si sono scostati di molto dalle conclusioni, ad esempio, di Fubini e di Getto: il *Rinaldo* resta un esercizio di maniera, una prova immatura, una palestra narrativa tra il frammento del *Gierusalemme* e il poema maggiore. Tra gli ultimi, Antonio Daniele ha ribadito la vecchia impressione per cui:

La qualità del *Rinaldo* non sta tanto nella sua architettura narrativa ad azione unica e ad episodi multipli – da tutti considerata traballante e come posticcia – ma in questi squarci di intensa anche se a volte manierata 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. (*Nuovi* 88)

Le uniche monografie sul *Rinaldo* restano così alcuni volumi di scuola positivista, con tutti i limiti che il metodo comporta: la ricerca di fonti di Errico Proto (*Sul*

'*Rinaldo*'), l'esile scorcio di Camillo Guerrieri Crocetti (*Il 'Rinaldo'*) e la voluminosa lettura "interpretativa" di Aldo Capasso (*Commento*). Per il resto, anche negli studi recenti, la critica si è accontentata di caratterizzare il poema come esercizio provvisorio, ancora lontano dal maturo «parlar disgiunto» e perfettamente inserito nel dibattito sul romanzo (più forse che sull'eroico) di scuola ferrarese, di quel triangolo orientale Venezia-Padova-Ferrara che poteva garantire una sorta di monopolio sul genere e la sua tradizione.²

Eppure, esiste una zona in ombra del *Rinaldo* che merita di essere indagata e studiata, partendo dalla considerazione della cronologia dell'opera e della biografia tassiana. Il problema della ricerca delle fonti, o meglio di un modello e dei motivi delle scelte narrative tassiane (rispetto al mito vulgato di Rinaldo da Montalbano), appare secondario rispetto alla ricostruzione di una serie di

² Sono ancora freschi di stampa due volumi pubblicati dall'editore dell'Orso per la Commissione Edizione Nazionale per le opere del Tasso, un'edizione commentata del *Rinaldo*, a cura di Matteo Navone, e lo studio di Rosanna Morace, editi entrambi nel 2012. Ho avuto modo di vedere i due volumi solo in fase di bozze del presente lavoro; pertanto, non ho potuto fare altro che integrarne, dove possibile, i riferimenti. Resta in ogni caso da dire che entrambi esulano in buona parte dalle prospettive del mio studio: l'edizione commentata di Navone offre un testo del poema più affidabile rispetto al passato (pur non risolvendo la questione filologica) e un nutrito commento, che amplia e completa gli studi di scuola positivista sulle fonti. Il volume della Morace tocca invece alcune questioni strutturali e interpretative (in particolare circa l'allegoria), che in parte confermano la mia prospettiva; lo studio è tuttavia sbilanciato verso i debiti del *Rinaldo*, e in generale di Torquato, nei confronti del modello paterno.

coordinate storiche e ad altre questioni: ci si può chiedere perché, nel ventaglio di possibilità che l'esperienza poetica di metà secolo poteva offrire, Tasso abbia scelto questa direzione; quanto fosse innovativa, al di là dei successivi sviluppi della poesia tassiana, la posizione espressa dal *Rinaldo*; quali fossero le ragioni di una prefatoria che ha toni apologetici e lascia intravedere i problemi critici che accompagneranno tutto il percorso epico del Tasso, ma appare fin troppo passivamente concessiva verso la tradizione ariostesca. Solo successivamente, una volta chiarito il valore storico del poema, avrà senso porre altre importanti domande, come perché *Rinaldo* sarebbe stato destinato a diventare l'eroe iliadico della *Liberata*? Perché dopo l'abbozzo epico del *Gierusalemme* sterzare verso il romanzo cavalleresco?³ Ma soprattutto, quanto del *Rinaldo* ha a che fare con i pressoché contemporanei *Discorsi dell'arte poetica*? Insomma, donde viene il *Rinaldo* e quali sono i meccanismi che resero il personaggio centrale in tutta la carriera tassiana?

Quando poi si consideri che Tasso arrivò a Venezia nel '59; che nel '60 uscì l'*Amadigi* di Bernardo, al quale il giovane aveva collaborato precocemente; che in quegli stessi anni (prima o dopo) Tasso stese i giovanili *Discorsi dell'arte poetica*; che il Tasso avrebbe abbozzato su invito del Cattaneo⁴ il *Gierusalemme*, per poi lasciar-

³ Sempre ammesso che, come a lungo ha voluto la critica, il *Gierusalemme* sia da anteporre cronologicamente al *Rinaldo*.

⁴ Sulla figura di Danese Cattaneo si rimanda a Macchioni-Gangemi e Rossi.

lo in disparte; che il *Rinaldo* ebbe una genesi estremamente veloce oltre che precoce, con una prefatoria decisamente diversa da quelle degli altri poemi cavallereschi; appare chiaro che il primo poema tassiano merita di essere indagato in vista anche di una sua possibile lettura interpretativa e poetica. Il *Rinaldo* è un poema sorto in una fase della riflessione poetica tassiana non solo immatura, ma per vari aspetti “altra” rispetto a quella successiva, una fase ancora legata al modello giraldiano e all’esempio paterno, che la critica ha definito “estetico-edonistica”, un’etichetta forse troppo perentoria e riduttiva.

2. «In limine»: la questione filologica

L’assenza ad oggi di un’edizione critica del *Rinaldo*, per un’opera che, almeno apparentemente, non presenta le difficoltà filologiche della restante produzione tassiana, è sintomatica dello stato degli studi sul poema; tanto più che, come si è detto, il problema di un’edizione critica del *Rinaldo* fu per la prima volta, e compiutamente, impostato da Cesare Bozzetti nel suo saggio *Testo e tradizione del ‘Rinaldo’*, preludio a una mai realizzata edizione del *Rinaldo* per gli “Scrittori d’Italia” Laterza.

Il dato di partenza è che l’autografo del poema è andato perduto e, inoltre, non ci è pervenuto alcun manoscritto, se non un apografo molto tardo, di fine Sette o inizio Ottocento, segnalato da Solerti (*Bibliografia LXVII*). A questa mancanza di base si deve aggiungere che – fatto abbastanza insolito all’interno della produzione tassiana –, stando alle scarse testimonianze che ci restano, lo stesso Tasso dedicò ben poco tempo e attenzione al suo poema giovanile: nessuna lettera accenna a

rielaborazioni, riconsiderazioni o riflessioni sul *Rinaldo*. Infine, com'è noto, l'*usus scribendi* tassiano si modifica costantemente nel corso della vita del poeta e, a parte pochi elementi, è estremamente difficile definire le abitudini grafiche del giovane Tasso e propendere, perciò, per una lezione piuttosto che un'altra. La norma, dunque, anche per le edizioni cinquecentesche, è sempre stata quella di rifarsi alla *princeps*, come unica certamente basata sull'autografo tassiano, e usare, al massimo, le stampe successive per correggerne i molti errori tipografici.

Delle edizioni andate a stampa vivente l'autore, solo due sono da ritenersi d'autore: la *princeps* (S₁ secondo le sigle introdotte da Bozzetti), edita da Francesco de' Franceschi nel 1562, e la seconda stampa del 1570 (S₂), sempre ad opera del de' Franceschi; delle due, inoltre, solo alla prima si può ascrivere con certezza l'intervento del Tasso durante la tiratura, attestato almeno dalla stesura della tavola degli *Errori incorsi nel stampare* (*Rinaldo*, c. 66r-v) e della prefatoria *Torquato Tasso ai lettori* (nella *princeps* occupa le cc. 2r-4r, non numerate); S₂, invece, pure porta alcune varianti rispetto a S₁ (Michael Sherberg ha contato circa 200 *loci*: *Introduzione* 49-53), ma non è possibile accertare la paternità tassiana di tali interventi o, comunque, non è possibile accertare la supervisione del Tasso alla stampa. Le stampe cinquecentesche successive, dalla Osanna del 1581 (O) in poi, ritornano però a S₁, dimostrando di ignorare S₂, e nessuna – si ritiene – si è avvalsa dell'autografo o di co-

pia d'esso;⁵ tutte derivano direttamente o indirettamente dalla *princeps*, pur migliorandone la lezione e introducendo le correzioni indicate nella tavola degli errori, ma, inevitabilmente, finendo anche col corrompere il testo. La tradizione del *Rinaldo* è, quindi, solo a stampa, e le stampe cinquecentesche attestano un «progressivo deterioramento del testo dovuto all'ammontare di nuovi errori di stampa o interventi congetturali su quelli tramandati dalla tradizione» (Sherberg, *Introduzione* 40); secondo Bozzetti, questo deterioramento procede nelle stampe cinquecentesche almeno fino alla terza edizione di Vittorio Baldini pubblicata nel 1589 (V₃), che diventa poi la “vulgata” del poema.

Le edizioni secentesche del poema hanno seguito l'edizione Baldini e quelle moderne, sia ottocentesche che novecentesche, non hanno risolto la questione e, anzi, hanno finito per contaminare ulteriormente la tradizione stessa.⁶ In realtà – finiva per ammettere Bozzetti – l'edizione curata da Guido Mazzoni del 1884, pur molto scorretta e non esente da gravi errori,⁷ restava, allora, la più attendibile, mentre le più moderne edizioni, quella del Solerti (che pur si definiva “critica”) e quella del

⁵ Per un elenco delle edizioni cinquecentesche del poema, si vedano Bozzetti 13-15 e Sherberg, *Introduzione* 37-39.

⁶ Per le edizioni del *Rinaldo*, dal Seicento fino all'edizione a cura di Bruno Maier del 1964, si veda ivi 39.

⁷ Per esempio, nell'*Avvertenza*, Mazzoni attribuiva al Tasso la paternità dell'allegoria del poema, che non era altro, invece, che la somma delle singole allegorie composte e premesse a ogni canto dal Lelio Gevardo in A₂ (Bozzetti 13).

Bonfigli non erano altro che corrotte riproduzioni di quella.⁸

In assenza di autografo e di manoscritti, e di fronte a due edizioni d'autore, la scelta per un'edizione critica si riduce a S₁ e S₂. Il dubbio nasce dal fatto che S₂ non è semplicemente, come si era pensato sino all'intervento di Bozzetti, una ristampa "più corretta" di S₁ ma, pur offrendo un testo eguale per contenuto narrativo e struttura a quello di S₁, presenta una rielaborazione formale tale

da costituire una redazione sensibilmente diversa [...]. Ciò che è caratteristico, anzi, in esse è che mai o quasi mai importano innovazioni tematiche o negli elementi della vicenda, mentre sempre testimoniano uno sforzo di chiarificazione e affinamento espressivi che approda a risultati notevoli, e spesso, ciò che è sopra tutto interessante, significativi nella storia dello stile tassiano. (Bozzetti 16)⁹

⁸ Cfr. ivi 7-13. Bozzetti ha ampiamente dimostrato che l'edizione Bonfigli, la quale pur senza definirsi "critica" sostiene nella *Nota* al testo (curata da Santino Caramella) di essere fondata su «un minuzioso raffronto delle stampe cinquecentesche» dipende in realtà dal testo del Solerti e finisce, anzi, col corromperlo ulteriormente (si vedano in particolare le numerose corrotte introdotte da Bonfigli, segnalate dal Bozzetti: 8-10).

⁹ Bozzetti si è limitato a uno spoglio esemplificativo e incompleto delle varianti; tra gli interventi più diffusi ricorda sostituzioni di parole singole, sostantivi, verbi, aggettivi per maggior proprietà di significato; eliminazione di coppie o serie sinonimiche inutili; la generale eliminazione e sostituzione dell'aggettivo «alto»; la messa a punto di imprecisioni narrative o mitologiche (cfr. 16-21). Si aggiunge poi un gruppo limitato di interventi più macroscopici su interi

Forse parlare di testimonianza di mutamenti «significativi nella storia dello stile tassiano» può parere eccessivo, ma certamente S_2 costituisce una redazione ben diversa rispetto alla *princeps*, tesa a migliorarne «ritmo ed eufonia», in modo da «illimpidire il dettato poetico depurandolo da costrutti duri o faticosi o da fastidiose allitterazioni, omofonie, cacofonie o da sgradevoli accentuazioni ritmiche» (ivi 20-21); e costituisce, perciò, una testimonianza della «maturazione tecnico-stilistica» del giovane Tasso. Lo stesso Bozzetti ammetteva che, pur non essendoci prova alcuna, è difficile ascrivere ad altri che al Tasso tali varianti. È improbabile che la stampa del '70 si sia avvalsa di un nuovo autografo tassiano corretto, poiché molti degli errori di stampa di S_1 sono ereditati da S_2 ; è più probabile che Tasso abbia lavorato su un esemplare di S_1 , tant'è che le varianti sono incastri, sostituzioni, modifiche e spostamenti che non mutano mai sostanzialmente la tessitura di S_1 e mai superano il limite dell'ottava (a parte il caso della soppressione di tre ottave: VIII, 6 e 10; X, 80); è perciò improbabile che quest'ultima edizione sia indipendente dalla prima.

È difficile determinare quando avvenne tale revisione, tanto più che non si può dire se Tasso abbia collaborato alla stampa di S_2 . Un dato importante è che la soppressione in S_2 delle ultime sei righe della prefatoria di S_1 , nelle quali il poeta si scusa per la scorrettezza dell'edizione («e senza tanti errori di stampa, si lascerà vedere e perché molti de quelli potreste a me imputare, vi prego che talvolta la Tavola degli errori riguardate,

versi (ivi 21-25), ma anche tali interventi non modificano la narrazione, né il tessuto dell'ottava.

anzi ogni volta ch' il senso oscuro ed intricato vi paresse») e promette, se il poema piacerà, una nuova edizione migliorata («il quale [*scil.* Rinaldo] se da voi serà benignamente accolto, un'altra volta in molte parti migliorato si lascerà vedere»: *Rinaldo, Torquato Tasso ai lettori*, c. 3r), testimonia che l'editore considerava S₂ come la promessa edizione migliorata. Il dubbio sulla effettiva collaborazione tassiana alla stampa deriva anche dal fatto che molti errori individuati nella tavola degli errori in S₁ passano in S₂ insieme a molti errori negli stessi concieri. Il Tasso, inoltre, lasciò che nelle stampe successive si tornasse a S₁; infatti nessuna delle varianti di S₂ è passata nelle stampe successive (se non per gli errori di S₁ facilmente emendabili per congettura).

D'altro canto nessuna delle stampe posteriori a S₂ mostra varianti che si possano far risalire all'autore, ma solo correzioni di errori materiali o arbitrari interventi formali che hanno progressivamente corrotto il testo. L'unica edizione seguita con certezza dall'autore – concludeva Bozzetti – è la *princeps* del 1562; per quanto riguarda S₂, invece, è probabile che Tasso avesse fornito allo stampatore un esemplare di S₁ con le varianti, ma anche che egli fosse poi rimasto estraneo alla stampa. Non potendo, inoltre, datare la fase di tale intervento del Tasso su S₁, non è possibile dire con precisione quale momento della maturazione stilistica tassiana rappresenti S₂.

Nel dubbio tra S₁ e S₂, Bozzetti infine proponeva di basarsi su S₁, suggerendo di ricorrere alle stampe posteriori, soprattutto l'Osanna dell'81, per riparare i guasti della *princeps*. Proprio O, infatti, costituirebbe per Bozzetti un testimone fondamentale, sia per la correttezza sia per alcuni aspetti che lasciano sospettare che l'edizione possa essere stata curata, se non dal Tasso, da per-

sona a lui molto vicina: O elimina la prefatoria dell'autore, sostituita da due dediche dello stampatore, una a Vincenzo Gonzaga e una ai lettori,¹⁰ ma soprattutto elimina nel frontespizio (unica tra le varie edizioni) la dedica al cardinale Luigi d'Este. Questa soppressione si potrebbe ricollegare al risentimento (nel 1581) del Tasso nei confronti del casato estense, e all'intento di ricercare la protezione del signore di Mantova; la soppressione della prefatoria, invece, testimonierebbe il distacco, dopo la composizione dei *Discorsi dell'arte poetica*, dalle acerbe teorie poetiche giovanili.¹¹ O acquisterebbe, in tal modo, un'autorevolezza che non si può trascurare e, d'altra parte, finirebbe per destituire in ogni caso l'autorità di S₂, del tutto trascurata da O; ma trattandosi di ipotesi, resta fuori di dubbio che la *princeps* è allo stato attuale degli studi il risultato più fedele del Tasso diciottenne.

Bruno Maier nell'edizione Rizzoli del '64, nell'intento di procurare un'edizione, seppur non critica, migliore delle precedenti, ha seguito i consigli di Bozzetti

¹⁰ In quest'ultima, anzi, lo stampatore promette di dare «la Gerusalemme liberata del medesimo Autore cavata dal proprio Originale, et più compita, et corretta senza paragone di quante se ne sono stampate sin ad ora in diversi luoghi». Ormai il *Rinaldo* è «ridotto» a quella data a semplice prodromo della *Liberata*.

¹¹ Bozzetti arriva anche ad ipotizzare che, viste le affermazioni dello stampatore sulla *Liberata*, Osanna avesse piena coscienza «di poter disporre di quegli autografi tassiani da cui uscirà nell'84 l'edizione Osanna», e che forse, se il curatore di O doveva essere qualcuno di molto vicino al Tasso, esso potesse essere Scipione Gonzaga o più probabilmente Curzio Ardizio (38-39).

ed è ritornato alla *princeps*, riproponendola fedelmente e correggendone soltanto i numerosi errori e refusi (compresi quelli indicati nella tavola degli errori); ma avvertiva nella *Nota ai testi* che

la sostanziale accettazione del testo del '62 non è avvenuta, da parte nostra, senza perplessità; mentre più volte non ci è stato facile stabilire una netta e precisa linea di demarcazione fra l'*usus scribendi* del Tasso nel tempo in cui componeva il *Rinaldo* e gli arbitri (o, peggio, gli errori) dello stampatore, specialmente per i fenomeni di raddoppiamento e scempiamento delle consonanti. (875-76)

Maier non intendeva risolvere il problema, ma si accontentava di aver seguito un criterio di «ragionevole moderazione e prudenza», lasciando a Bozzetti, che allora ancora lavorava all'edizione critica del poema, il compito di risolvere in «maniera radicale» (ivi 876) le questioni testuali.

Non ha prodotto risultati più sicuri la successiva edizione curata da Bortolo Tommaso Sozzi per i Classici Utet nel 1974: Sozzi, pur reimpostando il problema testuale del *Rinaldo* (segnalando quindi che S₂ introduce, rispetto alla *princeps*, «importantissime varianti»: *Nota ai testi* 8) e ammettendo che l'edizione Maier offre una soluzione «soltanto parziale» della questione, si è limitato ad adottare il testo di quest'ultima «con qualche indispensabile emendamento per la punteggiatura» (*ibidem*), rinviando a sua volta all'edizione critica in preparazione del Bozzetti (la quale, purtroppo, non è stata portata a compimento per la scomparsa dello studioso nel 1999).

Nel 1990 è uscita per l'editore Longo un'edizione, a cura di Michael Sherberg, destinata a suscitare non po-

che polemiche; l'edizione, che si definisce critica, è basata, questa volta, su S_2 e propone in apparato le lezioni della *princeps*. Partendo dalle considerazioni del Bozzetti e da un privilegio di stampa concesso al Tasso dal Senato veneziano il 31 maggio 1562, con cui l'autore otteneva che per quindici anni «niun'altro che io possa stampar, né far stampar, o, stampato, vender il libro mio intitolato il Rinaldo di Torquato Tasso senza mia licentia, o, di coloro che haveranno causa da me»,¹² Sherberg distingue all'interno della problematica testuale del poema due esigenze: una strettamente “filologica” e una di “tradizione”. L'istanza filologica porterebbe necessariamente a privilegiare S_2 come punto d'arrivo del lavoro poetico del Tasso sul poema; l'esigenza di tradizione, invece, porterebbe – come voleva Bozzetti – a conservare S_1 , sia perché da essa deriverebbe la vulgata, sia perché testimonia «l'aurora poetica del Tasso» (Bozzetti 41). Ma per Sherberg il problema della scelta tra le due opzioni è facilmente risolvibile ricostruendo il percorso del testo tra la prima e la seconda edizione.

Sherberg crede di poter identificare cinque momenti nel processo che porta da S_1 a S_2 : gli interventi di Tasso durante la tiratura di S_1 , testimoniati dall'esistenza di esemplari diversi di S_1 (S_{1a} e S_{1b}),¹³ la revisione di S_1 e

¹² Cito il privilegio da Sherberg, *Introduzione* 9.

¹³ Cfr. ivi 44-45. È questo, in realtà, il particolare più interessante introdotto da Sherberg nella questione: collazionando due esemplari di S_1 , S_{1a} (Bergamo, Bib. Civica Angelo Mai, segn. Tass. B 6, 18/1) e S_{1b} (Iowa City, Iowa, USA, University of Iowa Library, Special Collections, X, PQ 4639.R2), risulta che i tipografi sono intervenuti sul fascicolo *l*, poiché in S_{1a} la prima ottava del fascicolo (c. 41r)

la costituzione della tavola degli errori durante il processo a fasi di tiratura di S_1 ,¹⁴ la composizione della prefatoria, con l'aggiunta delle ultime sei righe (eliminate poi in S_2), nelle quali Tasso auspica una nuova edizione senza tanti errori; la composizione definitiva della tavola degli errori (fase questa intrecciata alla precedente), che fornisce una sorta di terza redazione del poema do-

ripete l'ultima ottava del fascicolo *K* (c. 40v; l'ottava VIII 59: «Non può Florindo allor ...») e manca l'ottava VIII 71 («Il fier Leon che del suo sangue ...»), mentre in S_{1b} sono slittate 12 ottave, non si ripete VIII 59 e soprattutto non manca VIII 71, tra l'altro necessaria alla narrazione. Ci sono inoltre tra le due copie alcune lezioni diverse e, in particolare, due vere e proprie – dice Sherberg – «varianti d'autore» a VIII 62, 7 (S_{1a} : «tremor» > S_{1b} : «romor») e a IX 28, 2 (S_{1a} : «e del ferro» > S_{1b} : «de l'argento»), la prima correzione di una «ridondanza etimologica» e la seconda di «disordine cronologico» nelle età dell'uomo (ma cfr. *ivi* 45, n. 15). Tale intervento testimonia che S_{1b} è copia seriore, e su questo non c'è dubbio, ma, come vedremo oltre, si tratta di un normale incidente tipografico, che non comporta un'effettiva diversità redazionale (come invece vorrebbe Sherberg), tanto più perché si tratta di intervento su un singolo fascicolo e perché S_{1a} , che si sappia, è esemplare unico.

¹⁴ Come ha notato il critico americano, gli errori presenti nella tavola non vanno oltre la carta 48, sulle 66 carte totali; è perciò probabile che la tavola sia stata approntata dopo la tiratura delle prime 48 carte, e che la composizione e tiratura procedessero per fasi, con il riciclaggio di matrici e caratteri (come dimostra il titolo corrente errato di c. 55r). Meno persuasivo è il discorso che Sherberg fa circa una correzione della tavola che entra già nelle stampe, vale a dire a IX 84 di «Quel» per «Qual»: la parola è corretta in tutte le stampe consultate da Sherberg, anche in S_{1a} , e lui ne deduce che probabilmente, più che di intervento durante la tiratura, si tratta di svista del Tasso durante la correzione; ma non possiamo dimenticare che, procedendo per fascicoli la stampa e la vendita, la presenza della correzione in S_{1a} non esclude che quel fascicolo sia seriore rispetto al fascicolo *l*, e che quindi si tratti di intervento in corso di stampa.

po S_{1a} e S_{1b} ,¹⁵ infine i nuovi interventi fatti su S_1 , che passano in S_2 . Il lavoro correttorio portato avanti sul poema è, dunque, piuttosto articolato e ben testimoniato dallo stesso autore, che nella tavola degli errori di S_1 avvisa:

Non si metteranno qui (benignissimi lettori) tutti gli errori, perché non avendo potuto l'Autore correggere egli stesso la stampa, vi ne sono incorsi infiniti, più per difetto di chi egli in sua vece avea lasciato, che per colpa de gli stampatori, solamente quelli vi son posti i quali possano alterare il senso, gli altri al vostro giudizio rimessi sono. (*Rinaldo* c. 66r)

Sarebbe interessante sapere chi sia questo curatore di cui Tasso sottace il nome, ma che pure accusa tanto apertamente; e valutarne il ruolo e gli interventi. Del resto, il clima di incertezza tipografica in cui fu stampato il *Rinaldo* è testimoniato da una lettera a Cesare Pavesi di Bernardo Tasso del 15 aprile 1562, nella quale chiede all'amico, che si era prodigato affinché lo stesso Bernardo acconsentisse alla stampa del poema, di aiutare Torquato perché il poema «almeno sia stampato corretto».¹⁶ Insomma, di questa lunga e laboriosa revisione, S_2

¹⁵ La tavola, infatti, non introduce solo concieri, ma anche qualche variante (ad esempio: a II 35, 6 «crede» per «vede»; a V 17, 5 «poi» per «pur»; a IX 45, 5 «affetto» per «aspetto»; a X 70, 5 «sol» per «tal»). Anche se apparentemente tutti questi casi riportati da Shenberg possono rappresentare errori e non necessariamente varianti.

¹⁶ «Quanto all'edizione del Poema di Torquato, ancora ch'io, come amorevole padre, e geloso del suo onore, fossi di contrario parere, ho voluto piuttosto soddisfare a tanti Gentiluomini che me n'hanno pre-

sarebbe – secondo Sherberg – il risultato; e, infatti, le varianti che passano poi in S_2 sarebbero introdotte a ridosso della stampa di S_1 , quando il *Rinaldo* era ancora fresco di stampa: Torquato lavorò su una copia di S_1 (e infatti alcuni errori segnalati nella tavola non vengono poi corretti in S_2) – come già indicato dal Bozzetti – e non sull'autografo. Il poema, poi, con queste nuove varianti e correzioni venne stampato solo otto anni più tardi, quando oramai Tasso era al servizio del cardinale Luigi d'Este e impegnato in lavori più importanti; l'autore non seguì dunque la stampa, e da qui derivano gli errori corretti in S_1 dalla tavola eppure non emendati in S_2 . Il privilegio, inoltre, valido fino al 1577, garantisce che anche la stampa di S_2 (magari pur affidata a un vice proprio come S_1) ebbe se non altro la licenza e approvazione del Tasso, ed è quindi da ritenersi d'autore, proprio come S_1 .

Sherberg conclude che a ragione Bozzetti considera S_2 una «cristallizzazione editoriale» della *princeps*, ma aggiunge che essa «è soprattutto il punto di arrivo di un processo di revisione del poema avviatosi già durante la

gato, che al desiderio, e giudizio mio; sapendo che il Poema non è tale che non paja maraviglioso in un giovane di diciott'anni; essend'egli e per l'invenzione, e per l'elocuzione degno di lode, e tutto sparso di vaghi lumi di poesia; ben desidererei di averlo visto tutto, e più accuratamente ch'io non potrei in sì breve corso di tempo, prima che lo stampasse. Ma il voler opporsi a un intenso desiderio di un giovane, che quasi torrente di molt'acque pieno corre al suo fine, sarebbe vana fatica; e tanto più, essendone stato pregato fra molt'altri da due dotti e giudiziosi spiriti, come sono il Veniero, e 'l Molino. Ma bisogna che e l'ajuto vostro, e di molti altri amici suoi vaglia a fare che almeno sia stampato corretto; e di ciò vi prego quanto caramente posso» (lettera del 15 aprile 1562; B. Tasso, *Lettere* II, 501-503 [n° 196]: 502).

tiratura di S₁ e portato avanti in seguito. Il 1570 sarebbe allora il *terminus ad quem* del lavoro poetico del Tasso sul *Rinaldo*, e il giusto punto di partenza per un'edizione moderna» (*Introduzione* 43). Quand'anche il lavoro di revisione sul poema sia rimasto inconcluso come sostiene Bozzetti, resta il fatto che S₂ «rappresenta sempre l'ultimo enunciato tassiano per quanto riguarda il *Rinaldo*» (ivi 48), nonostante le stampe cinquecentesche successive siano ritornate alla lezione di S₁, ignorando l'esistenza di S₂ (errore forse da attribuirsi all'assenza sul frontespizio di S₂ di cenni alla novità della stampa, che comparirà invece – come è normale nel Cinquecento – nelle edizioni posteriori, pur non ricorrette). Sherberg, dunque, ha pubblicato il testo di S₂ collocando in apparato le varianti di S₁, limitandosi a modernizzare alcuni aspetti grafici rigorosamente indicati nella *Nota al testo*, alcune forme irregolari e la punteggiatura; a introdurre gli emendamenti indicati nella tavola degli errori in S₁ e non passati in S₂; a correggere alcuni refusi (alcuni comuni a S₁), cinque versi ipermetri (quattro corretti grazie a S₁; uno congettzionalmente) e quattro errori presenti nelle varianti di S₂ corretti per congettura (ivi 51-53).

Il nodo sostanziale che allontana Sherberg da Bozzetti è che il critico americano pensa di poter collocare cronologicamente le varianti, problema che invece Bozzetti lasciava aperto e che era alla base della propensione del critico italiano per S₁ quale frammento definito di un momento ben preciso della poesia tassiana. Ma, in realtà, il fatto che le varianti introdotte da S₂ siano quasi sicuramente del Tasso e che egli abbia lavorato su una copia di S₁ erano già affermazioni del Bozzetti e non bastano certo a fornire una data; se, infatti, il privilegio può anche garantire – come sostiene Sherberg e come è

probabile – che l'edizione del '70 sia stata pubblicata con il consenso del Tasso, ciò non garantisce che egli abbia supervisionato la stampa, né, tanto meno, che tutte le varianti di S_2 siano da attribuire al poeta o che la revisione compiuta su S_1 sia databile in modo preciso. Va inoltre aggiunto che, se l'autorità di S_2 viene così attribuita congetturalmente in quanto «ultimo enunciato tassiano» sul *Rinaldo*, resta allora anche da valutare e riconsiderare il valore di O, che come abbiamo visto tende anzi a relegare in secondo piano S_2 .

La scelta di Sherberg ha suscitato giudizi molto, e a volte troppo, severi. La prima e più dura stroncatura è quella di Luigi Poma (*Recensione*), che attaccò già la pretesa di definire “critica” tale edizione. Le accuse sono mosse anzitutto al rigore filologico dell'edizione¹⁷ e all'identificazione piuttosto discutibile delle cinque fasi indicate da Sherberg: la prima fase di passaggio da S_{1a} a S_{1b} rappresenta, infatti, un normale incidente tipografico, che non introduce nessuna variante d'autore;¹⁸ la seconda fase, di costituzione della tavola degli errori, non è certo come la chiama Sherberg una fase di revisione, ma piuttosto la normale stesura dell'*errata*, «tanto più che l'*errata* non registra varianti sostitutive di lezioni valide» (ivi 252); per quanto riguarda la terza e la quarta

¹⁷ Critica alle «infiorescienze italiote» dell'*Introduzione*; critica alla qualità dei «contenuti storico-critici» della stessa e critica, soprattutto, alla *Nota al testo* (Poma, *Recensione* 252).

¹⁸ Il primo caso, VIII 62, 7, sarebbe un caso di attrazione fra «tremando» (del verso precedente) e «tremor»; il secondo, come riconosce anche Sherberg in nota, sarebbe rettifica di «disordine cronologico».

fase, della composizione della lettera introduttiva e della stesura definitiva della tavola degli errori, Poma ammette che la distinzione dei tempi di composizione tipografica fatta da Sherberg si fa molto sottile e verisimile, ma non è verisimile la conclusione, ossia che «la tavola ci fornisce una redazione del poema da considerarsi sempre seriore alle due altre» (Sherberg, *Introduzione* 46). In fondo, conclude Poma, dopo lo studio del Bozzetti, «l'edizione critica del *Rinaldo* si prospettava poco più di una semplice operazione esecutiva» (*Recensione* 253), poiché S_2 appariva come una cristallizzazione editoriale di un postillato di S_1 , estranea all'autore, e perché il *Rinaldo* «interessa specialmente come eccezionale e preziosa testimonianza dell'aurora poetica del Tasso» (Bozzetti 41): non restava che fondare il testo critico sulla *princeps* e mettere in un apparato evolutivo le varianti di S_2 . Sherberg si ispira troppo fedelmente al principio dell'ultima volontà dell'autore, col risultato così di rendere pressoché inattuabile la «fisionomia linguistica» di S_1 , poiché, come sostiene Bozzetti, «siamo costretti a supporre che quanto, poco o tanto che sia, è recuperabile della lingua originariamente usata dal Tasso nel poemetto, lo sia soltanto attraverso la grafia di S_1 » (ivi 43). Oltre a questo, continua Poma, l'edizione Sherberg presenta numerosi errori di affidabilità, perché non sono state registrate alcune varianti di S_1 rispetto a S_2 .¹⁹

In linea con la recensione di Poma è quella di Michelangelo Zaccarello che, con toni meno pungenti, ag-

¹⁹ Per un elenco dei luoghi, cfr. Poma, *Recensione* 253.

giunge a quanto detto da Poma che la soluzione proposta da Bozzetti

è storicamente più corretta nei confronti sia della gestazione dell'opera (le varianti di S_2 introducono solo puntuali aggiornamenti di stile e non sembrano alludere ad una riscrittura), sia della sua diffusione editoriale, che oblitera del tutto il testo riveduto, per accogliere esclusivamente le migliorie della tavola aggiunta ad S_1 . Inoltre, è certo più consona alle aspettative di quanti verosimilmente utilizzeranno una pubblicazione come questa, studiosi cioè più o meno specializzati, per i quali il tessuto linguistico e stilistico di S_1 fornisce l'unica attestazione licenziata da Tasso del tirocinio che porterà, cinque anni più tardi, all'esperimento delle *Rime de gli Accademici Eterei*. (Per un'edizione 117)

Zaccarello, rifacendosi a Greg,²⁰ sottolinea che, fra due edizioni curate dall'autore, il criterio di scelta per il testo base si deve fondare solo sugli "accidentali" (gli aspetti formali, grafici, linguistici, interpuntivi), mentre per gli aspetti "sostanziali" (espressione letteraria e contenuti), valgono le regole tradizionali della filologia. Questo, per il *Rinaldo*, significa che porre a testo S_2 vuol dire essere convinti che Tasso sia intervenuto su S_1 anche negli "accidentali"; ma, poiché come dimostra

²⁰ Per le questioni di *textual bibliography* in Italia, oltre al volume curato da Stoppelli, si vedano anche Storella (in part. *l'Introduzione*: 5-36); Stussi e Zaccarello, *Storia*. Sul Cinquecento, oltre a Quondam, si veda soprattutto Trovato.

anche Sherberg i concieri indicati dalla tavola degli errori di S_1 non sono entrati in S_2 e si può dedurre che S_2 sia allestito su un esemplare postillato di S_1 , è difficile pensare che S_2 rappresenti una redazione curata dall'autore. Le varianti formali introdotte da S_2 sono infatti più interventi editoriali tipici dell'epoca che correzioni d'autore, con ammodernamenti di grafie etimologiche estranee agli usi tassiani (es. «equale», «nimfe», «offitio»²¹). Se la stroncatura di Poma muove soprattutto da principi di carattere filologico, quella di Zaccarello intacca anche quell'esigenza di "tradizione" da cui è partito Sherberg, al punto che diventa legittimo dubitare, come ha fatto Antonio Daniele, della paternità tassiana delle varianti, in fondo non così significative. Daniele, infatti, nota che, già di per sé, nell'economia di un poema in dodici canti, la soppressione di tre ottave non è certo un intervento corposo, tanto più poiché si tratta di due strofe di natura encomiastica (VIII 6 e 10) e una di descrizione paesaggistica (X 80):²² dunque «un taglio indolore, ascrivibile più a considerazioni di opportunità cortigiana che di strategia stilistica» (*Nuovi* 57). Allo

²¹ Per esempio Zaccarello fa riferimento agli scempiamenti consonantici, tipici del giovane Tasso, presenti in S_1 e ammodernati in S_2 (*Per un'edizione* 118).

²² Secondo Daniele, del resto, l'espunzione di VIII 6 è immotivata (visto che continuerebbe l'elogio di Luigi d'Este iniziato nelle stanze precedenti), così come è immotivata quella di VIII 10 di elogio dei due amici di studi padovani, Annibale di Capua e Stanislao di Tarnow (con cui Tasso avrà ancora qualche rapporto in seguito). Ancora farraginoso sarebbe per Daniele la caduta di X 80, che interrompe la descrizione del paesaggio.

stesso modo, gli interventi stilistici, che non intaccano quasi mai la struttura dell'ottava, ma si limitano piuttosto a mutamenti lessicali (per lo più di natura sinonimica), aggettivali o verbali (talora dei tempi verbali), non sono – dice Daniele – facilmente imputabili all'autore. Se infatti è vero che la presenza di S_{1a} e S_{1b} , così come la presenza della tavola degli errori, dimostra che Tasso attuò un lavoro di sistemazione e ritocco del poema, non è possibile, in assenza di autografi e testimonianze, dire se tutte le varianti di S_2 siano d'autore.

Le critiche mosse all'edizione Sherberg sono in larga parte condivisibili, sia per le ragioni “filologiche” e di “tradizione”, sia per una serie di considerazioni storiche che credo si possano aggiungere: c'è, infatti, alla base un problema fondamentale, ossia l'importanza per il Tasso del suo primo poema, tanto più all'alba degli anni Settanta, negli anni della *Liberata* e della corte ferrarese. Sherberg chiama in causa il famoso testamento tassiano a Ercole Rondinelli del 1570,²³ e sostiene che Tasso alluderebbe tra «l'altre sue composizioni» anche al *Rinaldo* e, nel momento di fare testamento prima di partire per la Francia al seguito del cardinale d'Este, si sarebbe ricordato di non aver ancora fatto ristampare il *Rinaldo* corretto e ne avrebbe allora affidato ad altri la stampa mentre lasciava l'Italia e non sapeva se il *Gottifredo* sarebbe mai stato stampato.²⁴ Se così fosse, certo, S_2 acquisterebbe un ruolo importante, ma esistono alcu-

²³ Cfr. T. Tasso, *Lettere* I, 22-24 (n° 13). Per la datazione, cfr. Solerti, *Vita* I 137-38, n.

²⁴ Cfr. Sherberg, *Introduzione* 47-48, n. 21.

ni elementi che permettono di dubitare fortemente di tale supposizione. Innanzitutto, il fatto che proprio negli anni Sessanta Tasso va formulando la sua poetica e proprio in quegli anni è immerso nella composizione della *Liberata*: si tratta di un cambiamento, rispetto al *Rinaldo* (e lo vedremo meglio oltre), che non può non aver lasciato il segno in un'ipotetica nuova edizione d'autore del primo poema. La poetica del «parlar disgiunto» è nel 1570 ormai delineata: in mezzo ci sono stati i *Discorsi* (sulla cui datazione si ritornerà), le *Lezioni* sul Casa e sul Pigna, e in fondo anche le *Rime Eteree*, alla cui stampa Tasso partecipò attivamente. Le correzioni, numerose, ma per lo più irrilevanti (e, in effetti, a parte la soppressione di tre ottave si tratta di interventi per lo più di carattere linguistico e sinonimico) dimostrano almeno che S_2 non può rappresentare la poesia del Tasso del 1570. Piuttosto, le varianti dovranno risalire quasi necessariamente agli anni vicini a S_1 , come del resto sostiene Sherberg; ma a questo punto diventa impossibile dire che grado di definitezza rappresentino, e fino a prova contraria non possiamo affermare con certezza che questa nuova “redazione” sia licenziata dall'autore (del resto, i privilegi non garantivano molto).

Invece, è importante notare che se Tasso non parla, nelle lettere di quegli anni, del primo poema, è improbabile pensare che lo sentisse ancora come un *work in progress*: il vero lascito del *Rinaldo* di quegli anni sarà altrove, nella *Liberata* e in tutt'altro modo. Se Torquato poté acconsentire a una ripubblicazione del poema, fu nell'intento di consolidare la propria immagine pubblica nei primi felici anni ferraresi, ma senza concedere al poema un ruolo determinante all'interno della sua evoluzione stilistica. Anche il fatto che la dedicatoria non subisca significative modifiche dimostra che l'edizione del

1570 resta l'opera di un giovane neanche diciottenne, che mette in luce la propria precocità poetica, ma che non si identifica ormai più con il nuovo poeta, che piuttosto, quando vorrà riattualizzare il poema, non si opporrà all'eliminazione di tale prefatoria, ormai datata e lontana dalle acquisizioni più mature. Infine, che le stampe successive si rifacciano alla *princeps*, ignorando la seconda edizione, dimostra chiaramente che l'esperienza del *Rinaldo* si condensò, anche per il Tasso (che non lamentò mai nulla a tal proposito), soprattutto in quel 1562 e che quel testo della *princeps* rappresenta l'espressione pubblica e compiuta di un'esperienza letteraria destinata più o meno brevemente a essere superata o assorbita nel poema maggiore.

Il *Rinaldo*, del resto, è uno dei pochissimi casi, all'interno della produzione tassiana, in cui l'autore, almeno per la *princeps*, seguì pur non assiduamente la stampa (e la tavola degli errori, così come gli emendamenti fatti in corso di stampa, lo dimostra); quindi, possiamo affermare con discreta sicurezza che la *princeps* rappresenta sia la volontà dell'autore diciottenne, sia la sua effettiva presentazione pubblica. Il *Rinaldo* è innanzitutto un documento di uno stadio della poetica e dell'esperienza del giovane Tasso, che per la prima volta si affacciava al pubblico e che per la prima volta cercava di inserirsi nel mondo letterario come poeta epico; la stessa scelta del de' Franceschi di ripubblicare il poema testimonia sia di un successo del genere ancora vigoroso a Venezia negli anni Settanta, sia di una progressiva affermazione del Tasso (tant'è che le edizioni successive del *Rinaldo* vedranno la luce intorno alle prime stampe della *Liberata*, ed è significativo del ruolo di questo primo poema nella carriera tassiana il fatto che proprio l'Osanna lo pubblicherà nell'81, prima della sua

edizione della *Liberata*). Resta forse da chiarire, se gli interventi non sono del Tasso, che bisogno avesse il de' Franceschi o altri di intervenire sul testo, se non nella *errata-corrige*, visto che era prassi parlare di «diligenti correzioni» e «novità» editoriali anche in riedizioni fedelissime. Se invece gli interventi sono del Tasso, stupisce che si riducano a sì poca cosa e che, in modo anomalo per lui, una revisione non abbia portato a dubbi e profonde riflessioni teoriche.

Dal punto di vista filologico è indubbio che la soluzione proposta dal Bozzetti di un'edizione basata sulla *princeps* con gli emendamenti della tavola degli errori e, piuttosto, le varianti di S_2 in apparato, sia la soluzione – almeno all'attuale stato degli studi – più persuasiva. D'altro canto, se quella che era apparsa a Bozzetti pressoché una certezza, ossia la paternità tassiana degli interventi entrati in S_2 , ora è tornata ad essere un punto di discussione, sono convinto che il problema di un'edizione critica del *Rinaldo* sia ben lontano dall'essere, come voleva Poma, una pura questione esecutiva: un'edizione critica, infatti, non può esimersi dal prendere una posizione e formulare ipotesi più concrete rispetto al rapporto tra S_1 e S_2 . Una volta anche stabilito che S_1 possa e debba essere il testo base, secondo i precetti dell'odierna filologia dei testi a stampa, diviene necessaria una collazione dei diversi esemplari di S_1 per capire quale possa essere la lezione più attendibile e filologicamente corretta, se – come ha notato Sherberg – esistono casi come quelli di S_{1a} e di S_{1b} . S_1 , così come ci appare nel suo insieme e al di là dei refusi, testimonia uno «stato albale della scrittura del Tasso» (Daniele, *Nuovi* 84) molto lontano dalle più mature testimonianze autografe, per cui anche i più semplici interventi correttori che proponeva il Bozzetti per una nuova edizione

critica – come sottolinea Daniele – andranno rigorosamente vagliati, in ragione di una fase linguistica ancora indefinita. Del resto S₁ attesta una sorta di plurilinguismo significativo, all'interno del quale è possibile, ad esempio, riconoscere un legame con il lessico della tradizione canterina, ma soprattutto certo lessico della tradizione francese e provenzale,²⁵ finanche, a volte, della tradizione dialettale,²⁶ una direzione, pur difficile da accertarsi in assenza di autografi, la quale può però indicare la familiarità del giovane Tasso con quella letteratura cavalleresca popolare di consumo che ben poco aveva a che vedere con il dibattito sul poema eroico.

Ecco probabilmente perché anche l'ultima edizione del poema in ordine di tempo, quella curata da Matteo Navone, ha cautamente evitato di proporsi come edizione critica, limitandosi piuttosto a cogliere le indicazioni di Bozzetti e degli altri studiosi, per riproporre un testo, basato sulla *princeps*, migliorativo rispetto al tentativo di Maier.

Insomma, anche una volta accertato che l'esperienza del *Rinaldo* si fissa nel 1562 e che un'edizione critica moderna si deve basare su S₁ con le varianti di S₂ in apparato, siamo ancora ben lontani da una soluzione filologica definitiva. Si aprono, d'altra parte, alcune questioni storiche intorno al poema e alla poetica del Tasso

²⁵ Cfr. Daniele, *Nuovi* 85, che cita «alluma», «carole», «desire», «dolzore», «princessa» e «soro».

²⁶ *Ibidem*: «bascio», «combiato» alternato a «commiato», «gionto», «ambasciata», «longhe», «martoro», «martir(o)», «mischio», «mogliera» e «roversarsi».

altrettanto difficili da risolvere, ma che si vorrebbero in questo studio portare alla luce, a partire dal rapporto tra il poema e il contesto editoriale, culturale e accademico, fino alla definizione della poetica tassiana sottesa a quella prima prova narrativa in relazione al dibattito e agli esperimenti epico-cavallereschi di quegli anni, compresa la prima prova del *Gierusalemme*, ma anche ai successivi sviluppi della poesia di Torquato, fino alle soglie della *Liberata*.

3. *Tasso e Francesco de' Franceschi*

Per tentare di definire il quadro in cui si colloca il *Rinaldo* è bene iniziare con qualche considerazione sullo stampatore e sul contesto editoriale. Francesco de' Franceschi è una figura dell'editoria veneziana paradigmatica dello stato di incertezza e precarietà in cui le opere spesso circolavano e della difficoltà per la critica di delineare chiaramente le relazioni tra autore, stampatore e testo.

Com'è noto, il rapporto del Tasso con i suoi stampatori fu sempre difficile: l'autore seguì personalmente ben poche opere, affidandole per la maggior parte dei casi alle cure degli amici; il risultato fu spesso insoddisfacente per il poeta, che in più luoghi del suo epistolario lamenta la scorrettezza delle stampe, la presenza di plagii e di pubblicazioni non autorizzate, ma soprattutto i mancati proventi di queste edizioni pirata o le inadempienze economiche dei vari stampatori autorizzati. Tuttavia – nota giustamente Mariella Magliani – l'immagine ottocentesca di un Tasso ingenuo e sprovveduto, pazzo, depredato delle sue carte, va ridimensionata e bisogna piuttosto ammettere che Tasso dovesse essere ab-

bastanza consapevole del mondo della stampa a lui contemporaneo; se è vero, infatti, che non esisteva ancora una tutela effettiva del diritto d'autore, e che il successo delle pubblicazioni del nostro autore dovette molto all'incarcerazione a S. Anna e alla curiosità che il poeta pazzo destava anche tra un pubblico non strettamente letterario, è altrettanto vero che la generazione del Tasso, diversamente da quelle precedenti, era ben avvezza alla stampa, e identificava con essa la circolazione delle opere, la propria presentazione e valorizzazione ufficiale: appena diciottenne, Tasso poteva aver già visto pubblicare alcune sue poesie nella raccolta di *Rime di diversi autori* in morte di Irene di Spilimbergo, curata dall'Atanagi, e addirittura un poema; non si trattava certo della norma. Il potere mediatico della stampa poteva relegare in secondo piano l'accuratezza editoriale, che anzi innescava un vantaggioso meccanismo di revisioni e riedizioni alle quali il poeta prendeva maggiore o minor parte.²⁷

²⁷ Esemplare della situazione della stampa di metà secolo è ovviamente il caso dell'*Amadigi*: Bernardo nel 1560 era divenuto socio di Gabriele Giolito per la stampa del suo poema e, rifiutata l'offerta di stampare il poema con l'Accademia Veneziana, si era accordato con lui, dopo essersi assicurato una serie piuttosto ampia di garanzie. Egli chiese il privilegio a proprio nome, mentre ulteriori privilegi del papa, dell'imperatore e dei sovrani di Spagna, Francia, Savoia, Firenze, Ferrara, Urbino, Mantova e Parma avrebbero garantito l'edizione nel resto d'Europa. La società veniva stipulata per cinque anni, e si sarebbero divisi spese e guadagno, per una tiratura stabilita di 1200 copie. Bernardo si aspettava «di cavarne grandissimo guadagno» e di recuperare, grazie alla dedica, il favore di Filippo II. Ma i risultati furono diversi. Delle 600 copie che gli spettavano, ne distri-

Le stamperie, d'altra parte, presentavano una realtà non meno variegata, con ruoli, figure, funzioni e fini tutt'altro che delineati.²⁸ Ne consegue che le stampe, per quanto sappiamo dalle scarse documentazioni, non possono essere prese indiscriminatamente dalla critica, tanto più filologica, come diretta espressione della volontà d'autore, neanche in casi come quello del *Rinaldo* in cui vige un privilegio di stampa, e soprattutto in un caso come questo di pubblicazione di un'opera di un giovane da parte di uno stampatore che aveva appena iniziato la sua attività. Troppo spesso gli interessi sottesi a una stampa erano lontani dalle ragioni letterarie, ancor più nei casi di ristampe o di promesse nuove edizioni.

Come valutare allora il *Rinaldo* in questo panorama? Come valutare S₂, ma anche la stampa Osanna? Se, infatti, per le stampe successive possiamo ragionevolmente ipotizzare che il successo della *Liberata* e la fama del suo autore abbiano giocato un ruolo determinante,²⁹ S₁ e S₂, e in parte anche l'Osanna, devono far pensare a una

bui 154 in dono, dopo averci rimesso le spese di legatura, e restituiti molte delle altre sottocosto al Giolito (cfr. Infelise 29).

²⁸ Il tipografo, ad esempio, il cui nome compariva sul frontespizio, non era necessariamente l'unico e tanto meno più importante responsabile di un'edizione, ma a volte poteva addirittura essere soltanto un prestanome; gli altri partecipanti (curatori o finanziatori, che pure sostenevano il peso e i rischi maggiori) non sono di solito identificabili. Spesso venivano stipulate società e compagnie per affrontare le spese di un'edizione (purtroppo raramente testimoniate da contratti scritti), «tra tipografi, editori, librai, patrizi e mercanti, che investivano nel libro come in altre imprese se lo ritenevano un buon affare, autori che partecipavano alle spese per la stampa delle loro opere, patrocinatori interessati a promuovere un'edizione» (Magliani 124).

²⁹ E infatti la maggior parte delle ristampe successive del *Rinaldo* sono all'interno di raccolte delle *Opere* del Tasso.

progettazione editoriale legata a un giovane figlio d'arte che si cimenta in un genere di successo, ma decisamente di consumo, all'interno del quale difficilmente un titolo veniva ristampato più di una volta.

Torquato era venuto per la prima volta a contatto con il mondo librario veneziano nel 1560, quando il padre Bernardo aveva iniziato la sua collaborazione col Giolito per la stampa dell'*Amadigi* e delle altre sue opere; nel 1561, inoltre, l'amico paterno Dionigi Atanagi, grande promotore del suo talento, aveva incluso nella sua raccolta anche alcune rime del Tassino (come egli era chiamato all'epoca del *Rinaldo*). Ma solo col *Rinaldo* ha inizio l'avventura editoriale di Torquato. Ci si è chiesti, in primo luogo, perché il poeta avesse scelto de' Franceschi, e non il Giolito, che in quegli stessi anni collaborava con Bernardo, o perché non Paolo Manuzio. Anche in questo caso, le risposte non sono sicure. Certo, per il Giolito, l'investimento su un giovane neanche diciannovenne, per quanto figlio di un nome affermato, non doveva apparire promettente, anche in considerazione del non proprio atteso insuccesso dell'*Amadigi*,³⁰ Paolo Manuzio, d'altra parte, in quegli stessi anni, si era trasferito a Roma e la sua attività veneziana rimase pressoché ferma fino al 1568 (Magliani 126). È perciò probabile, come la critica sostiene piuttosto unanimemente, che il de' Franceschi sia stato indicato al Tassino da

³⁰ La politica editoriale giolitina nel campo del poema cavalleresco si affidava principalmente a nomi affermati e passava di norma attraverso la consulenza del Dolce, all'interno di un progetto editoriale ben definito.

quella cerchia di amici e conoscenti del padre e suoi, tra i quali spiccano i nomi cui si volgono i ringraziamenti nella prefatoria al *Rinaldo*: Cesare Pavesi, Girolamo Molino, Sperone Speroni, Domenico Venier, Tommaso Lomellino, Danese Cattaneo; e si aggiunga anche Giovan Mario Verdizzotti, che sicuramente ebbe parte nell'ideazione del poema, anche se non viene ricordato nella prefatoria.³¹ Fra questi (anche se la stessa menzione nella prefatoria lascia intravedere un senso di riconoscenza da parte dell'autore, riconducibile con probabilità all'appoggio per la stampa), l'intervento di Pavesi è accreditato dalla richiesta di Bernardo di controllare la stampa del poema del figlio; e si può ritenere attendibile quello di Cattaneo, che pochi mesi più tardi avrebbe pubblicato presso lo stesso de' Franceschi i primi 13 canti del suo *Dell'amor di Marfisa*,³² sugli altri non è possibile avanzare alcuna ipotesi, se non in funzione del loro prestigio, poiché nessuno di essi ebbe rapporti editoriali noti col de' Franceschi.

³¹ Sulla figura del Verdizzotti, personaggio fondamentale nel soggiorno veneziano del Tasso, e sulla sua influenza sulle opere del Tasso, si rimanda a Proto, *Giovan Mario Verdizzotti*, e soprattutto a due saggi di Venturini (201-55 e 257-72); infine, sulla sua attività letteraria si veda Bolzoni, *Variazioni*. L'importanza del personaggio nella giovinezza tassiana è attestata dalle tarde lettere del Verdizzotti a Orazio Ariosti (*Lettere a Orazio Ariosti*). Infine, si veda Foltran.

³² Anche se non è da escludersi che sia piuttosto stato il Tassino a presentare il Cattaneo al de' Franceschi, visto che il privilegio richiesto al Senato veneziano dal Cattaneo risale al 17 novembre, mentre quello di Torquato per il *Rinaldo* al 31 maggio. Cfr. Magliani 127.

Francesco de' Franceschi, infatti, è uno stampatore piuttosto oscuro, che operò a Venezia all'incirca nel quarantennio che va dal 1561 al 1599,³³ soprattutto nel campo scientifico, dalla medicina alle scienze naturali, alla matematica, alla filosofia, all'architettura, alla botanica, alla musica, fino alle opere giuridiche; tra le opere di carattere letterario, spicca la prestigiosa edizione del *Furioso adornata di figure in rame da Girolamo Porro* del 1584. Intrattenne rapporti con numerosi stampatori del tempo, da Paolo Manuzio a Lucantonio Giunta (che si lamentarono però della sua insolvenza), da Francesco Sansovino a Giorgio Angelieri e a Giovan Battista Ciotti. Secondo una prassi del tempo che rende spesso complesso riconoscere gli interventi dei vari stampatori, fu prevalentemente editore: soprattutto agli inizi della sua carriera, dovette appoggiarsi ad altri stampatori, come dimostrano i caratteri grafici di alcune sue stampe (ad esempio – segnala la Magliani – i caratteri del *Rinaldo* sono i medesimi usati da Comin da Trino per altre edizioni).

Quando dunque Torquato si accordò per la stampa del *Rinaldo* col de' Franceschi, quest'ultimo era tutt'altro che un nome noto nell'editoria e tanto meno era o sarebbe stato un esperto del settore romanzesco: un giovane editore, che probabilmente si appoggiò a Comin da Trino per la stampa, e un giovanissimo poeta non potevano certo garantire un'edizione prestigiosa e corretta,

³³ Oltre all'intervento della Magliani, si vedano in particolare, in assenza di un catalogo completo sullo stampatore, Baldacchini e Marciani.

neanche col supporto di Cesare Pavese (se, come qualcuno ha ipotizzato, fu lui a seguire la stampa e se è a lui che si rivolge Torquato nella tavola degli errori quando accusa «chi egli in sua vece avea lasciato»). Dall'altro lato questo sodalizio, all'interno del quale il Tasso, preventivamente, cercò di garantirsi attraverso il privilegio il maggior controllo possibile sulla stampa, così come era norma in quegli anni, lascia credere che gli interventi da parte di un editore inesperto non dovettero esser molti, e che anzi la stampa si avvicini molto, errori a parte, al testo dell'autore. È altresì possibile che gli errori editoriali commessi da chi Tasso lasciò in sua vece siano le lezioni poi entrate in S_2 , che l'autore aveva già approntate ai tempi di S_1 e che il suo vicario non aveva incluso nella *princeps*; si giustificherebbe così l'accusa del poeta, tanto più forte se rivolta contro un'autorità come quella del Pavese. In tal caso le varianti risalirebbero, com'è più probabile, agli anni di S_1 e non al 1570; tuttavia in assenza di testimonianze possiamo limitarci soltanto a delle ipotesi.

In proposito, non posso nascondere la mia propensione per l'identificazione del misterioso vicario di Tasso con Giovan Mario Verdizzotti. Era sicuramente vicino a Tasso in quegli anni, a Danese Cattaneo e a tutto l'ambiente dell'Accademia Veneziana;³⁴ aveva già avu-

³⁴ Si veda, in proposito, il sonetto del Verdizzotti dedicato *Alla nobilissima, et eccellentissima Accademia Venetiana*, che chiude tanto la *Topica delle figurate locutioni* del Camillo (curata appunto da Verdizzotti) quanto *Il secondo libro dell'Eneida* tradotto da Verdizzotti. In generale, sui rapporti tra Verdizzotti e Accademia Veneziana, cfr. Bolzoni, *Variazioni*.

to esperienza editoriale (quindi potrebbe aver promosso anche il poema del Cattaneo); si attribui nelle lettere a Orazio Ariosti meriti sia nella genesi del *Rinaldo* sia del *Gierusalemme*; eppure Tasso non lo nomina mai: l'impressione è che il silenzio possa non essere casuale. Si tratta di un'ipotesi suggestiva, avanzata anche da Daniele (*Nuovi* 83-84), ma pur sempre di un'ipotesi.

È invece certo che nel 1562 un editore alle prime armi poteva accettare con favore la sfida di pubblicare un poema cavalleresco del figlio di Bernardo Tasso, anche perché il poeta era appoggiato da autorevoli amici, e il Tassino, dal canto suo, poteva essere appagato all'idea di una precoce presentazione pubblica. Come vedremo meglio oltre, il *Rinaldo* però è qualcosa in più di una presentazione: è un gesto di emancipazione letteraria (dichiarata anche nel corso del poema) dal padre, e forse in tale emancipazione si giustifica anche la precocità del gesto. D'altro canto, l'*Amadigi* era uscito a Venezia nel 1560 e, come ha scritto Dionisotti,

è fuori dubbio che in questo caso il *post* implica un *propter*, ossia che l'esordio poetico del figlio dipende dal solenne epilogo del padre, e che la dipendenza implica, come spesso accade, opposizione e rivalsa. Esordiva nello stesso genere poetico, in forma e misura diversa, un figlio diciottenne, studente universitario, finalmente liberatosi dalla tutela di un padre vecchio, illustre e deluso. (*Amadigi e Rinaldo* 13)

Il fatto che non ci siano pervenuti manoscritti del *Rinaldo* potrebbe dimostrare che l'ambizioso progetto giovanile fu condotto in modo piuttosto affrettato. Pur tra le molte scorrettezze editoriali e magari con le mancate varianti, c'è da credere che la *princeps* abbia ricevuto una discreta attenzione da parte del Tassino; non è

facile supporre un pari interesse per la stampa del '70, quando ormai altre preoccupazioni di carattere critico e poetico incombevano: Tasso a quel punto era entrato al servizio di Alfonso II e non è azzardato pensare che a quella data avrebbe potuto permettersi altro editore rispetto al de' Franceschi, tanto più se quest'ultimo aveva prodotto una lezione tanto scorretta e rifiutata dall'autore. Che Tasso perciò abbia autorizzato la stampa del '70 è probabile; l'idea venne però probabilmente dall'editore e la curatela di tale stampa fu piuttosto sua che del poeta: se anche il de' Franceschi si affidò a una stampa di S_1 annotata dall'autore, è forse imprudente definire S_2 come redazione d'autore. Piuttosto S_2 rappresenta la fortuna del primo poema tassiano e del suo autore (e in questo il de' Franceschi ebbe ragione), che a quella data si era finalmente liberato dell'ombra paterna e occupava un ruolo di primo piano tra i circoli accademici e letterari, in parte, è vero, anche grazie al suo primo poema.

Al di là della questione filologica, allora, si apre un nuovo terreno di indagine – e in questo Sherberg ha il merito di essere stato tra i precursori –, quello di un *Rinaldo* che non è più, o non è solo, il poema abbandonato e totalmente rinnegato, ma di un *Rinaldo* che si fa promotore di un'immagine pubblica e caposaldo di un'esperienza letteraria in linea con i modelli allora vincenti e comunque nodo fondamentale per la nuova poetica della *Liberata*.

4. Il «Rinaldo» tra Venezia e Padova

Quando, nel 1562, veniva pubblicato il *Rinaldo*, Torquato si era da poco inserito nel fervido ambiente universitario padovano, dove frequentò la «privata ca-

mera» dello Speroni³⁵ e le lezioni sulla *Poetica* aristotelica del Sigonio, per seguire il quale, probabilmente, partì nell'ottobre dello stesso anno alla volta di Bologna. Dalla scuola padovana Torquato ricevette i principali stimoli per la costruzione del suo pensiero critico e a quella scuola si lega l'origine della fase estetico-edonistica della sua poetica,³⁶ ma, se è vero che nel *Rinaldo* il poeta richiama esplicitamente la forza di quella sollecitazione accademica, già prima di arrivare a Padova, egli aveva sviluppato una serie di esperienze che si erano riflesse nelle sue giovanili prove letterarie. La biografia del Tasso si divide per convenzione intorno alla data spartiacque dell'assunzione al servizio del cardinale Luigi d'Este a Ferrara, nell'ottobre 1565: se la *Gerusalemme liberata* si erge ad emblema della maturità poetica e ideologica, il *Rinaldo*, insieme al frammento del *Gierusalemme*, può essere assunto a suggello del noviziato nella poesia narrativa e nella riflessione critica.

Sin dalla giovinezza la vita di Torquato fu condizionata da spostamenti tra Sorrento, Napoli, Roma, Bergamo e altre città, ma una prima tappa fondamentale della vita del giovane poeta fu l'arrivo a Pesaro, nell'aprile 1557;³⁷ qui Bernardo, che sotto la protezione di Guidubaldo II della Rovere cercava di mettere fine al suo A-

³⁵ Come Tasso stesso avrebbe dichiarato in *DAP* 15.

³⁶ Si veda in proposito Sozzi, *La poetica*.

³⁷ Per la biografia del poeta, i punti di riferimento essenziali restano Serassi e Solerti, *Vita*, cui si può aggiungere la recente monografia di Gigante, *Tasso*. Per questa fase di noviziato di Torquato però si veda in particolare Resta.

madigi, fece venire il figlio da Bergamo per farlo studiare insieme al figlio del duca, il principe Francesco Maria. Tra Urbino e Pesaro Tasso ebbe modo di formarsi in una corte ancora fiorente: sono questi anni cruciali, dei quali si sa troppo poco; egli principiò qui la propria esperienza poetica, stimolato dalle frequentazioni di numerosi letterati, tra i quali spiccano i nomi dei vari revisori chiamati a corte per correggere l'*Amadigi*: Bernardo Cappello, Dionigi Atanagi, Antonio Galli (per altro precettore di Torquato e del figlio del duca) e Girolamo Muzio (che proprio allora correggeva anche il *Costante* del Bolognetti e concepiva un poema sulla riconquista di Gerusalemme); ma anche di Marco Montano, di Pietro Bonaventura (cui Bernardo avrebbe dedicato il *Ragionamento della poesia*), di uomini d'arme come Paolo Casale, o del filosofo e letterato Felice Paciotto. Già in questi anni, tra revisione dell'*Amadigi* e dotte frequentazioni, Torquato doveva iniziare a interessarsi alle discussioni sull'arte poetica e sulla lingua, e probabilmente potrebbe aver visto le lettere scambiate tra il padre e il Giralaldi o lo Speroni (Serassi I 92-93; Resta 17).³⁸

Il Sanseverino, intanto, venuto a sapere del favore del duca di Urbino per il Tasso, se ne era lamentato (visto che il della Rovere parteggiava per l'imperatore) e aveva chiesto a Bernardo di tornare al suo servizio; Bernardo aveva però voluto differire tale ritorno, almeno fino alla fine del suo poema, per la stampa del quale contava proprio sull'appoggio del Sanseverino e del Re

³⁸ Per un quadro dettagliato dei carteggi di Bernardo con Giralaldi e Speroni, si vedano Chemello, *I 'sentieri'* e Morace 85-141.

di Francia. Nel '57, Bernardo aveva finito l'*Amadigi* e, aiutato dall'Atanagi, si preoccupava di limarlo, quando lo stesso duca d'Urbino gli chiese di riappacificarsi per suo tramite con l'imperatore Filippo II, e di sistemare e pubblicare il poema dedicandolo all'imperatore, come in origine doveva essere. Pur dubbioso sul "tradimento" nei confronti del proprio primo protettore, alla fine Bernardo decise di seguire il duca d'Urbino e lasciare definitivamente l'appoggio del Sanseverino.³⁹ Il cambiamento richiese un duro lavoro di ripulitura sull'*Amadigi*, ormai improntato in favore della casata francese.

Nel frattempo, a Venezia, era venuta a costituirsi l'Accademia Veneziana⁴⁰ che, per mezzo di Girolamo Molino, aveva chiesto di includere l'*Amadigi* fra le sue prime pubblicazioni. Nell'Accademia, oltre al Molino, erano anche Paolo Manuzio, Federico Badoer (il fondatore) e Domenico Venier. Per quanto lusingato, Bernardo rifiutò, preferendo stampare l'opera a sue spese, per ricavarne maggiori profitti. Nel frattempo, il duca d'Urbino aveva finalmente interceduto per Bernardo presso l'imperatore. Bernardo non volle più differire la stampa del poema e si trasferì a Venezia accompagnato dall'Atanagi (dicembre 1558), lasciando Torquato a Pesaro a terminare gli studi. A Venezia, Bernardo trovò un ambiente particolarmente caloroso: Federico Badoer, con i

³⁹ Si veda la lettera di Bernardo Tasso a Vincenzo Laureo del 10 giugno 1558; *Lettere* II, 384-87 (n° 143).

⁴⁰ Sull'Accademia Veneziana, o Accademia della Fama, rimando ai contributi più recenti: oltre alla relativa voce in Menato-Sandal-Zappella, si vedano Benzioni, Zorzi e Zaccaria. Una precisa ricostruzione dei rapporti con Bernardo è anche in Morace 3-35,

già noti Venier e Molino, lo convinsero a entrare nell'Accademia come cancelliere con lo stipendio di 200 ducati d'oro l'anno; entusiasta per la sua nuova situazione di libertà, egli decise di trascorrere lì il resto della sua vita.⁴¹ Mandò allora a chiamare il figlio, che arrivò a Venezia ai primi di maggio del 1559, dopo essere stato due anni interi tra Pesaro e Urbino.

Questo primo periodo veneziano fu fondamentale per Torquato che, a stretto contatto col padre, partecipò in modo attivo alle fasi di revisione per la pubblicazione giolitina, nel 1560, dell'*Amadigi*, del Libro quinto delle sue *Rime* e del Secondo volume delle *Lettere* (che include i carteggi sull'*Amadigi*), accostandosi ai problemi teorici, oltre che pratici, del dibattito sull'eroico: è infatti certo che Torquato copiò molte ottave dell'*Amadigi* e seguì da vicino le pubblicazioni paterne (Serassi I 102-103). Nel biennio '59-60, in questo contesto di fervore intellettuale, artistico e commerciale (pur nella difficile gestione diplomatica delle alleanze politiche), Tasso frequentava nomi del calibro di Domenico Venier, Girolamo Molino, Luigi Groto, Celio Magno, Girolamo Ruscelli e altri ancora sperimentatori di un petrarchismo di gusto manieristico. In tale clima, fatto anche di passione politica e moralismo religioso, Tasso maturava pure il suo pensiero politico, e seguiva le lezioni dell'Accademia Veneziana, dove Bernardo lesse, nel 1559, il *Ragionamento della poesia* (Resta 18-19). Il *Ragionamento* può essere preso anzi come testimonianza del primo

⁴¹ Cfr. la lettera del 29 giugno '59 a Michiel Giovanni in B. Tasso, *Lettere* II, 459-61 (n° 173).

incontro certo tra Torquato e il dibattito poetico di quegli anni.⁴² Bernardo cita la *Poetica* di Aristotele e i commentatori moderni, tra i quali Robortello, Maggi e pure il Vettori, i cui *Commentarii* usciranno però nel 1560 a Firenze (e infatti saranno stati aggiunti al *Ragionamento* prima della stampa); quei commentari furono certamente letti dal Tassino che, secondo Claudio Scarpati, li ha probabilmente utilizzati per l'elaborazione del *Rinaldo* (Tasso, *Sigonio* 166-67). In questo stesso ambiente il Tassino conobbe Carlo Sigonio, il quale esercitò immediatamente su di lui un forte fascino per la sua cultura e che certo lo indirizzò anche alla lettura del Vettori, del quale era un grande estimatore. Sigonio, tra l'altro, aveva da poco (1557) pubblicato gli *Emendationum libri duo* al commento alla *Poetica* del Robortello, coi quali inaugurava la disputa con il maestro padovano, e aveva raccolto le sue *Orationes septem* (edite nel 1560) che avrebbero esercitato notevole influenza sulla riflessione tassiana intorno alla poetica (Resta 20), soprattutto il *De laudibus historiae* (Scarpati, *Tasso, Sigonio* 159-61).

A Venezia ancora, Tasso frequentò lo scultore e poeta, Danese Cattaneo, che già lavorava al poema storico-epico *Dell'amor di Marfisa*; in casa sua Tasso conobbe inoltre Giovan Mario Verdizzotti, pure scultore e poeta, che attribuirà, più tardi, a sé e al Cattaneo l'ispirazione

⁴² Benché il *Ragionamento* non prenda una posizione effettiva sul dibattito tra ariostisti e aristotelisti, né illustri gli elementi di tale dia triba, in esso Bernardo lascia emergere chiaramente la sua posizione tra i termini oraziani del *docere* e *delectare*.

del *Gierusalemme* e del *Rinaldo*. Nell'ambiente veneziano, d'altra parte, la politica antiturca era nell'aria (tanto più dopo il fallimento di Gerba del '60) e iniziavano a circolare non pochi volumi sull'argomento; Tasso doveva così trovare gli stimoli per il suo poema maggiore. Tra tali impulsi, cui si potrebbero aggiungere forse alcune suggestioni urbinati del Muzio, Tasso pose mano al *Gierusalemme* (l'attuale ms. Urb. Lat. 413 della Biblioteca Apostolica Vaticana): la composizione dovrebbe collocarsi tra il maggio 1559 e il novembre 1560⁴³ in casa Cattaneo e con trascrizione del Verdizzotti, il quale avrebbe scritto:

io, che allora e d'età più giovane e più sfaccendato
 ch'io era, aveva tempo di trovarmi quasi ogni giorno
 insieme con lui in casa del detto Cattaneo, vedendo
 che il Tasso malvolentieri prendeva la fatica dello
 scrivere, gli fui cortese con mia soddisfazione di scri-

⁴³ Il merito di un'effettiva ricostruzione della storia del *Gierusalemme* e di una ricollocazione del frammento Urb. Lat. 413 agli anni 1559-60 (con un possibile rimaneggiamento nel '61) è di Di Pietro (*Il 'Gierusalemme'*); ma Di Pietro, in questo (secondo Caretti) seguendo in modo un po' ingenuo il Solerti, propende per l'autografia del codice. Caretti ha dimostrato che il codice è sicuramente una bella copia di un copista e non può essere autografa, da un lato perché gli errori difficilmente si potrebbero ascrivere al Tasso, dall'altro perché le varianti e le correzioni (queste ultime abbastanza unanimemente riconosciute di mano diversa da quella dell'estensore del codice) sembrano invalidare questa tesi (al massimo, proprio le tardive correzioni di alcuni errori grossolani si possono far risalire al Tasso, se non ad un ritorno più tardo e con tratto più rapido del medesimo copista), e ha concluso che la mano che ha copiato il frammento è quella del Verdizzotti (*Sul 'Gierusalemme'*).

vergli di mia mano tutto il primo canto. (Verdizzotti, *Lettere a Orazio Ariosti*, lettera del 12 settembre 1585, 3-15 [n° 1]: 11)⁴⁴

Proprio il frammento del *Gierusalemme*, al di là degli stimoli che Torquato poté ricevere dal Cattaneo, dal Verdizzotti o dall'ambiente veneziano, rappresenta uno scarto significativo nei confronti della moda cavalleresca allora vigente a Venezia, e ancor più nei confronti dell'esperienza paterna alla quale Torquato, appunto, partecipava: optare per il poema d'armi e dell'impresa religiosa, piuttosto che per il poema d'avventura e d'amore, era, all'altezza degli anni Cinquanta, scelta tutt'altro che scontata e ortodossa; tanto più che il Tassino avrebbe poi recuperato pressoché appieno quel frammento giovanile, quasi come una linea costante della sua riflessione ed esperienza poetica. Va però almeno ricordato che Verdizzotti dava alle stampe proprio nel '60 una traduzione in ottave del secondo libro dell'*Eneide* (incentrato sulla distruzione di Troia) e che il Cattaneo, nel suo *Dell'amor di Marfisa*, piegava in direzione decisamente epica la materia ariostesca.

Il frammento del *Gierusalemme* rimase, per allora, tale e fu messo da parte per lasciare invece spazio al *Rinaldo*, vuoi – come unanimemente ha sempre sostenuto la critica – per una sorta di resa di fronte «a un progetto troppo innovativo ed alternativo per essere portato avan-

⁴⁴ Numerosi sono del resto anche i rapporti tra il *Dell'amor di Marfisa* del Cattaneo (nel quale Ezio Raimondi ha anche riscontrato un inno alla Crociata al canto X) e la *Liberata*.

ti senza sostanziali approfondimenti teorici» (Resta 23), vuoi – come cercheremo di dimostrare – perché la teorizzazione poetica del Tassino poteva prevedere, a quella data, una strada alternativa, non di mera esercitazione, ma di affermazione di una posizione forte e decisa all'interno del dibattito sul poema eroico.

Intanto, per decisione di Bernardo, Torquato si spostava ai primi di novembre del 1560 a Padova per seguire gli studi di legge. In realtà, già nel giugno 1559, Bernardo aveva mandato Torquato a casa dello Speroni per portargli alcuni canti dell'*Amadigi* da rivedere e ancora, con lo stesso incarico, il 17 di quel mese, probabilmente con l'intento di far conoscere a Torquato il «letterato più autorevole del tempo» (*ibidem*). Alla fine d'agosto del '60, Bernardo aveva mandato allo Speroni una lettera chiedendo di occuparsi della «dozzina» per Torquato, affinché fosse sistemato in quella città presso uomini dabbene; il giovane iniziò a seguire le lezioni nello Studio padovano nel novembre 1560. Nel frattempo Bernardo si accordò col Giolito per la stampa dell'*Amadigi*: al 10 di luglio erano già stati stampati 50 canti, ed entro la fine del 1560 uscì il poema con prefazione di Ludovico Dolce.

L'ambiente culturale padovano era ben diverso da quello veneziano: la città aveva perso buona parte del suo lustro artistico, né poteva competere con Venezia, alla quale era di fatto sottomessa, per commercio o editoria; piuttosto il suo prestigio veniva dallo Studio, università rigorosamente controllata dal governo veneziano e proprio per questo potente e protetta, alla quale confluivano studenti da ogni parte di Europa (ivi 23-24). In tale ambiente pervaso dallo spirito goliardico, Torquato conobbe e frequentò il poco più vecchio Giovan Vincenzo Pinelli, Diomede Borghesi (poi suo futuro censo-

re di poetica), Annibale di Capua e Scipione Gonzaga, destinati a mantenere con lui stretti rapporti; i poeti Luigi Venier (nipote di Domenico), Luigi Gradenigo, Rodolfo Arlotti e Ascanio Pignatelli (con l'Arlotti e il Gradenigo, poi, tra i rimatori "eteri" che Tasso rifequentò negli anni napoletani). Lo Studio patavino manteneva la sua lunga e forte tradizione di fulcro europeo dell'aristotelismo, non esente però da forti contaminazioni di carattere umanistico-platonico e anche teologico: non erano rare controversie speculative, come quelle tra Marco Antonio de' Passeri, detto il Genova, Francesco Piccolomini e gli alessandrini Federico Pendasio e Giacomo Zabarella, alle cui lezioni il Tasso aveva sicuramente assistito (ivi 25-26), ma soprattutto come quelle tra Sigonio e Robortello (sfociate addirittura in atti di violenza e scontri fra gli opposti sostenitori, fino allo sfregio del Sigonio, forse causa del suo passaggio a Bologna).

Dopo aver seguito senza entusiasmo (cfr. *Rinaldo* XII 90 7-8) la scuola giuridica del dotto reggiano Guido Panciroli nell'anno 1560-61, Torquato nell'anno 1561-62 passò, col consenso paterno, al corso di filosofia: meno lo dovettero interessare le lezioni di Giovanni Fasolo, che, sulla falsariga del maestro Lazzaro Bonamico, sosteneva strenuamente la superiorità del latino sul volgare, nonostante il parere contrario dello Speroni, il più significativo simbolo della cultura patavina di quegli anni e dell'Accademia degli Infiammati (cfr. Girardi, *Tasso, Speroni* 67-68); vera e propria folgorazione fu invece quella per il Sigonio, che, come ricorda l'autore nella prefatoria del *Rinaldo*, esponeva la *Poetica* di Aristotele. Il Sigonio era stato chiamato a Padova in quello stesso 1560, quale docente di eloquenza, e aveva esordito con una prolusione sulla centralità delle *humanae litterae* nei confronti delle altre discipline, ma soprattutto

aveva innescato un acceso dibattito con il Robortello, che nello Studio insegnava a sua volta la *Poetica* di Aristotele; nell'aspra polemica Tasso mantenne sempre la parte del Sigonio, del quale dovette leggere i due libri *Disputationum Patavinarum adversus Franciscum Robortellum* (editi nel '62 a Padova) e il *De dialogo liber* (pubblicato a Venezia nello stesso anno), che saranno fondamentali per la maturazione del suo pensiero critico.⁴⁵

Tasso seguì le lezioni che più lo interessavano sotto maestri come il Barozzi e il Catena (matematica), il Genova e il Pendasio (logica), Marco Mantova Benavides e Tiberio Deciani (diritto), Sigonio e Tomitano, prima, e Giacomo Zabarella e Francesco Piccolomini, poi. Stimolato da Cattaneo, da Cesare Pavesi, da Girolamo Molino, da Domenico Venier e da altri amici (tra i quali il Verdizzotti, che forse non avrà esagerato il peso del suo *Orlando* – un canto pubblicato solo nel '91 col nuovo titolo di *Aspromonte* – sul *Rinaldo*),⁴⁶ contro la volontà paterna e mosso dal suo “genio”, scrisse in dieci mesi tra il '61 e il '62 il *Rinaldo*. La datazione del poema, in realtà, è abbastanza controversa: se da un lato le parole del poeta nella prefatoria lasciano intendere che il poema sia stato scritto in dieci mesi a Padova a fine '61, la

⁴⁵ L'atteggiamento critico e polemico nei confronti del Robortello è d'altra parte testimoniato dalle postille tassiane all'edizione delle *Explicationes* alla *Poetica* di Aristotele.

⁴⁶ Mi limito a segnalare che il progetto online *edit16* <edit16.iccu.sbn.it> registra un *Dell'Aspromonte poema heroico di M. Gio. Mario Verdizzotti canto secondo*, edito da Guerra a Venezia nel 1594, ricavando la notizia da Camerini.

testimonianza del Verdizzotti fa pensare che esso sia stato cominciato almeno qualche anno prima, nel '59, forse addirittura prima del *Gierusalemme*, dopo la lettura dell'*Aspromonte* del Verdizzotti appunto. Tasso avrebbe poi abbandonato il *Rinaldo* per stendere un poema sulla liberazione di Gerusalemme (abbozzo che dimostra ancor più i debiti con il poema del Verdizzotti: Venturini 201-55), ma una volta spostatosi a Padova (da dove comunque erano facili i contatti con l'ambiente veneziano del Cattaneo e del Verdizzotti), il poeta avrebbe ripreso e portato a compimento il progetto del *Rinaldo* (ivi 257-72).

In effetti, non ci sono, ad oggi, argomenti convincenti per decidere se l'ideazione del *Rinaldo* sia precedente o successiva a quella del *Gierusalemme*; di sicuro, è plausibile che l'ideazione dei due progetti provenga dallo stesso ambiente e negli stessi anni, e questo è importante per accreditare la coscienza del giovane Tasso di due alternative poetiche ben distinte e parimenti valide. Quello invece di cui sono convinto è che, se all'ambito veneziano si può far risalire l'ideazione del *Rinaldo*, la stesura vera e propria del poema dovette avvenire a Padova, come sottolinea il poeta (*Rinaldo* XII 92), e dunque tra suggestioni in parte anche diverse da quelle veneziane, e certamente tra stimoli più forti a una posizione critica all'interno del dibattito letterario.

Sulla spinta degli amici veneziani, il Tassino diede poi alle stampe il suo poema, pubblicato da Francesco de' Franceschi, che sei mesi dopo doveva pubblicare il *Dell'Amor di Marfisa* del Cattaneo. Nello stesso anno, il Giolito ristampava le lettere di Bernardo (*Prima parte delle lettere*) e dava alla luce il *Ragionamento della poesia*, e il Dolce replicava, dopo il *Palmerino* apparso l'anno precedente, un tentativo di continuazione

dell'*Amadigi* con il *Primaleone figliolo di Palmerino*: è importante notare che il poema cavalleresco e in particolare l'*Amadigi* (nonostante la delusione di due anni prima) erano, in quel 1562, un terreno su cui il collaudato sodalizio editoriale Giolito-Dolce puntava. Ciò significa che la spinta propulsiva del poema cavalleresco era forte e che il nome di Bernardo Tasso poteva avere ancora una certa eco; ciononostante il Giolito non volle forse arrischiarsi a pubblicare un giovanissimo poeta, ma è soprattutto probabile che Torquato scegliesse il de' Franceschi per emanciparsi dall'ombra paterna, come del resto sembra confermare il fatto che Bernardo non lesse interamente il *Rinaldo* e non favorì, se non per interventi esterni, la sua pubblicazione. Bernardo, come si evince dalle sue lettere e dalla testimonianza interna del *Rinaldo*, aveva visto solo una parte del poema del figlio, quasi certamente passando per Padova nel dicembre 1561,⁴⁷ mentre si recava da Venezia a Urbino per presentare al Della Rovere l'*Amadigi*; furono appunto le insistenze degli amici padovani, in particolare del Pavesi, a spingerlo ad acconsentire alla stampa del poema,⁴⁸ che usciva nell'aprile 1562 con dedica al cardinale Luigi d'Este, al cui servizio, nel frattempo, era entrato Bernardo.⁴⁹

⁴⁷ Come testimonia una lettera a Felice Paciotto del 17 dicembre 1561, nella quale annuncia a gennaio la sua partenza per Ferrara presso il cardinale Luigi d'Este (cfr. Corsano, *Introduzione* VIII).

⁴⁸ Cfr. la già citata lettera in B. Tasso, *Lettere* II, 501-503 (n° 196).

⁴⁹ La parentesi veneziana, infatti, si era presto chiusa per Bernardo, poiché l'*Amadigi* non aveva portato i frutti sperati; le difficoltà economiche lo avevano anzi spinto a chiedere ad Annibale di Capua di

Intanto, a Bologna, dove papa Pio IV aveva mandato come governatore Pier Donato Cesi, vescovo di Narni, l'università era caduta in declino: fu preoccupazione del Cesi pensare alla sua rinascita, dapprima riedificando la struttura in pochissimo tempo, poi invitando grandi maestri con lauti stipendi. Tra loro, a fine 1560, giunse da Avignone il giurista Giovan Angelo Papio, che, secondo il Serassi (I 123), chiese al Cesi – desideroso di far arrivare anche giovani studiosi forestieri – di invitare Torquato; egli non tardò ad accettare, anche perché da Padova si spostavano a Bologna i suoi maestri, il Sigonio e il Pendasio.

In quello stesso 1562, ai primi di novembre, Tasso passò così da Padova a Bologna per proseguire gli studi, spinto dal desiderio di seguire il Sigonio, di godere della protezione del Papio (molto amico di Bernardo) e dall'opportunità di stare insieme ai cugini bergamaschi Ercole e Cristoforo Tasso. Il soggiorno bolognese fu fondamentale, sia per la permanenza presso il poeta Francesco Bolognetti, che proprio in quel periodo attendeva al suo poema eroico, il *Costante*, sia per il fervore intellettuale dell'università: negli anni bolognesi cadono la disputa sul Coppetta e il Casa, più tardi riformulata nella *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Ca-*

prendere con sé Torquato. Anche il soggiorno ferrarese però doveva durare poco, forse perché Bernardo non si vedeva abbastanza rispettato; già verso la fine del 1562 o l'inizio del '63, passò al servizio del duca Guglielmo di Mantova, in qualità di segretario maggiore, e presso di lui rimase fino alla sua morte; il passaggio avvenne con il consenso del cardinale d'Este, che infatti poco più di due anni dopo ricevette al suo servizio Torquato.

sa, e quella sulle tre canzoni del Pigna.⁵⁰ Nel '64 le sventurate vicende legate alla pasquinata costrinsero Torquato alla fuga da Bologna e al rifugio nelle terre dei conti Rangone.

Ai primi di marzo del '64 Tasso tornava però a Padova su invito del giovane amico Scipione Gonzaga per far parte dell'Accademia degli Eterei. Egli aveva ormai un ricco bagaglio culturale, forte anche di un'approfondita riflessione poetica e retorica, maturata con le frequentazioni bolognesi. A Padova Tasso si riversò negli studi filosofici sotto il suo antico maestro Francesco Piccolomini, applicandosi soprattutto all'*Etica* e alla *Politica* di Aristotele e ancor più a Platone (il *Timeo* postillato ne è testimonianza). Intanto lavorava al *Gottifredo*, e proprio in questa fase, secondo Serassi, al bivio tra poesia e filosofia, scrisse i *Discorsi dell'Arte poetica*, indirizzati a Scipione Gonzaga. Terminato il ciclo di studi, per la "festa del Santo" Torquato si recò a Mantova a trovare il padre, che chiese al Rangone di perorare la causa del figlio presso il cardinale Luigi d'Este, cui Torquato aveva anche dedicato il *Rinaldo*, e con cui Bernardo aveva mantenuto buoni rapporti. Lungo la strada per Padova Torquato si fermò alcuni giorni proprio a Ferrara dove fu rassicurato del suo imminente incarico a corte. Dopo la metà di novembre 1564 era a Padova per terminare il suo corso di filosofia. Intanto

⁵⁰ Si veda Serassi I 123-24, che colloca, tra l'altro, in questi anni i primi «ragionamenti pubblici» di Torquato sulla poesia, che verranno poi, dopo il ritorno a Padova nel 1564, risistemati nei *Discorsi dell'arte poetica*.

continuò a frequentare l'Accademia degli Eterei, tenendovi orazioni (era nel frattempo morto Stefano Santini, ma era entrato l'amico Battista Guarini). Giunse allora a Torquato la chiamata di Luigi d'Este, perché arrivasse alla corte entro dicembre, prima che giungesse l'arciduchessa Barbara d'Austria, futura sposa di Alfonso II. Speroni, che nel frattempo era tornato a Padova da Roma, deluso dal trattamento papale, cercò di dissuadere Torquato mettendo in luce i pericoli delle Corti, «ma siccome il Tasso pigliava questa servitù non per elezione, ma per aver meglio il modo di sostenere con decoro la nobiltà della sua nascita» (Serassi I 139), questi nell'estate partì per Ferrara, dove giunse nell'ottobre 1565.

II

LA POETICA DEL *RINALDO*

A metà Cinquecento, e in particolar modo all'interno del dibattito sul poema eroico, diventa normale, in seguito alla "riscoperta" della *Poetica* aristotelica, che la prassi poetica sia accompagnata, quasi sempre pubblicamente (e il Secondo volume delle *Lettere* di Bernardo Tasso svolge anche questa funzione), dalla riflessione teorica. Com'è noto, per il Tassino, tutta la carriera poetica si delinea come costante e speculare interazione fra teoria e prassi, per cui la dimensione critica assume di frequente toni apologetici, e non è forse un caso che proprio un'*Apologia* e un *Giudicio* vengano a segnare gli ultimi e più alti momenti della sua riflessione critica.

Essendo il frammento del *Gierusalemme* di fatto privo di una trattazione poetica esplicita,¹ la prima testimonianza del pensiero critico tassiano è rappresentata dalla lettera prefatoria del *Rinaldo*, la quale, pur non essendo una esaustiva e compiuta dichiarazione di poetica,

¹ La prima lettera pervenutaci di Torquato, a parte quella a Vittoria Colonna del 1556, è quella al Cesi del '64.

permette di individuare almeno in parte la posizione del poeta all'interno del dibattito coevo sul romanzo. La ricostruzione storica di Luigi Poma, inoltre, ha ricollocato l'abbozzo originario (anche se la definizione di "abbozzo originario" risulta problematica) dei *Discorsi dell'arte poetica*, proprio a ridosso del *Rinaldo*, nel 1562. Sarà necessario partire allora dalla prefatoria e arrivare fino ai *Discorsi*, passando attraverso il poema, per riuscire a ricostruire le idee poetiche tassiane in quell'anno.

1. La prefazione «Torquato Tasso ai lettori»

Il frammento del *Gierusalemme* rappresenta un momento estremamente originale all'interno dei percorsi del poema eroico di metà secolo, al punto che il suo accantonamento è sempre stato interpretato dalla critica, da Caretti fino a Resta, non già come una rinuncia all'afflato epico o alla volontà di riproporre l'epica classica in forma moderna, ma come manifestazione della coscienza di un progetto troppo ambizioso e originale, che richiedeva ulteriori «approfondimenti teorici».² Del resto, l'aspetto più sorprendente dell'esperienza poetica di Tasso è che, a sedici anni, alla fine degli anni Cinquanta, si sia accinto a scrivere un poema sulla liberazione di Gerusalemme: Torquato – è vero – era una per-

² In proposito, Caretti (*Ariosto e Tasso* 96-97) parla di «ambizioso progetto» che «sormontava le capacità del Tasso, già tecnicamente e culturalmente provveduto ma nutrito appena d'esperienze letterarie e solo animato da un ingenuo vagheggiamento eroico».

sonalità precoce, ma risulta molto curioso, negli anni dell'*Amadigi*, dell'*Ercole*, del *Costante*, e se si vuole dell'*Orlando* del Verdizzotti o del *Dell'Amor di Marfisa* del Cattaneo, il progetto di un poema così marcatamente classicheggiante, non tanto in termini aristotelici, quanto in termini di imitazione.³ Certo l'ottava aveva ormai vinto rispetto allo sciolto, ma è evidente che fra l'esperienza paterna e il dibattito di quegli anni, il *Gierusalemme* risultava esperimento ben più originale della stessa *Liberata*, non vincolato ad alcuna moda contemporanea e direttamente imparentato con il grande *outsider* di quei tempi, il poema del Trissino, per quanto non esente dagli influssi dei moduli cavallereschi.

A fronte di tale sperimentalismo, del quale non restano d'altronde altre tracce o testimonianze, è inevitabile poi che il *Rinaldo* rischi di apparire e sia apparso come una sorta di ripiego. Un ripiego, rispetto alla prova epica, verso la modernità e soprattutto verso l'Ariosto, col quale il Tasso volle misurarsi e chiudere i conti; anche se mi pare eccessivo vedere – come ha fatto Ca-

³ È infatti importante sottolineare come, negli anni in cui Bernardo finiva l'*Amadigi* ormai volto in direzione ariostesca e scambiava con il Giraldis lettere nelle quali non appariva più possibile un'opzione classicheggiante per il poema moderno, Torquato scelga invece di abbozzare un poema epico, nel quale – è vero – i condottieri cristiani si muovono ancora come i cavalieri dei poemi cavallereschi, forse più condizionati dal linguaggio e dallo stile cavalleresco a cui il poeta è costretto dall'ottava, ma nel quale le strutture narrative (tempo, azione, *topoi*, episodi: dalla protasi, al catalogo, all'avanzata verso Gerusalemme, all'ambasceria di Argante e Alete) sono chiaramente di derivazione classica, non romanzesca.

retti (*Ariosto e Tasso* 98) – nel passaggio dal *Gierusalemme* al *Rinaldo*, un passaggio dall'opera «impegnata», «l'opera del secolo» alla «letteratura di elegante intrattenimento». Piuttosto, se è vero, come ha sostenuto Zatti (*Tasso lettore*), che la poesia epica tassiana si può ricondurre al tentativo di superamento di due modelli, Ariosto e Trissino, è altrettanto vero che il *Gierusalemme* e il *Rinaldo* sembrano in qualche modo confermare questo quadro e anticipare chiaramente la soluzione sincretica e compromissoria della *Liberata*.

Proprio la prefatoria *Torquato Tasso ai lettori del Rinaldo* è stata considerata una «testimonianza singolarmente precoce»⁴ della volontà, ma anche della necessità, di Tasso di intervenire nel dibattito teorico contemporaneo: si tratta, in realtà, di qualche breve pagina che non espone programmaticamente una posizione teorica; piuttosto sembra riflettere il desiderio di mettere in mostra, insieme a una serie di amicizie di rilievo, la propria dimestichezza con la *querelle* tra ariostisti e aristotelisti e soprattutto di costruire un'immagine letteraria di sé.

⁴ Cfr. Baldassarri, *Introduzione* 5-38: 7. Ma anche sulla prefatoria il parere della critica è stato contrastante, e solo recentemente sembra acquisita la sua importanza: Forti aveva a suo tempo parlato di «sguscianti compromesso che lascia irrisolti tutti i punti» del dibattito sul poema eroico (78); Sherberg ne ha messo in luce gli intenti celebrativi, visto che il *Rinaldo* altro non sarebbe che una «domanda di lavoro» (*Introduzione* 11); Daniele, infine, ha parlato di «piccolo capolavoro, compendio di ragioni personali e di intenzionalità poetiche, di esibizione di autorità e di ricerca di consensi programmatici» (*Nuovi* 63) e Brusciagli, sulla sua falsariga, ha parlato di «manifesto militante» (*La materia* 513).

Solo in secondo piano – vedremo – lo scritto si preoccupa di «abbozzare una teoria in senso lato “giraldiana” dell’epica» preannunciando in parte le tendenze dei futuri *Discorsi dell’arte poetica* (Baldassarri, *Introduzione* 7).

La prefazione si avvia con i toni dimessi di un’apologia: «Non m’era nuovo (benignissimi lettori) che si come nessuna attione humana mai fu in ogni parte perfetta, così ancora a nessuna mai mancaro i suoi reprints». Il Tassino mostra di essere conscio del biasimo in cui sarebbe incorso intraprendendo e stampando l’opera, tanto più essendo studente di legge e giovanissimo; eppure, nonostante queste premesse, egli continua proponendo un’immagine di sé veramente vicina a quella titanica che il Romanticismo avrebbe di lui dipinto:

spinto dal mio genio il quale alla poesia sovra ad ogn’altra cosa m’inchina, e dall’esortazioni del Honoratissimo M. Danese Cattaneo, non meno ne lo scrivere, che ne lo scolpire eccellente; essendo poi in questa opinione confermato da M. Cesare Pavesi, gentilhuomo e ne la poesia, e ne le più gravi lettere di filosofia degno di molta lode, osai di pormi a quest’impresa, ancorché sapessi che ciò non sarebbe per piacere a mio padre. (*Rinaldo, Torquato Tasso ai lettori* c. 2r)

Quindi, un Tasso giovane, ma che già crede alla forza del suo «genio» platonico,⁵ pur frenato dalla volontà del padre, che lo vorrebbe dedito ai più redditizi studi

⁵ Proprio nel *Ragionamento* di Bernardo (577-78) è costante il richiamo ai diversi luoghi platonici sul “genio” innato del poeta.

giuridici, conscio delle difficoltà della vita da poeta cortigiano, fatta di stenti e «corse» al seguito dei principi.

Ma sendo stata di maggior forza in me la mia naturale inclinatione, il desiderio di farmi conoscere (il che forse più facilmente succede per lo mezo de la poesia, che per quello de le leggi) e l'esortationi de' molti amici miei: cominciai a dare effetto al mio pensiero, cercando di tener quello ascoso a mio padre; ma non era giunto ancora di grande spatio a quel termine che ne la mente preposto m'havea, ch'egline fu chiarissimo, & ancorché molto gli pesasse, pure si risolvè a la fine di lasciarmi correre dove il giovenil ardor mi trasportava. (ivi c. 2v)

Tasso è già un personaggio letterario o per lo meno valuta la sua realtà e la sua personale esperienza con i parametri della letteratura. I *topoi* letterari, come l'immagine del giovane spinto per natura e ispirazione alla poesia, si trasformano in biografia. Il poema venne scritto in dieci mesi, come possono testimoniare di nuovo un «Honoratissimo» Tommaso Lomellino⁶ e altri molti, e infine mostrato ai «Clarissimi» Molino e Venier, che addirittura lo esortarono «caldamente» a stamparlo. Nuova testimonianza di ciò – dice il Tassino – si ha da una lettera del Venier a Bernardo,⁷ il quale, pur esortato

⁶ Di questo personaggio, che appare nella prefatoria come il più intimo del poeta tra i nomi citati, non si sa attualmente nulla, se non che doveva discendere dai Lomellini di Genova (ricavo la notizia da Daniele, *Nuovi* 69).

⁷ Lettera della quale, però, non vi è traccia.

dal Cattaneo e dal Pavesi, non avrebbe mai concesso la pubblicazione del *Rinaldo*, avendone visto solo una parte, senza le pressioni del Venier e del Molino.

Sin da questo attacco, uno degli aspetti più interessanti, che testimonia di una nuova realtà culturale, è la natura apologetica del momento teoretico rispetto a quello creativo. Al di là della retorica e topica che legano la prefatoria ai modelli di metà secolo (Trissino e Alamanni per esempio), essa si contraddistingue immediatamente per il tono difensivo; non a caso si apre nel nome dei possibili repressori e il richiamo alla frequentazione delle diverse autorità intellettuali, l'enunciata mediazione tra Ariosto e Aristotele (che caratterizzeranno sempre il poeta), più che coraggiosi tentativi di auto-affermazione, sembrano espressione di prudenza nei confronti di un mondo culturale estremamente diverso da quello di metà secolo. Se è vero, infatti, che tutte le prefazioni cinquecentesche, in particolare dei poemi in ottava, mascheravano la volontà di andare incontro ad un pubblico "difficile", ma anche di ricavare uno spazio quasi autonomo tra teoria e prassi, nel quale l'autore instaurava una «comunicazione privilegiata e preventiva» nei confronti del committente o del pubblico (Baldassarri, *Prefazioni* 13), è altrettanto vero – mi pare – che, per poemi come l'*Italia liberata dai Goti*, il *Girone il cortese*, l'*Ercole* e lo stesso *Amadigi*, in tale luogo l'autore (o il suo vicario) finiva col fondare una sorta di patto narrativo *ante litteram* col suo pubblico e col fornire un piano interpretativo dell'opera che andava ben oltre la semplice difesa. Faceva decisamente scuola, in proposito, l'edizione giolitina del *Furioso* del '42, nella quale tutto l'apparato paratestuale, e in particolar modo le due prefazioni del Dolce e del Giolito, era volto a guidare la lettura del poema in chiave moralistica.

Torquato già nei *Discorsi dell'arte poetica* si sarebbe schierato contro questa prassi (anche se l'*Allegoria del poema* che allegherà alla *Liberata* dimostra che si tratta di una vana resistenza ai tempi) e avrebbe detto che «favola perfettissima» è quella che:

nel seno della sua testura porta intiera e perfetta cognizione di se stessa, né conviene accattare altronde estrinseche cose che la sua intelligenza ci facilitino. Il qual difetto si può per avventura riprendere in alcun moderno, ove è necessario ricorrere a quella prosa che dinanzi per sua dichiarazione porta scritta, peroché questa tal chiarezza che si ha da gli argomenti e da altri sì fatti aiuti, non è né artificiosa né propria del poeta, ma estrinseca e mendicata. (*DAP* 20-21)

Qui è la più tangibile differenza tra la generazione precedente (che aveva vissuto meno drammaticamente un tentativo di mediazione tra Ariosto e Aristotele) e il momento del Tasso: per Alamanni, per Trissino, per Giralardi e in parte anche per Bernardo, la riflessione poetica era complementare e strettamente funzionale alla prassi, e la prefatoria si trasformava per lo più nel luogo deputato ad un'affermazione delle finalità del testo. Trissino e Alamanni enunciavano preventivamente la natura didattica del proprio poema, pur per strade diverse; il Giralardi col *Discorso intorno al comporre de' Romanzi* non aveva solo aperto la strada al dibattito, ma aveva anzi fondato le regole di quel poema moderno di cui l'*Ercole* doveva farsi manifesto; e Bernardo, anche se non scriveva di suo pugno la prefazione all'*Amadigi*, poteva contare sul *Ragionamento della poesia* che sarebbe stato pubblicato due anni dopo il poema, ma che era ben noto nell'ambiente veneziano, e nel quale affermava con un

abile rimaneggiamento e adattamento tra Aristotele e Platone:

Il fine della poesia non è altro che, imitando l'umane azioni con la piacevolezza delle favole, con la soavità delle parole in bellissimo ordine congiunte, con l'armonia del verso gli umani animi di buoni e gentili costumi e di varie virtù adornare. (*Ragionamento* 579)

Come vedremo meglio oltre, in Torquato questa dimensione interpretativa, anche con la sua retorica (si veda, ad esempio, il motivo di derivazione alamanniana della speranza di fare opera migliore), tende a ritornare, un po' come era ai tempi dell'Ariosto, nel testo, per lasciare posto nella prefazione ad una serie di nomi utili ad attestare la propria attendibilità e professionalità letteraria. Non si tratta evidentemente solo di una spontanea inversione di rotta, ma del tentativo di accontentare il mercato, l'editore, il mondo accademico e – in ultimo – le proprie istanze poetiche: sono finiti i tempi della libera e fresca espressione ariostesca⁸ o del biunivoco scambio di metà secolo tra poeta e committenza (di cui il poeta cortigiano si faceva portavoce); ora il letterato deve fare i conti con il mercato e con la critica innanzitutto.

Forse, una prima avvisaglia di questa nuova condizione si può riconoscere nell'esperienza di Bernardo (il che fa pensare che l'atteggiamento del Tasso abbia

⁸ Si vedano Caretti, *Ariosto e Tasso* 15 e Sherberg, *Introduzione* 22.

un'ascendenza biografica, oltre che storica), nell'interminabile gestazione dell'*Amadigi*, nei costanti dubbi espressi da Bernardo a Giraldi e Speroni, nella sua stampa attardata; Bernardo è il primo a vivere con un'ansia molto forte il rapporto con il successo pubblico⁹ e se, nelle prime lettere sull'*Amadigi* (datate addirittura '43), l'unico conflitto che emerge è quello tra il poeta, con le sue *regulae*, e i gusti del committente (è lui a imporre l'ottava rispetto all'endecasillabo sciolto, etc.), negli scambi del '57 col Giraldi a ridosso della pubblicazione tanto del poema girdaliano ('57) quanto dell'*Amadigi* ('60), i nuovi avversari con cui il poeta si confronta sono il pubblico e il gusto moderno: non più la schiera dei letterati, cui ancora poeti per così dire "aristocratici" come Trissino e Alamanni si erano indirizzati, ma gli uomini di quel tempo «imperfetto e rozzo», che attende tanto più alla «delettazione» che all'utile. Dal carteggio Bernardo-Giraldi, emerge la convinzione che le regole universali della poesia esistono, e sono quelle aristoteliche, ma vanno violate per assecondare i propri tempi.¹⁰ Dalle parole di Bernardo traspare anzi, almeno apparentemente, una punta di rammarico; non così nel Giraldi, che di queste teorie della modernità aveva fatto il suo cavallo di battaglia, per poi finire a comporre un poema come l'*Ercole* che, in fondo, di modernità sapeva ben poco (ma proprio in questa antitesi fra teoria e prassi nel

⁹ Ed è significativo che il Giraldi, nella già citata lettera del 10 ottobre 1557 gli rimproveri i rischi di affidarsi al gusto del «vulgo».

¹⁰ Cfr. la citata lettera di B. Tasso a Giraldi del 9 settembre 1557 (B. Tasso, *Lettere inedite* 167-74 [n° 29]).

Giraldi si rivela di nuovo la differenza tra la generazione della prima metà del secolo, ancora molto libera, e quella di Torquato).¹¹ Certo Bernardo operò tale inversione a causa anche della sua condizione economica, della necessità di vivere con i proventi delle pubblicazioni e di compiacere, quindi, la corte: non a caso spinse il figlio agli studi di legge, conscio degli stenti che si prospettavano per i letterati.

Che idea di questa situazione potesse farsi Torquato, il quale proprio in quegli anni affiancava il padre nei suoi pellegrinaggi e nella sua revisione del poema, non è facile dirsi, ma è abbastanza probabile che egli assorbisse e facesse sue in parte le inquietudini e le ansie paterne; forse la propensione per un indirizzo estetico-edonistico può derivare non solo dalla scuola padovana, ma in misura anche maggiore dall'esperienza biografica.

¹¹ Mi sembra che la critica abbia in generale esagerato la priorità da attribuirsi alla «delezzazione» rispetto all'«utile» nella poetica di Bernardo (Sherberg addirittura ha affermato che «Bernardo è infine un uomo che subordina tutte le sue preoccupazioni teoriche alla volontà di piacere al pubblico»: *Introduzione* 23): sicuramente dagli scambi col Giraldi emerge la necessità per il Tasso di confrontarsi con i tempi (cosa che fino a metà secolo non era così scontata per una teoria letteraria), ma senza per questo sottomettere il giovamento al diletto (cosa non sostenuta da Orazio, chiamato a modello, né – mi pare – da Bernardo; e, anzi, nel *Ragionamento della poesia*, la proporzione sembra proprio inversa). Piuttosto Tasso insiste sul fatto che l'utile senza diletto non possa ottenere il suo scopo e accusa il poema di Giraldi di aver pensato poco al «diletto» (che già per Bernardo significa – ed è importante per Torquato – meraviglia) e dunque di esser destinato all'insuccesso.

Nella seconda parte della prefatoria Tasso abbozza una sorta di linea poetica e chiama in discussione il dibattito tra i «severi filosofi seguaci d'Aristotile» e i «troppo affezionati de l'Ariosto», non tanto per schierarsi con gli uni o con gli altri, ma per proporre una soluzione di compromesso solo in parte, come vuole Baldassarri, "giraladiana". Dopo essersi fatto «scudo di tali autorità» rispetto ai possibili detrattori, Torquato sente il dovere di mostrarsi edotto del dibattito critico del tempo e, dopo aver nuovamente precisato che si tratta di «parto d'un giovinetto», che, se ben accolto, verrà seguito da opera più degna e di maggior lode per il suo autore (siamo sempre nella topica della modestia, e non è certo necessario pensare che Tasso abbia in mente il *Gierusalemme*), tratteggia brevemente una sua poetica. Questa seconda parte merita di essere riportata per intero:

Né credo che vi sarà grave, che io discostatomi alquanto da la via de' moderni, a que' miglior antichi più tosto mi sia voluto accostare, che non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' Poemi che per altro gratissimi vi sarebbero stati, ma solamente que precetti di lui ho seguito, i quali a voi non tolgono il diletto: com'è, l'usare spesso gl'episodij, & introducendo a parlar altri, spogliarsi de la persona di Poeta, e far che vi nascano l'agnitioni, e le Peripetie, o necessariamente, o verisimilmente, e che vi siano i Costumi e 'l Discorso expressi: è ben vero che ne l'ordir il mio poema mi sono affaticato ancora un poco, in far sì che la favola fosse una, se non strettamente almeno largamente considerata, e ancora ch'alcune parti di essa possano parere otiose, e non tali che sendo tolto via il tutto si distruggesse, sì come tagliando un membro al corpo

humano quel manco, & imperfetto diviene, sono però queste parti tali, che se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto, e simile a quello che fanno i capelli, la barba, e gli altri peli in esso corpo, de' quali s' uno n'è levato via non ne riceve apparente nocumento, ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane. Ma io desiderarei che le mie cose né da severi filosofi seguaci d'Aristotile, c'hanno innanzi gl'occhi il perfetto esempio di Virgilio, e d'Homero; né riguardano mai al diletto, & a quel che richieggono i costumi d'hoggi di, né da i troppo affectionati de l'Ariosto fossero giudicate; però che quelli conceder non mi vorranno ch'alcun poema sia degno di loda, nel qual sia qualche parte che non faccia apparente effetto, la qual tolta via non però ruini il tutto; ancorché molti de' tai membri siano nel *Furioso*, e ne l'*Amadigi*, & alcuno ne gli Antichi Greci e Latini. Quest'altri gravemente mi riprenderanno, che non usi ne' principij de' canti quelle moralità, e que' Prohemij ch'usa sempre l'Ariosto; e tanto più che mio padre; huomo di quell'Autorità, e di quel valore ch'il mondo sa, anch'egli tal volta da quest' usanza s'è lasciato trasportare. Benché da l'altra parte, né il Principe de' poeti Vergilio, né Homero, né gli altri antichi gli abbiano usati, & Aristotile chiaramente dica, ne la sua *Poetica* (la qual hora con gloria di sé, e stupore & invidia altrui espone in Padoa l'eloquentissimo Sigonio) che tanto il Poeta è migliore, quanto imita più, e tanto imita più, quanto men egli come Poeta parla, e più introduce altri a parlare: il qual precetto ha benissimo servato il Danese, in un suo poema composto ad imitazione degli Antichi, e secondo la strada ch'insegna Aristotile; per la quale ancor me egli esortò a camminare. Ma non l'han già servato coloro, che tutte le moralità e le sentenze dicono in persona del Poeta, né solo in persona del Poeta, ma sempre nel principio de' canti, ch'oltre che ciò facendo non imitino, pare che siano

talmente privi d'inventione, e che non sappiano tai cose in altra parte locare, che nel principio del canto; e come questo ad alcuni potrebbe parere soverchia ambizione di volere mostrarsi dotto, o pur d'esser (scherzando) piacevole e faceto tenuto dal vulgo: così forse non è senza affettazione. & io credo che vero sia ciò ch'il Dottissimo Signor Pigna dice in questa materia, che l'Ariosto tai Prohemi non havrebbe fatto, se non havesse stimato che trattando di varij Cavalieri, e di varie attioni, e tralasciando spesso una cosa, e ripigliandon'un'altra; gli era necessario render tal volta docili gli auditori, il che quasi sempre in tai prohemij si fa, preponendo quel che nel canto si dee trattare, e congiungendo le cose che s'hanno a dire con quelle che già dette si sono, e la medesima cagione (oltre l'usanza) ha mosso mio padre ad imitarlo. Ma io che tratto d'un sol cavaliere, restringendo (per quanto i presenti tempi comportano) tutti i suoi fatti in un'attione, e con perpetuo, e non interrotto filo tesso il mio poema, non so per qual cagione ciò mi dovessi fare: e tanto più che vedeva la mia opinione dal Veniero, dal Molino, e dal Tasso esser approvata, l'autorità de' quali può molto appò ciascuna persona. Sapeva oltra ciò quest'essere prima stata opinione de lo Sperone, il quale tutte l'arti e le scienze interamente possiede. Non vi spiaccia dunque di vedere il mio *Rinaldo* parte ad imitatione de gli antichi; e parte a quella de' moderni, composto. (*Rinaldo, Torquato Tasso ai lettori* cc. 3r-4r)

Caretti considerava queste affermazioni solo un «alibi tattico» (*Ariosto e Tasso* 99 n. 1) del giovane Torquato, il quale cercava di conciliare tra loro l'esempio degli antichi e il gusto dei moderni; a ben vedere, però, spiccano alcuni elementi che, pur decisamente funzionali a una mediazione e a una presentazione elegante, riman-

dano alle discussioni contemporanee e in particolar modo all'esperienza paterna, non come appare nella stampa dell'*Amadigi* o nella prefazione del Dolce, bensì come si presenta dai carteggi.

Il primo cenno a quei poemi che avevano seguito troppo strettamente le «severe leggi d'Aristotile» rinvia infatti di certo all'*Italia liberata dai Goti* del Trissino e forse all'*Avarchide* dell'Alamanni,¹² ma soprattutto, nell'elenco degli elementi aristotelici atti a perseguire il diletto (vale a dire l'uso degli episodi, delle digressioni, della mimesi poetica, delle agnizioni e delle peripezie introdotte «necessariamente o verisimilmente», insieme all'importanza dei «costumi» e del «discorso»), Tasso istituisce un legame con la tradizione critica e si avvicina in particolare a quel modello che il padre Bernardo aveva esposto nelle sue prime lettere sull'*Amadigi* allo

¹² Si veda, ad esempio, la lettera del Giraldis a Bernardo del 12 giugno 1556: «E ho io sempre tenuto che siano stati mal consigliati coloro che [...] si hanno pensato di acquistar maggior loda col seguire la via che tenne Omero, e che tenne il giudicioso Virgilio; che ancora che le poesie loro in que' tempi, e in quelle lingue erano, e sono poco meno che divine; ne' nostri tempi, nella nostra lingua sono poco meno che odiose; e se ne puote avere l'esempio dall'Italia del Trissino. Il quale siccome era dottissimo, così fosse stato giudicioso in eleggere cosa degna della fatica di venti anni! averebbe veduto che così scrivere, come egli ha fatto, era uno scrivere a' morti: e non avrebbe biasimata la composizione dell'Ariosto come cosa degna del favore del vulgo, e non dei dotti, e dei giudiciosi. Molte volte avviene, Sig. mio, che costoro che vogliono travedere, rimangono ciechi, e hanno bisogno della guida di coloro che, oltre l'acquisto delle discipline, hanno duce un buono, e intero giudicio naturale, e con la guida sua se ne vanno poggiando al vero onore ed alla vera gloria» (B. Tasso, *Lettere* II, 196-200 [s.n°]: 197-98).

Speroni e al d'Avila, databili al '43, nella fase poi abbandonata del cosiddetto *Amadigi* "epico".¹³ Bernardo delineava in quelle lettere una poetica lontana dalla direzione che avrebbe poi preso per il suo poema: ricorrendo alle categorie retoriche di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, precisava che, quanto alla materia, pur traducendo un romanzo spagnolo, si era riservato una certa autonomia di selezione (secondo i dettami di Aristotele e Orazio),¹⁴ poiché al poeta, come al pittore, è concesso di «fingere» liberamente, purché non cada nel mostruoso,¹⁵ quanto alla *dispositio* dichiarava di affiliarsi direttamente ai classici, Virgilio e Omero, rispettivamente all'*Eneide* e all'*Odissea*, dunque ai poemi episodici, digressivi e – avrebbe detto Pigna nel suo trattato – «erranti». Infine, quanto all'*elocutio* Bernardo concedeva di accostarsi alla modernità, pur lamentando i limiti dello stile ariostesco e soprattutto dell'ottava, che con le sue rime e il procedere «d'otto in otto versi» era necessariamente estranea alla *gravitas*.

¹³ Cfr. Corsano, *L'Amadigi* 43-74. Per la datazione delle due lettere, apparse nella prima silloge delle *Lettere [...] intitolate a Monsi.or d'Aras* di Bernardo (edito da Valgrisi nel 1549) senza data, cfr. Serassi I 35-36.

¹⁴ Cfr. lettera al d'Avila (Corsano, *L'Amadigi* 73). È da sottolineare, in relazione a quell'aristotelismo meno rigido di cui dicevamo, il continuo accostamento in queste lettere dei nomi di Orazio e Aristotele: la *Poetica* non ha ancora soppiantato l'*Ars poetica* e buona parte della mediazione tra classicità e modernità è fondata sui precetti oraziani.

¹⁵ Anche questo precetto è oraziano e sarà progressivamente assimilato, come avviene nella prefatoria di Torquato, al principio aristotelico del verisimile.

Non molto diverso da questo progetto di Bernardo era stato il primo poema alamanniano, almeno come ci viene presentato dall'autore nella prefazione: una traduzione di un romanzo francese commissionata da Francesco I, all'interno della quale il poeta si era riservato una certa libertà di selezione, soppressione, aggiunte, nel nome del decoro e della sua arte.¹⁶ Come Torquato, anche Alamanni aveva promesso nella dedicatoria una nuova opera secondo i modelli di Virgilio e Omero. E anche Alamanni, pur non facendone parola nella prefazione, manifestava il suo classicismo nell'unità di personaggio, nel ricorso agli episodi, alle digressioni, alle agnizioni e soprattutto alla mimesi del poeta: quegli stessi "aristotelismi" ai quali verrà imputato il suo fallimento; e proprio sul fallimento del *Girone* si era fondata la svolta in direzione ariostesca dell'*Amadigi*, col quale forse il poema alamanniano intratteneva legami più stretti di quanto le testimonianze ci documentino.¹⁷

In toni meno ambiziosi e programmatici, a quell'idea e a quel modello sembra richiamarsi Torquato quando

¹⁶ Cfr. Comelli, *Il 'Gyrone'*.

¹⁷ I programmi poetici sottesi al *Girone* e all'*Amadigi* sono davvero troppo simili perché non si possa sospettare una reciproca influenza o concordanza: il tipo di aristotelismo non-ortodosso che propongono, infatti, difficilmente sarà stato poligenetico. Tanto più che il nome dello Speroni, che loderà più tardi il *Girone* in confronto con l'*Amadigi* dopo la svolta ariostesca di quest'ultimo, è ben comune a entrambi i poeti, insieme a quello del Varchi. Certo, non è facile stabilire il primato, anche se la datazione delle lettere di Bernardo al '43 e il fatto che il *Girone* fu iniziato – come sostiene il poeta nella dedicatoria – nel '46 fanno pensare che Bernardo abbia condizionato Alamanni, e non viceversa.

parla di unità della favola «se non strettamente, almeno largamente considerata»: l'unità di eroe, che pure Giral-di si era premurato di teorizzare e giustificare nel suo trattato, appare qui esattamente come appariva nei progetti degli anni Quaranta (come l'*Amadigi* "epico" e il *Girone*), all'interno dei quali l'aristotelismo si era espresso in termini non ancora rigidamente ortodossi. Il Tassino recupera il disegno che era stato di suo padre e dell'Alamanni per proporre un compromesso accettabile tra Ariosto e Aristotele; non è un caso, allora, che anche la proposizione del *Rinaldo* richiami sostanzialmente quella paterna: «i felici affanni e i primi ardori» di Rinaldo da Montalbano, richiamano il noviziato di Amadigi e, proprio come nel progetto originario di Bernardo, il poema di Torquato si chiude con il matrimonio del giovane paladino, il quale intanto si è costruito una dignità cavalleresca attraverso leventure.

Il riferimento poi ai nomi del Sigonio, del Cattaneo, del Pigna, del Molino e del Venier¹⁸ serve nuovamente ad autorizzare l'ingresso del Tassino all'interno del di-

¹⁸ Giustamente Daniele osserva che: «La menzione del Molino e del Venier è un omaggio ai maggiori lirici veneti del momento [...], così come con un qualche vanto giovanile, negli accenni alla teorizzazione di Aristotele, egli lascia – come per inciso – cadere i nomi di Carlo Sigonio [...] e di Sperone Speroni [...]: altri due grandi punti di riferimento nel suo orizzonte scolastico e privato a Padova» (*Nuovi* 64). L'unica puntualizzazione da fare è che i primi due rappresentano anche due personalità dell'editoria veneziana e sono quindi autorità letterarie, oltre che amicizie paterne; per Speroni, invece, il richiamo è certamente alla personalità di spicco, più che ai rapporti personali.

battito, senza aggiungere però sostanzialmente nulla a una poetica che non è ancora, forse, una definita posizione critica, ma semplicemente il recupero di un modello già proposto.¹⁹ Manca per questo una qualsiasi

¹⁹ Non trovo del tutto convincente la prospettiva che propone Scarpati (*Tasso, Sigonio*), il quale ha giustamente rilevato l'importanza del Sigonio nella formazione poetica tassiana e in modo ancor più significativo l'influenza dei *Commentarii* alla *Poetica* di Aristotele del Vettori per la definizione della poetica tassiana (notevole è il riferimento alle postille tassiane a un esemplare dei *Commentarii* della Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. Cr. Tasso 33: Scarpati indica infatti alcuni appunti sul foglio di guardia che potrebbero avere a che fare con la composizione del *Rinaldo*; cfr. 166-67, n. 26). Se però l'importanza della lezione del Sigonio e del Vettori è indiscutibile per i *Discorsi dell'arte poetica*, non è necessario dedurre, dal limitatissimo cenno della prefatoria al Sigonio, che tale lezione sia alla base del *Rinaldo* (diverso è il caso delle postille, che possono richiamare alcuni episodi del *Rinaldo*, ma non sappiamo con precisione in che termini) e il discorso funziona soltanto accettando come presupposto la datazione di Luigi Poma dei *Discorsi* a ridosso del *Rinaldo* (1562). Anche la recentissima edizione critica delle postille barberiniane, a cura di Marina Virgili (cfr. T. Tasso, *Postille Vettori-Piccolomini* 9-250), ha confermato la stratificazione delle postille tassiane sul commento del Vettori, così che non è possibile attualmente definire in modo preciso quale conoscenza del testo del Vettori Tasso potesse avere nel 1562. Resta piuttosto fuori discussione la distanza, se non altro quanto a materia, tra il *Rinaldo* e i *Commentarii* alla *Poetica* (ivi, p. 15); la qual cosa legittima almeno il dubbio che Torquato possa aver riformulato a ridosso del primo poema gli stimoli del Vettori e del Sigonio nei *Discorsi*. Ma, come vedremo, crediamo sia più corretto ritornare alla datazione dei *Discorsi* del Serassi (nel secondo soggiorno padovano del 1564) e a quel punto la prefatoria del *Rinaldo* non implicherebbe più in modo stringente un richiamo preciso alla lezione del Sigonio, ma l'accento

problematizzazione se non nei termini dello scontro fra classici e gusto moderno, e manca forse per questo un nome come quello del Giraldi, personaggio centrale nel dibattito, ma anche sotto certi aspetti oppositore di Bernardo; mentre compare il suo discepolo e avversario Pigna, l'autore de *I romanzi*, ma solo come comodo scudo ed emblema dell'ariostismo.

Pochi anni prima, nel 1557, era uscito l'*Ercole*, che, in relazione alla famosa lettera-trattato del Giraldi a Bernardo dell'ottobre di quello stesso anno (di cui certo Torquato era a conoscenza, visto che era stata pubblicata nel 1560 all'interno del Secondo volume delle *Lettere* di Bernardo: 351-400), pur nei toni amichevoli e conciliativi del carteggio, finiva per presentarsi come l'anti-*Amadigi*; per sconfessare non solo l'*Amadigi* "ariostesco", ma anche quello "epico".²⁰ Torquato, nella prefatoria, dopo aver velatamente e latamente contrastato la dottrina giraldiana,²¹ poteva pensare di contrapporre all'*Ercole* il suo *Rinaldo*, diverso per materia, struttura e stile, per quanto anch'esso incentrato sull'unità di per-

al maestro rientrerebbe nel normale richiamo ad una personalità autorevole.

²⁰ L'accusa di Giraldi a Tasso di assecondare il gusto del pubblico richiama infatti in causa l'accusa di Trissino all'Ariosto, la cui "maniera", per quanto difesa nel *Discorso* e recuperata nell'*Ercole*, difetta però, rispetto al nuovo poema prospettato da Giraldi, nell'*inventio*; ma allo stesso modo dalle lettere emerge l'accusa di quel tipo di aristotelismo tentato nel *Girone*, e nell'*Amadigi* "epico", che difettava soprattutto nella *dispositio* e nell'*elocutio*. Si veda *supra*, Introduzione e, più ampiamente, Rasi, *Breve* 5-24; Mastrototaro 52-63 e Morace 85-108.

²¹ Gianvito Resta (30) è l'unico – mi sembra – ad aver notato il tono anti-giraldiano della prefatoria e ad averne riconosciuto il valore più retroproiettivo che teorico.

sonaggio. In sostanza, Torquato riprende la “battaglia” aristotelica cui il padre Bernardo aveva rinunciato: un aristotelismo *d’antan*, come del resto *d’antan* erano materia, struttura e stile, ma anche la chiara affermazione che la stagione della “maniera” ariostesca era finita,²² ormai relegata a quella editoria di consumo capeggiata dal binomio Dolce-Giolito.

Ma non è solo il Giraldi il bersaglio di Torquato: il dibattito di Bernardo col ferrarese si era arrestato già nel ’57, quando era iniziata la fase di revisione dell’*Amadigi*, e proprio in quella fase di revisione ancora le lettere testimoniano la necessità di Bernardo, evidentemente turbato, di difendere la sua scelta filo-ariostesca:

[il poema] non è ancor ridotto in quella forma ch’ad alcuni eccellenti, e giudiciosi uomini miei amici è parso ch’io gli dia, i quali, parendo loro, tutto che non sia Poema d’una sola azione, che abbia più dell’Eroico degli altri di questa maniera, m’hanno persuaso a discostarmi da la maniera de’ Romanzi, quanto sia possibile; e alzandomi in ogni sua parte, quanto si può, alla dignità Eroica, a ridurlo in Libri, levandone tutti i principj, e fini de’ Canti, i quali erano tutti con una descrizione di notte, e di giorno [...]. Volevano eziandio che nel tralasciar che fa ’l poeta una materia, per saltar ad un’altra, io lasciassi quella forma di dire, usata da

²² Significativa, in proposito, è la necessità da parte di tutti i poeti che intervengono nel dibattito di prendere le distanze dalla categoria “romanzo”; anche da parte di chi, come il Giraldi e il Pigna, l’aveva difesa.

l'Ariosto, e dagli altri. (a G. Molino, 29 gennaio 1558; B. Tasso, *Lettere* II, 362-65 [n° 134]: 363-64)

Anche questa lettera veniva pubblicata nel '60, all'interno del Secondo volume delle *Lettere*. Il ricorso di Bernardo alla teoria edonistica appare sempre più come una strenua difesa di un progetto rifiutato in partenza; gli appelli allo Speroni, affinché limi e valuti positivamente l'*Amadigi*, non sortiscono effetto alcuno, fino, anzi, alla definitiva stroncatura nel frammento *De' romanzi*, quasi certamente pubblicato, dopo l'*Amadigi*, nel '60.²³ Torquato doveva aver letto il frammento speroniano, nel quale, in fondo, si condannava la svolta ariostesca alla quale Bernardo era stato costretto dal pubblico e dalla corte, ma si rivalutava e approvava quel vecchio disegno "epico" che invece Alamanni, pur nell'insuccesso unanimamente riconosciuto, aveva portato a compimento.

La prefatoria, in sostanza, presenta il *Rinaldo* come un ritorno al passato, ma non all'Ariosto (ormai decisamente improponibile), bensì a quel poema a unità d'eroe fatto di episodi e digressioni, modellato sull'*Odissea*, più che sull'*Iliade*, e sull'esade odissiacca dell'*Eneide*; una tipologia di poema già, a quella data, superato, che però poteva apparire al giovane Tasso una possibile mediazione narrativa tra ariostisti e aristotelisti, e una sorta di riscatto paterno dopo il fallimento dell'*Amadigi*,²⁴ at-

²³ Il frammento si legge in Speroni, *Opere* V 520-22.

²⁴ Tornerò oltre sull'interpretazione freudiana che Michael Shenberg ha proposto per le allusioni al padre e all'*Amadigi* nella prefato-

traverso la realizzazione di quel modello poetico cui il padre aveva dovuto abdicare. Si giustifica così anche la presenza del nome di Bernardo («huomo di quell' Autorità, e di quel valore ch' il mondo sa») accanto a quello dell' Ariosto, per essersi lasciato «trascinare» qualche volta nell' uso delle «moralità» ad inizio canto: un compromesso sul quale Torquato insiste per dimostrare che la scelta della via ariostesca (la stessa fatta dal padre per obbligo) imponeva, all' interno dei meccanismi dell' *entrelacement* e dell' *ordo obliquus* della narrazione, quell' espediente come necessario strumento ordinatore per il poeta e per il pubblico. Per il poema di Torquato, che ritorna all' unità d' azione «largamente» aristotelica, non è necessario abbandonare il «non interrotto filo», e tale opinione è suffragata dal Molino e dal Venier, oltre che dal padre Tasso, così finalmente riabilitato nella sua veste di poeta aristotelico. Compare proprio a questo punto, per la prima volta, il nome dello Speroni, che Tasso aveva incontrato e conosciuto, e occasionalmente frequentato: è evidente che quando Torquato dice che «quest' essere prima stata opinione de lo Sperone», si riferisce non tanto ai suoi incontri, quanto piuttosto agli scambi epistolari tra il padre e il dotto padovano e al progetto “epico” che lo Speroni aveva originariamente appoggiato. Anche il ricorso costante ai nomi del Molino e del Venier, in fondo, rimanda alla storia compositi-

ria (*Character* 143-52); interpretazione che Sherberg ha esteso in maniera rischiosa a tutto il poema. Di sicuro, per i motivi che abbiamo visto, non mi sembra che per la prefatoria si possa parlare di «domanda di lavoro» (*Introduzione* 11) né di «finally and simultaneously a renunciation of all authorities and the assertion of poetic autonomy» (*Character* 148), se non in termini di recupero di un modello abortito.

va ed editoriale dell'*Amadigi*, visto che proprio i due, insieme allo Speroni, avevano sottoscritto le «fedi» per garantire al poema il privilegio di stampa del senato veneziano.²⁵ I nomi chiamati in causa, dunque, per suffragare la scelta poematica di Torquato riconducono al dibattito che era sorto intorno al poema paterno. La pubblicazione delle lettere di Bernardo in quello stesso 1562 veniva a fornire un quadro ben più preciso e definitivo dello statuto poetico dell'opera e dei suoi percorsi (quanto si fosse poi evoluto, anche e soprattutto per motivi di committenza e protezione).²⁶

Se non proprio come apologia del padre, il *Rinaldo* nacque certo anche come recupero di un suo progetto, però rinnovato e filtrato dal gusto e dallo stile di Torquato. Se dunque è possibile ipotizzare, prestando fede al Verdizzotti, un abbozzo del *Gierusalemme* e del *Rinaldo* negli anni veneziani, è probabile che Torquato, una volta giunto a Padova, abbia conosciuto un orizzonte totalmente nuovo, di amicizie, ma anche di “antichi” sodalizi e progetti poetici, che potevano quindi spingerlo sulla strada del *Rinaldo* più che su quella del *Gierusalemme*: non rinuncia, ma sperimentazione di una tipologia di poema incompiuta, sbiadita nel monotono detta-

²⁵ Cfr. Chemello, *I 'sentieri'* 109-41; e ancora Mastrototaro 71.

²⁶ Proprio gli ultimi due anni, 1558-60, col passaggio dal Sanseverino al duca d'Urbino e col ritorno all'impostazione filo-spagnola, impongono una serie di interventi correttori che fanno passare in secondo piano gli aspetti più propriamente di teoria poetica. Per la storia della ricezione dell'*Amadigi* e delle sue edizioni o ri-edizioni mancate, si veda la ricognizione critica di Corsano, *Introduzione* in part. XI-XVII. Si veda anche Mastrototaro 74-ss.

to alamanniano e corrotta nel turbolento ripensamento dell'*Amadigi*. In quest'ottica, mi sembra, si possono leggere anche i versi conclusivi del poema: Torquato, più che la mano revisoria del padre, chiede una sorta di autorizzazione all'opera, tributo e difesa al contempo di un padre che, proprio in quei tempi, andava ad aggiungere alle sue «finte poesie» le «veraci prose» delle *Lettere* e del *Ragionamento*, dai quali, più assai che dal fallimentare *Amadigi*, il pubblico poteva e doveva desumere il vero pensiero e progetto di Bernardo sulla poesia epica:

Pria che di quel Signor giunghi al cospetto
 c'ho nel core io, tu ne la fronte impresso,
 al cui nome gentil vile e negletto
 albergo sei, non qual conviensi ad esso:
 vanne a colui che fu dal Cielo eletto
 a darmi vita col suo sangue istesso,
 io per lui parlo e spiro, e per lui sono
 e se nulla ho di bel tutto è suo dono.

Ei con l'acuto sguardo onde le cose
 mirando oltra la scorza al centro giunge,
 vedrà i difetti tuoi, ch'a me nascose
 occhio mal san che scorge poco lunge;
 e con la man, c'hora veraci prose
 a finte poesie di novo aggiunge,
 ti purgarà quanto patir tu puoi,
 aggiungendo vaghezza a i versi tuoi.
 (*Rinaldo* XII 93-94)

All'insegna del padre, dunque, il poema si apre e si chiude, e all'insegna del padre si deve valutare lo statuto poetico del *Rinaldo* che del padre Bernardo vuole innanzitutto – ma certo in modo contrastato e conflittuale, visto che l'*Amadigi* era tutt'altro rispetto a questo dise-

gno originario – cercare il riscatto, ma anche il superamento.²⁷ Del resto, anche la dedica del poema a Luigi d'Este, «quel signor» chiamato in causa in questi versi, si spiega solo in relazione a Bernardo, che entrava in quell'anno al suo servizio.

E, in fondo, è facile vedere la sopravvivenza di questa progettualità nel tentativo successivo di riesumare dalle ceneri dell'*Amadigi il Floridante*, un poema a cui Bernardo avrebbe lavorato negli anni immediatamente successivi: «un nuovo poema paterno più vincolato alle regole aristoteliche» negli stessi termini del *Rinaldo* e un ennesimo tentativo da parte di Torquato di sistemazione, questa volta postuma, «ad un'incertezza organizzativa paterna, ad un tribolo teorico che aveva tormentato padre e figlio» (Daniele, *Nuovi* 102).²⁸ Ma, come era normale, la prefatoria arrivò a poema concluso e stampato; il poema veniva prima, ed è obbligatorio prendere le mosse da quello per verificare i motivi fondamentali di questo «stadio aurorale» della poesia tassiana. Nell'analisi del poema, faremo riferimento alle categorie retoriche di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, seguendo un'abitudine invalsa nella strutturazione delle poetiche cinquecentesche (dal *Discorso* del Giraldi agli scambi epistolari tra lo stesso e Bernardo Tasso) e che caratterizzò i giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, con i quali s'impone necessariamente un confronto.

²⁷ In questa direzione mi pare che legga il poema anche la Morace.

²⁸ Ma si veda, in proposito, anche Daniele, *Capitoli* 203-41.

2. «*Inventio*»

Nei *Discorsi dell'arte poetica*, Tasso definisce l'*inventio* come lo «sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercherà d'introdurvi» (*DAP* 3) e attribuisce a questa fase di selezione della «materia nuda» (non ancora assoggettata all'artificio poetico e quindi non ancora favola) il ruolo primario, proprio perché non basta la forma (la disposizione e lo stile) affinché una favola desti compassione o meraviglia, ma occorre che il poeta sappia scegliersi una materia atta a riceverla.²⁹ Una volta accertata l'importanza fondamentale dell'elezione della materia, Torquato passa a distinguere tra materia «finta» (come sono quelle ad esempio di Boiardo e di Ariosto) e «storica», propendendo ovviamente, anche per influsso della lezione del Sigonio, per quest'ultima, più nobile e consona al «verisimile»³⁰ (altro concetto fondamentale per il lettore cinquecentesco) e già fissa nella mente del pubblico: precisa, infatti, che «la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nella

²⁹ Cfr. *DAP* 4. In particolare, funzionale è il confronto tra la materia di Edipo, atta a «ricevere» compassione, e la materia di Medea, che anche se formalmente perfetta non può generare compassione nel lettore.

³⁰ Le favole finte, infatti, piacciono al volgo, che è attirato dalla finzione e dalla novità (*DAP* 5).

novità del nodo e dello scioglimento della favola» (*DAP* 5).³¹

Quando poi è il momento di indicare possibili repertori cui attingere, affermando la necessità della compresenza di «verisimile» e «meraviglioso», Tasso esclude le storie pagane (Teseo, Giasone, quindi, anche l'*Ercole* di Giraldi) e propone di scegliere tra le storie cristiane (di Carlo, di Artù e simili), e consiglia episodi storici relativamente vicini (non tanto però da escludere la finzione), così che il «decoro» dei personaggi non sia compromesso dall'arcaicità dei costumi:

Ma l'istorie de' tempi né molto moderni né molto remoti non recano seco la spiacevolezza de' costumi, né della licenza di fingere ci privano. Tali sono i tempi di Carlo Magno e d'Artù e quelli ch'ò di poco successero o di poco precedettero; e quindi avviene che abbiano porto soggetto di poetare ad infiniti romanzatori. (*DAP* 10)

Il discorso poi prosegue con la distinzione tra «illustre» tragico ed epico e sottolinea che materia dell'epico deve essere innanzitutto la narrazione di imprese belli-

³¹ Credo che questo sia un concetto chiave anche per la storia compositiva del *Gierusalemme*: come testimonia una lettera indirizzata al conte Ferrante Estense Tassoni (datata da Solerti al 1565), Tasso sa che anche la materia gerosolimitana potrebbe non essere nuova (e forse Torquato l'aveva ereditata dal Muzio). Cfr. Tasso, *Lettere* V, 214 (n° 1551).

che compiute per l'Impero o la religione.³² Riassumendo anzi Tasso elenca i nodi essenziali della materia:

l'autorità dell'istoria, la verità della religione, la licenza del fingere, la qualità de' tempi accomodati e la grandezza e nobiltà de gli avvenimenti. (*DAP* 14)

E conclude ricordando che la materia non deve essere smisurata (come è del resto quella boiardesca e ariostesca); infine richiama il fondamentale chiasmo di ascendenza speroniana tra la coppia greca Demostene/Omero e quella latina Cicerone/Virgilio. Il discorso sulla materia si chiude così, per lasciare spazio alla *dispositio*, ossia la fase in cui la materia prende forma e diviene «favola».

La materia del *Rinaldo* sembra in realtà sfuggire per molti versi a questa teorizzazione: oggetto della narrazione sono infatti «i felici affanni, e i primi ardori» amorosi e le prime imprese cavalleresche del giovane paladino (non ancora “da Montalbano”: Bruscaagli, *La materia* 519), che, per invidia della fama del cugino Orlando, si mette alla ricerca di venture che gli portino gloria,

³² Qui riesce a trovare spazio un breve ma raro elogio per la materia del Trissino, che forse giustifica un effettivo legame di odio-amore tra Tasso e il poeta vicentino: «Tale è parimente la liberazione d'Italia dalla servitù de' Goti, che pose materia al poema del Trissino, tali sono quelle imprese che o per la dignità dell'Imperio o per essaltazione della fede di Cristo furono felicemente e gloriosamente operate; le quali per se medesime si conciliano gli animi de' lettori e destano aspettazione e diletto incredibile, e, aggiuntovi l'artificio di eccellente poeta, nulla è che non possino nella mente de gli uomini» (*DAP* 13).

e incontra lungo il suo “errare” l’amore nella persona di Clarice. La gloria cavalleresca si configura quindi come elemento necessario per diventare degno dell’amata e per arrivare al matrimonio, dopo una serie di avventure, più giustapposte che consequenziali. “Armi e amori”, quindi, appaiono saldamente legati sia dal punto di vista ideologico (nel nesso gloria-amore), sia dal punto di vista narrativo: all’interno della macro-ventura dell’amore di Clarice si inscrivono alcune avventure tradizionali di formazione dell’eroe, dall’acquisizione di Baiardo a quella di Fusberta. Occorre precisare che questi episodi principali, ereditati dalla tradizione rinaldiana, vengono trattati dal Tasso con assoluta libertà e indipendenza dalle fonti, così come gli altri episodi che si innestano nella narrazione, di matrice classica o di derivazione più marcatamente arturiana (ivi 521).

Non si tratta dunque di materia storica o religiosa, né di imprese belliche: la guerra tra Carlo e i Saraceni è solo sfondo (e Rinaldo non vi prende neppure parte) a vicende squisitamente romanzesche; non c’è opposizione tra fedeli e infedeli, ma il *Bildungsroman* di un giovane cavaliere.³³

Come la critica ha piuttosto unanimemente dichiarato, si tratta inoltre di materia sostanzialmente romanzesca, che rappresenta un «ritorno a un genere ormai superato, il vieto genere del romanzo cavalleresco» (Oldcorn

³³ Come sottolinea anche Fiorenzo Forti, «la guerra come fatto collettivo e pervaso di sentimenti umani, che pure era già balenato all’animo del Tasso col *Gierusalemme*, è assente nel *Rinaldo*, dove compare solo l’individualismo di tradizione cavalleresca» (121).

159); si è persino parlato di «un esercizio ormai alla maniera del romanzo antico preariostesco» (Casadei 17), di «recupero archeologico» (ivi 54), almeno rispetto ad Ariosto, nella tradizione addirittura canterina, quella dei *Quatre fils Aymon* e dei *Cantari di Rinaldo* di Andrea da Barberino.³⁴ una tradizione che – come testimoniano i titoli stampati di quegli anni – non era mai scomparsa e, anzi, era ampiamente diffusa e rinnovata nel mercato editoriale (si pensi al *Rinaldo appassionato* di Ettore Baldovinetti, più volte ristampato tra 1528 e 1560, e soprattutto all'anonimo *Inamoramento de Rinaldo*, che usciva, ad esempio, nel 1553 dai torchi di Bartolomeo Imperatore in una nuova ed elegante edizione).³⁵ Il lettore dell'epoca si trovava di fronte una vera e propria «selva dei Rinaldi» (Melli), popolata in primo luogo da Rinaldi ribelli, briganti ed estranei alla dimensione civile della Corte. Rinaldo è infatti stato il principale «protagonista del romanzo cavalleresco italiano» (Rajna, *Rinaldo* 96-97) proprio per il suo carattere disubbidiente e orgoglioso, per la giovanile impulsività, che spesso, insieme al tradimento dei Maganzesi e alla creduloneria di Carlo Magno, lo aveva portato lon-

³⁴ Cfr. Brusciagli, *La materia* 518 e il rimando a Sherberg, *Introduzione* 31.

³⁵ Su questi aspetti, si veda soprattutto Beer, *Romanzi*. I poemi rinaldiani, come si può vedere scorrendo le appendici del volume della Beer, sono in assoluto i più frequenti e registrano anzi un' intensificazione tra il terzo *Furioso* e gli anni Sessanta. Va poi ricordato che il Tasso è in questi anni a Venezia, nella capitale europea dell' editoria, anche cavalleresca e rinaldiana.

tano dalla Corte, attraverso lunghe peregrinazioni (non di rado anche allegoriche).³⁶

Rispetto a tale “selva” la materia scelta da Torquato è estremamente ridotta e circoscritta, tanto che non è possibile identificare con sicurezza una possibile fonte, anche se si può pensare che egli avesse sottomano una delle numerose stampe dell’*Inamoramento de Rinaldo*,³⁷ o che comunque avesse una qualche dimestichezza con le saghe popolari del paladino. Materia effettiva del poema son alcuni episodi noti, che Tasso, tra l’altro, rielabora liberamente e contamina con *topoi* della tradizione classica e altri stereotipi della tradizione romanzesca. All’interno di uno dei miti in assoluto più noti della tradizione cavalleresca italiana, Tasso sceglie un personaggio, più che una storia: la materia di per sé è dunque la giovinezza di Rinaldo, dell’eroe indisciplinato e indomito, nella quale si innestano l’amore e le avventure.

³⁶ La saga di Rinaldo aveva avuto in Italia, e soprattutto in Toscana, anche prima del poema del Pulci, particolare fortuna; le motivazioni si possono ricondurre all’assetto politico culturale della regione: come Orlando era il paladino dell’epica, l’eroe nazionale dell’imperialismo carolingio, così Rinaldo era, al contrario, l’eroe centrifugo, “repubblicano” e individualista. Mentre la corte estense poteva desiderare una legittimazione dinastica epica, il municipalismo toscano, la repubblica fiorentina, identificava in Rinaldo un eroismo antitirannico, di ribellione all’adulazione, di ricerca e scoperta attraverso il viaggio e la conoscenza, che ben riassumeva gli ideali civili del primo Rinascimento. Cfr. Rajna, *Rinaldo*, in part. 79-84.

³⁷ Già Gaston Paris aveva indicato come fonte il romanzo dei *Quatre fils Aymon* (201), ma come nota Daniele (*Nuovi* 65) è piuttosto alle sue derivazioni italiane che bisogna pensare.

Di sicuro, come ha notato Brusca gli in un recente intervento, non possiamo credere che l'autore, pur giovanissimo e in un contesto come quello veneziano, si sia accostato ingenuamente a questa "selva" di Rinaldi. Egli doveva sicuramente conoscere il passo del *Discorso* giraldiano in cui si disdegnava la materia dei vari Orlandi e Rinaldi come roba da «ciabattai» in confronto con l'aspirazione a un poema eroico (Giraldi, *Discorso* 52); e certo era conscio che il ritorno a un Rinaldo addirittura preariostesco e preboiardesco significava attingere a un repertorio trito, ma soprattutto basso e popolare. La proposizione del *Rinaldo* si presenta, del resto, in modo semplice e chiaro (le prime imprese e il primo amore di Rinaldo, mosso dal desiderio di gloria e dall'amore per Clarice):

Canto i felici affanni, e i primi ardori,
che giovanetto ancor soffrì Rinaldo,
e come 'l trasse in perigliosi errori
desir di gloria, et amoroso caldo.
(*Rinaldo* I 1, 1-4)

Nella sua linearità e genericità, essa ricorda evidentemente ancora quella dell'*Amadigi* "epico" di Bernardo come appariva dalla lettera allo Speroni del '43 e nella redazione originaria del poema.³⁸

³⁸ «La proposizion di questo mio poema sarà l'«Amorose lagrime e onorate fatiche d'Amadigi», la qual dividerò in due parti: prima dirò «le semplici lagrime di quella tenera età»; di poi tutte «le azioni gloriose che fece da che fu armato cavalliero, fin che la desiderata donna ebbe per moglie»» (cito da Corsano, *L'Amadigi* '71).

L'amorose fatiche e i lunghi affanni
de l'ardito figliol di Perione,
del cui valor dopo mille, et mill'anni
anchor si maraviglian le persone;
mentre dietro al desio spiegando i vanni
sospirò del suo amor l'alta cagione,
cantar vorrei, con sì ben colto stile,
che l'udisse Garona, et Battro, et Thile.

Et prima come il tenerello volto
lagrime giovanette le bagnaro
e 'l fanciulletto cor ch'andava sciolto
amor et due begli occhi li legaro
come colei, che ne' bei lacci avvolto
l'havea con nodo pretioso et caro
da quell'istesso stral punta e ferita
tanto l'amò, quanto durò la vita.

Poi come valoroso Cavaliero
con l'ardir, con la mano, et col consiglio
a l'immortalità s'apre il sentiero
rompendo a Regi a Imperadori il ciglio
fin che l'obietto del suo bel pensiero
dopo sì lungo et sì penoso exiglio
si guadagnò con tante excelse spoglie
et l'amata Oriana hebbe per moglie.³⁹

La proposizione originaria del poema paterno è molto più dettagliata e ampia: promette giovinezza e maturità dell'eroe; Torquato si accontenta di prenderne lo spunto per scegliere quella che doveva apparirgli una materia degna, unitaria ed eroica: il noviziato di un eroe della tradizione.

³⁹ Si cita il codice Oliveriano 1399 da ivi 55.

Un'ulteriore testimonianza di questa comunanza di intenti tra padre e figlio, ma anche di una posizione critico-poetica più forte di una semplice affinità tematica, ci viene dall'ultimo tentativo narrativo di Bernardo, il *Floridante*, inconcluso, risistemato e stampato, pur incompleto, da Torquato solo molti anni dopo la morte del padre, nel 1587.⁴⁰ Dopo l'insuccesso dell'*Amadigi*, infatti, e abortito forse un primo progetto di sistemazione del poema maggiore tra '61 e '62, Bernardo iniziò il 24 novembre 1563 a Mantova, dove si era trasferito all'inizio di quell'anno in seguito alla deludente parentesi ferrarese, il *Floridante*, che forse non poco deve per stimolo e intenti al *Rinaldo* di Torquato. Bernardo, mentre nell'aprile '62 attendeva a risistemare l'*Amadigi* per un'edizione mai stampata, dovette entrare in una sorta di crisi, anche vedendo il figlio Torquato ottenere un discreto successo con un poemetto decisamente meno ariostesco del suo e ricondotto anzi a quel progetto epico che lui stesso aveva stilato un ventennio prima (Corsano, *Introduzione* XVI-XVII). Dopo un anno di silenzio, ecco così riapparire Bernardo, nella nuova corte, pronto a realizzare un progetto epico con unità di personaggio e strutturato secondo gli artifici classici di digressioni, agnizioni, peripezie, privo di molteplicità d'azione e soprattutto privo di esordi moraleggianti alla "maniera" ariostesca; un impegno che lo avrebbe accompagnato fino alla morte avvenuta nel 1569. Proprio al figlio Torquato, evidentemente a conoscenza dell'idea, Bernardo

⁴⁰ Sulla storia compositiva del *Floridante* si veda Corsano, *Introduzione* e Morace 143-218.

inviò il 24 dicembre 1563 una missiva incentrata su *inventio* e *dispositio* del suo nuovo poema, al quale l'ormai anziano poeta si accostava secondo la vecchia consuetudine di disporre prima la materia in prosa per poi stenderla in versi:

Or passando alla parte del mio poema ti dico, ch'io fingo il Padre [*scil.* di Floridante] un gran Re, che di grandezza competeua con Lisuarte [padre di Oriana], e che si dilettaua di trattener non pur Cavalieri, ma uomini rari nelle scienze, e sopra tutto Poeti ed Istorici. Fingo che Floridante si partisse dal padre secretamente, e contro sua voglia, il che gli diede cagion d'infinito dispiacere, talmente che dodici cavalieri erranti di gran grido, che si trovavano allora in Corte giurarono d'andar a cercarlo, e di non tornar giammai senza lui; la qual cosa consolò alquanto il Re, e volse che ciascun di loro gli promettesse con giuramento in capo dell'anno, se pur non l'avessero ritrovato, di mandarli fedelmente a dire ogni ventura, che avessero incontrato; ed ordinò che secondo che venivano, ciascuna di loro fosse data ad uno de' suoi poeti, i quali ridottala in versi gliela cantasser alla mensa, e queste dodiciventure saranno dodici canti. La Proposizione del Poema sarà l'amor di Floridante, e di Filidora. Fingo che partito dal Padre per andar a soccorrer Perione suo zio, trovato già il Donzello del Mare, fosse mandato da quel vecchio ove trovò Filidora, e come è scritto nell'*Amadigi*. Fingo che partito da Lisuarte dopo la battaglia del Canileo trovasse un servitore d'Agramoro Principe di Borgogna suo cugino, che gli narrò il caso della fanciulla, che trovò col vecchio nel bosco, e tutta quella ventura, e di più ciò che gli era avvenuto con la Regina di Tessaglia, sin che tornato nella sua forma fuggì. Fingo che Argea, quando ultimamente partì da lei Floridante, gli dicesse che troverebbe Agramoro, che disperato andava cercando il giardino della Fata

Montana, per liberar quella fanciulla, e che vada con lui a liberarla, ed a menarla nel suo regno, che a lui solo è concesso di dar fine a quella ventura; e che poi subito vada alla selva perigliosa. Eccoti, figlio mio, il disegno dell'opera. Saranno oltre le stanze contenute nell'*Amadigi*, sedici altri canti, che in tutto saranno trentaquattro canti. (Corsano, *Introduzione* XXIV-XXV)

Il disegno di Bernardo prevede in sostanza di attingere all'*Amadigi* il personaggio di propria invenzione, Floridante, e di costruirvi intorno un poema. Al di là delle singole vicende e della struttura della narrazione, che pertiene alla *dispositio* e mette in luce una libertà ancora molto forte nell'ordinamento dei singoli episodi e nella costruzione della favola,⁴¹ è interessante che la proposi-

⁴¹ Particolarmente interessante è la costruzione annunciata all'inizio – e mi pare con certo orgoglio – di quei dodici canti dedicati ognuno a una rapsodia avventurosa: il riferimento evidente è all'espedito classico della digressione, rielaborata in modo decisamente nuovo e originale, richiamando contemporaneamente in causa la genesi stessa del romanzo dibattuta da lui e Gibaldi in passato e anche la libertà di ricorrere ai moduli antichi canterini attraverso appunto il racconto nel racconto (com'era ad esempio nell'*Odissea*; e inevitabile è il richiamo alla *Telemachia*). Ma emerge, inoltre, una questione degna di nota, che rimanda all'uso della digressione e alla «convenienza» dei caratteri in termini aristotelici, ma anche oraziani; una questione già affrontata ai tempi dell'*Amadigi*, come si evince da una lettera a Girolamo Molino del 1558: «Io in questo mio Poema [l'*Amadigi*] ho procurato, più che mi sia stato possibile, d'esser Poeta, e ho fatto narrar per digressione a diverse persone molte azioni Eroiche, e a uomini e a donne, secondo che m'è tornato bene; e ancor ch'io sappia che l'arte non sopporta che le cose da altri narrate siano dette con

zione, qua come ai tempi dell'*Amadigi* "epico", sia l'amore di Floridante e Filidora, e in particolare che il protagonista, fuggito dalla corte per cercare la gloria cavalleresca, si innamori e compia una serie di imprese fino a giungere al coronamento dell'amore nel matrimonio. Evidentemente, la stessa materia che Bernardo si era proposto in origine per l'*Amadigi*, nonché la medesima del *Rinaldo* e – ci limitiamo ad aggiungere – della vicenda di Ruggiero tra *Innamorato* e *Furioso*. Bernardo, inoltre, recupera un personaggio di sua invenzione,⁴² ma a questo punto abbastanza noto al pubblico di corte, ricollegandosi direttamente al suo poema precedente, e soprattutto recuperando quell'operazione "archeologica" che era stata del Tassino, ma precedentemente sua e dell'Alamanni.⁴³

quell'altezza, dignità, e bellezza di figure, e di stile che direbbe il Poeta; nondimeno parendomi che le cose Eroidiche debbiano esser dette Eroidicamente, e di poter sottrarmi a questo errore, e d'aver detto prima che gli abbia introdotto a parlare così uomini, come donne, ch'erano esercitati negli studj, ed eloquenti, mi son lasciato trasportare dalla vaghezza delle cose» (B. Tasso, *Lettere* II, 366-70 [n° 135]: 369). Si veda anche Morace 143-56.

⁴² Sulla genesi del personaggio di Floridante, è interessante un dubbio di Corsano (*Introduzione* XXVI-XXVIII, nn. 28 e 29) circa la possibilità che il personaggio, come dice Bernardo in una lettera allo Speroni del 24 luglio 1559, fosse già in origine destinato ad apparire come progenitore dei Sanseverino. Si tratta solamente di un dubbio, ma visto che Floridante è l'"amico" (nel senso epico delle coppie Achille-Patroclo e Orlando-Brandimarte) di *Amadigi*, non è improbabile che apparisse nel progetto "epico" del poema di Bernardo, così come non è affatto improbabile che fornisse il modello per la coppia Rinaldo-Florindo (a questo punto anche con chiaro richiamo onomastico) nel poema di Torquato.

⁴³ A conclusione simile giunge Corsano (*Introduzione* XL-XLI).

Ecco così la proposizione del *Floridante* ricalcare, anche nelle formule, quella del *Rinaldo*:

Canto l'alte fatiche e i lunghi errori
 di Floridante, gran principe ibero,
 all'or che per desio d'eterni onori
 si dipartì dal suo paterno impero;
 e 'n pregio ascenso, a gli amorosi ardori
 aperse il petto giovinetto e fero,
 e da l'Atlante a i regni de l'Aurora
 cercando andò l'amata Filidora.
 (*Floridante* I 1)

Bisogna dunque constatare che, già a livello di *inventio*, una linea coerente *Amadigi-Rinaldo-Floridante* è piuttosto evidente e che l'eredità paterna, critica e poetica, si concretizzò innanzitutto nell'idea del poema di Torquato: la scelta di un eroe della tradizione popolare da ripresentare in veste decorosa, "regolarizzato" quanto a narrazione secondo i precetti aristotelici e rivestito con lo stile della moderna poesia volgare. Un progetto che, negli anni del *Rinaldo*, poteva ritenersi non solo auspicabile, ma quasi unico compromesso possibile tra modernità e classicità, ancora lungi dall'essere compiutamente realizzato, visti i fallimentari tentativi del *Girone* e dell'*Amadigi*. Si trattava di un'idea piuttosto condivisa, come dimostra il fatto che Torquato, nella prefatoria, non si sente in dovere di giustificare la sua materia; non così per Alamanni e Bernardo Tasso, che avevano dovuto, ai tempi, motivare l'operazione "archeologica" delle loro quasi traduzioni, dettate da imposizioni della committenza.

Da un altro lato, Brusca gli ha individuato un piccolo gruppo di poemi accomunati al *Rinaldo* per intenti e contesto: si tratta delle *Prime imprese del conte Orlando*

di Ludovico Dolce, in venticinque canti (pubblicato postumo dal Giolito nel 1572), dell'*Aspromonte* di Giovan Mario Verdizzotti, in trenta canti, ma di cui – abbiamo detto – venne stampato molto più avanti, nel 1591, il solo primo canto; e *I quattro canti di Lancillotto* di Erasmo da Valvasone, pure pubblicati molto più tardi, nel 1580. L'elemento che accomuna questi poemi al *Rinaldo*, oltre alla centralità della figura del Verdizzotti, è ovviamente la materia: le imprese giovanili di un eroe della tradizione. Se però nel caso del Verdizzotti appare sempre più plausibile una stretta relazione col *Rinaldo*, per gli altri poemi si può al massimo parlare di comunione di intenti, che rimanda a una cerchia di rapporti di cui Verdizzotti doveva essere al centro.

Nella già citata lettera a Orazio Ariosti del 12 settembre 1585, Verdizzotti ricorda di aver frequentato il Tasso sedicenne a Venezia a casa di Danese Cattaneo (dunque nel '59-'60):

vedendo io il suo bell'ingegno versar intorno al compor madrigali e sonetti [...] più volte il cominciai a destare alla mira del poema continuato dell'eroiche azioni [...]. Così finalmente persuaso da me si messe a far per mio ricordo della materia quel suo Rinaldo, mentre io gli aveva mostrato il mio Orlando: il quale è un mio poema, che essendo io ancora di età di anni 16 non forniti cominciai seguendo quanto alla tessitura della favola gli antichi formandolo d'una sola azione e il nostro Ariosto quanto all'imitazione. (Verdizzotti, *Lettere a Orazio Ariosti* 10)

Il concetto è ribadito dal Verdizzotti nella lettera *Ai lettori* che accompagna l'*Aspromonte*, poema in ottave sulle imprese del giovane Orlando precedenti a quelle illustrate da Boiardo e Ariosto,⁴⁴ laddove si scusa per gli errori di stampa, che in fondo si sono trovati anche «nella prima stampa del libro del Tasso: il quale a persuasione e imitazione dell'autore fece il suo primo poema di materia continuata, che è il Rinaldo» (Venturini 255). Con tutte le cautele del caso, è ragionevole pensare che Verdizzotti non abbia mentito e che effettivamente la storia di Orlando, il quale passa il tempo nella reggia di Parigi educato dalla madre e parte poi di nascosto dopo che in sogno gli viene rivelata la morte del padre in *Aspromonte*, possa aver ispirato la situazione iniziale del *Rinaldo*. Purtroppo ci resta un solo canto dell'*Aspromonte*; Tasso non dice nulla in proposito e non nomina Verdizzotti tra gli amici e promotori del *Rinaldo*, cosicché è difficile definire meriti e primati nella questione; ma rimane evidente la stretta correlazione tra i due poemi (Proto, *Sul 'Rinaldo'* e Venturini 257-72): là Orlando, qua Rinaldo; là come qua le imprese giovanili, precedenti all'affermazione pubblica (boiardesca e arioste-

⁴⁴ La narrazione doveva comprendere le imprese di Orlando compiute nella guerra tra Carlo Magno e Almonte in *Aspromonte*, ma seguiva poi una serie di imprese che la tradizione collocava altrove e che invece Verdizzotti riunisce in *Aspromonte*, alla ricerca di una sorta di unità di luogo (cfr. Foffano, *Il poema* 188). È interessante notare che già il cambiamento del titolo da *Orlando ad Aspromonte* deve far pensare che ormai, alla data della pubblicazione, l'illusione di un poema regolare a unità d'eroe fosse caduta, anche e soprattutto per merito della *Gerusalemme liberata*.

sca) del protagonista. Il proemio dell' *Aspromonte*, in realtà, ci porta abbastanza lontani dal *Rinaldo* e decisamente più vicini al *Gierusalemme*.⁴⁵

L'opra fatal di quel guerrier io canto,
che dal ciel tratto con propizia mano
in Aspromonte al Magno Carlo a canto,
[...].

Quinci s'avrà l'istoria intiera e piana
de la stirpe real dei sacri eroi
del fior di Chiaramonte e di Mongrana,
e i più famosi de' gran fatti suoi.
(*Aspromonte* I 1, 1-3 e 2, 1-4)

Ma più avanti appare un'idea chiara del progetto, che si può sottendere anche al poema del Tasso:

materia a' chiari ingegni un tempo strana,
mercé di quei, che ne parlano a noi:
che mai non giunser di Parnaso al coro
per farla adorna del bramato alloro.
(*Aspromonte* I 2, 4-8)

Insomma, l'intento è quello di portare il giovane Orlando, preboiardesco e preariostesco, in Parnaso (Bruscagli, *La materia* 523). Dalle parole del Verdizzotti, sembra anzi che si tratti di un'operazione riservata a una stretta cerchia di cui egli stesso sarebbe il caposcuola; sempre nella lettera a Orazio Ariosti del 12 settembre

⁴⁵ Sugli stretti rapporti tra *Aspromonte* e *Gerusalemme liberata*, si veda Venturini 201-55, in part. 214-15, n. 17.

'85, infatti, rivendica di aver influenzato anche le *Prime imprese* del Dolce, il quale però avrebbe frainteso il suo progetto e «si messe a trattarle come cose occorse in più di vent'anni di spazio a guisa che si trattano l'istorie,⁴⁶ in questi ultimi anni dell'età sua con un modo di stilo così così» (*Lettere a Orazio Ariosti* 13). In effetti, il poema del Dolce è meno ambizioso e si limita prima a versificare i *Reali di Francia* e poi a riprendere il *Cantare d'Aspromonte*;⁴⁷ soprattutto Dolce, ormai pratico del mercato librario e maestro del culto ariostesco, non segue di certo un'impostazione epico-aristotelica, ma ricorre alla "maniera" ariostesca.⁴⁸ Al di là però di que-

⁴⁶ In proposito è interessante notare che su tale questione l'unico ad approvare che il poeta si faccia storico è Giraldi, mentre Pigna precisa che il poeta non deve rifiutare di narrare azioni di molti anni perché diverso dallo storico, ma perché una materia troppo ampia è difficile da tenere a mente. Anche in questo aspetto l'ariostismo del Verdizzotti è certo molto più aristotelico.

⁴⁷ Sull'operazione del Dolce si veda Boni.

⁴⁸ La stampa, del resto, rientra in quella tipologia ormai standardizzata nella collaborazione col Giolito: allegorie, argomenti ad ogni canto e intento didattico-esemplare del poema cavalleresco, così come emerge dalla lettera prefatoria di Giovanni Giolito a Francesco Maria della Rovere: «Ma i Poeti con una nuova maniera, volendo dimostrare qual debba essere un'huomo forte, e quel che se gli convenga; quale un'huomo temperato; come un Principe pietoso, e pieno di virtù, che condizioni si ricerchino a uno nato di grandi Heroi, e di stirpe Reale (come essi dicono) de gli Dei; pigliando dall'Historie qualch huomo segnalato; e tessendo i lor Poemi nel modo, che poi ad essi pare; vengono in un medesimo tempo non solo ad insegnare (come ho detto) la qualità dell'huomo nobile, & del Principe Illustrate; ma ancora a far immortali, e felici i nomi di coloro, de' quali essi scrivono» (la prefatoria occupa le cc. ii-iii).

ste distanze dai progetti del *Rinaldo* e dell'*Aspromonte*, resta il dato fondamentale che la materia e il fine di Dolce siano affini al progetto illustrato dal Verdizzotti, come emerge anche dalla proposizione del poema:

Canto le prime imprese, i primi affanni⁴⁹
 di quel famoso e sempre invitto Conte,
 ch'a Saracin per lungo spatio d'anni
 domò l'orgoglio e la superba fronte.
 Dirò come fanciullo in brevi panni
 sciolse lo spirto a l'Africano Almonte,
 e di sue spoglie adorno il Re Agolante
 vinse, & uccise il padre d'Agramante.
 Voi che le glorie, e i chiari honor de l'armi
 dal tenebroso oblio Dive serbate;
 quando suol conumar le statue e i marmi
 il tempo edace, e la nimica etate:
 il basso stile, e questi incolti carmi
 tanto, vostra mercè purgando alzate,
 ch'ogni hor d'Orlando la memoria viva
 resti fra noi, fin che si legga e scriva.
 (*Prime imprese Orlando* I 1-2)

In realtà, la dimensione amorosa come *pendant* tipico delle imprese viene messa in secondo piano, ma si riconosce, insieme alla volontà di narrare la giovinezza del paladino, l'intento, nel luogo tipico dell'invocazio-

⁴⁹ La struttura sintattica dell'attacco del Dolce è la stessa dell'*incipit* del *Rinaldo* (e poi del *Gierusalemme*), ma soprattutto richiama l'*Amadigi* "romanzesco" («L'eccelse imprese, e gli amorosi affanni...»), a dimostrazione di una certa continuità più che rottura col passato.

ne alle Muse, di risollevarlo dal «basso stile» gli «incolti carmi», e guadagnare alla fanciullezza del paladino l'immortalità poetica, vale a dire il Parnaso⁵⁰. Meno probabile è che il progetto di Dolce, che tra 1561 e 1562 era impegnato a pubblicare due continuazioni dell' *Ama-digi*, potesse effettivamente influenzare Torquato per il *Rinaldo*.

Infine, anche il Valvasone, pur non citato nelle lettere da Verdizzotti, era amico di quest'ultimo e il suo poema, come quello del Dolce improntato alla «maniera» ariostesca (quindi con l'uso dei proemi morali) e viziato dal ricorso alla molteplicità delle azioni nonostante il presupposto dell'unità di personaggio, si propone una materia riconducibile alla cerchia in questione.⁵¹

Io bramo dir d'un Cavalier ardito
 i lunghi errori, e i peregrini affanni,
 che da l'acuto stral d'amor ferito
 fu costretto a soffrir molti, et molti anni.
 O stral inevitabil, che gradito
 entri ne' cori, et dolcemente affanni,
 quanto t'avanzi al mondo, e quanto puoi
 oprar per mano de' piagati tuoi.
 (*I quattro primi canti del Lancilotto I 1*)

⁵⁰ Anche nella dedica del Giolito appare il *topos* della poesia come latrice di immortalità, nella trita e consumata immagine di Alessandro che invidia Achille per aver avuto un Omero.

⁵¹ Non è forse di poco momento il fatto che la lettera dedicatoria del poema del Valvasone sia firmata da Cesare Pavese.

A completare questo mosaico, pur nell'incompletezza e scarsità di documenti, può essere l'abortito tentativo di Danese Cattaneo del *Peregrinaggio di Rinaldo*, di cui rimangono l'*Argomento* e il primo canto nel cod. Chig. I. VI. 238 (pp. 240-67) della Biblioteca Vaticana (Bruscagli, *La materia* 525 n. 37): si tratta in realtà di una continuazione del *Furioso* con le imprese, di tradizione antica, del paladino in Oriente; un progetto in quarta rima anteriore al *Rinaldo* del Tasso, ma che nuovamente riconduce all'unità di personaggio come unico strumento possibile di "regolarizzazione" del poema cavalleresco e compromesso attuabile fra epica e romanzo, fra Aristotele e Ariosto.⁵²

Per Bruscagli, dunque, la strada tentata dal Tasso rimanda ai progetti di:

una cerchia che sembra volere spezzare le gerarchie consacrate della polarizzazione ormai invalsa all'interno della produzione cavalleresca, riaprendo il circolo fra letteratura bassa e alta, copioni canterini e poemi eroici all'antica, gusto dei lettori aristocratici e consumo di massa della "spazzatura" cavalleresca. (*La materia* 524)

La mia impressione è che, se Verdizzotti può essere stato il centro gravitazionale di una sorta di avanguardia veneziana, Torquato partecipò solo tangenzialmente a questa cerchia; certo è che tale ambiente doveva a sua

⁵² Sui progetti narrativi del Cattaneo si rimanda a Rossi 85-104.

volta persuadere il Tassino a propendere per il *Rinaldo* piuttosto che per il *Gierusalemme*.

È importante innanzitutto precisare in proposito che, se lo stesso Verdizzotti si definisce estimatore e fautore dell'Ariosto e se la critica ha sempre identificato in queste frequentazioni veneziane lo stimolo per Tasso verso l'ariostismo dopo l'esperimento epico del *Gierusalemme*,⁵³ tuttavia almeno Verdizzotti mostra una tendenza ariostesca moderata e potè spingere Torquato più verso la materia romanzesca, che verso il modello del *Furioso*. In secondo luogo, se Brusagli mostra chiaramente che il *Rinaldo* si inserisce in un panorama più ampio e articolato rispetto a quanto la critica abbia in passato riconosciuto, è tuttavia fuor di dubbio che l'esperienza paterna, poetica e critica, doveva rappresentare per Torquato il punto di partenza imprescindibile, e forse è bene accogliere con prudenza anche la comunque importantissima testimonianza del Verdizzotti.

Anche una rapida scorsa ai rapporti intertestuali tra *Rinaldo* e *Amadigi* dimostra che siamo ben oltre la semplice ripresa formulare: «i felici affanni, e i primi ardori» che Rinaldo «giovanetto» «soffrì» e i «perigliosi errori» procuratigli dal «desir di gloria, et amoroso caldo» fanno evidentemente eco alle «amorse fatiche e i lunghi affanni» dell'«ardito» Amadigi, ai suoi «sospiri» e alle sue «lagrime giovanette»; e ancor più trovano eco nelle «alte fatiche e i lunghi errori» di Floridante, spinto a sua volta «giovinetto» dal «desio d'eterni onori» e da-

⁵³ Venturini parla addirittura del Verdizzotti come di un «fanatico ariostista» (263).

gli «amorosi ardori»; ma così come nelle «prime imprese, i primi affanni» dell'Orlando «fanciullo» del Dolce e nei «lunghi errori, e i peregrini affanni» che soffrì Lancillotto per amore nel poema del Valvasone.

Certamente emerge che l'ambiente veneziano sembra orientare Tasso nelle sue scelte poetiche e nei suoi primi approdi critici, ispirati forse più che a «libertà»⁵⁴ a una condivisa progettualità all'interno di quell'ambiente; in buona parte autorizzata dallo Speroni, il quale – unico insieme al Varchi – aveva riconosciuto qualche merito al *Girone* di Alamanni in quanto poema a unità di eroe, e in parte anche dal *Discorso* del Giraldi, che pure aveva preso una strada autonoma, ma fallimentare, con l'*Ercole* (che infatti non aveva ispirato proseliti). Piuttosto sembra chiaro che per questo ambiente sia ormai definitivamente impraticabile una pedissequa imitazione di Ariosto (nonostante le resistenze di Dolce), e rimane escluso, almeno per quegli anni, il modello del Trissino, storico, omerico e aristotelico, e lontano da qualsiasi gusto moderno.

Un'ultima puntualizzazione sulla possibile strada di questo poema *exemplum* a unità di personaggio, può derivarci proprio dal primo discorso da cui siamo partiti: nel delineare le differenze tra tragedia e epopea, Torquato, contraffacendo non poco le parole di Aristotele, ma allineandosi ad esempio col Robortello,⁵⁵ chiama in gio-

⁵⁴ Come fa invece Brusagli in relazione a questa cerchia (*La materia* 524).

⁵⁵ Si veda quanto detto, in proposito, nell'Introduzione. Il rimando obbligato è ancora a Rasi: «L'universale per il Robortello altro non è

co i personaggi, che nella tragedia devono essere mediocri (né troppo buoni né troppo cattivi, come per esempio Edipo), mentre nell'epica devono essere il più possibile virtuosi in senso eroico; ecco così che:

Si ritrova in Enea l'eccellenza della pietà, della forza militare in Achille, della prudenza in Ulisse, e, per venire a i nostri, della lealtà in Amadigi, della costanza in Bradamante; anzi pure in alcuni di questi il cumulo di tutte queste virtù. (*DAP* 12)

L'idea che il personaggio, ma un unico personaggio (e Robortello parlava infatti di «unam unius personae actionem»), sia il fulcro del poema epico, che si deve trasformare in *exemplum virtutis*, non è affatto estranea neppure al Tasso dei *Discorsi*, che pure poi propenderà – come sappiamo – per l'unica azione di molti. La via che si prospetta per un poema regolare è quella che Pigna, Gibaldi e Alamanni avevano indicato: «un cavalier romanzevolmente formar» (Pigna, *I romanzi* 40); «la vita di uno eroe per porre uno esempio di lodevoli e di onorate azioni» (Gibaldi, *Lettera a B. Tasso* 466); l'eroe come *exemplum* di «perfection della cavalleria» (Alamanni, *Girone*, dedicatoria c. 7r).

E del resto occorreranno il soggiorno bolognese presso il Bolognetti, che allora lavorava ancora al *Costante*, poema di materia storica, e le lezioni del Sigonio perché Torquato riprenda il progetto gerosolimitano (e

se non il dipingere il personaggio spogliandolo dei suoi dati particolari, storici appunto, evidenziandone invece, “relicta circumstantia”, gli aspetti generali, topici, tanto da trasfigurarlo nell’“exemplar”, nella figura esemplare di un dato sentimento, di un dato vizio, di una certa virtù» (*Diacronie* 36-37).

però il titolo di *Gottifredo* e il lungo ed estenuante lavoro di revisione testimoniano quanto vacillante e dubitativa fosse questa nuova posizione) e verisimilmente costruisca quella riflessione teorica che avrebbe preso corpo nei *Discorsi dell'arte poetica*.⁵⁶ Insomma, il vero estraneo di questi anni veneziani è proprio il *Gierusalemme*, pur con tutti i possibili stimoli storici, politici, ideologici o poetici suggeriti dal contesto storico-culturale.

Ma tornando alla materia del *Rinaldo*, se l'idea di narrare la giovinezza di un eroe romanzesco poteva venire a Torquato dalle frequentazioni letterarie di quegli

⁵⁶ Emblematica di questa svolta "storica", che dunque a questi anni è estranea, è la già citata lettera di Torquato al conte Ferrante Estense Tassoni, che il Solerti data alla fine del 1565: «Io ho scritto questa mattina a Vostra Signoria, ch'io desidero far due poemi a mio gusto: e se ben per elezione non cambierei il soggetto c'una volta presi; nondimeno per soddisfar il signor principe, gli do l'elezione di tutti questi soggetti, i quali mi paiono sovra gli altri atti a ricever la forma eroica. Espedizion di Goffredo, e de gli altri principi contra gl' infedeli, e ritorno. Dove avrò occasione di lodar le famiglie d'Europa, che più vorrò. Espedizion di Bellesario contra' Goti. Di Narsete contra i Goti: e discorso d'un principe. Ed in questi avrei grandissima occasione di lodar le cose di Spagna, e d'Italia e di Grecia, e l'origine di casa d'Austria. Espedizion di Carlo il Magno contra' Sassoni. Espedizion di Carlo contra Longobardi. In questi troverei l'origine di tutte le famiglie grandi di Germania, di Francia e d'Italia; e 'l ritorno d'un principe. E se ben alcuni di questi soggetti sono stati presi, non importa: perch'io cercherei di trattarli meglio, ed a giudizio di Aristotele» (T. Tasso, *Lettere* V, 214 [n° 1551]). Come ha notato Marina Beer (*Poemi* 59), «si tratta di argomenti che erano, per così dire, nell'aria», ma solo per chi avesse già maturato una profonda coscienza storico-politica.

anni, il poeta doveva mantenere un certo margine di autonomia nella scelta sia del personaggio, sia delle avventure da narrare. La scelta di Rinaldo da Montalbano non era casuale. Abbiamo detto che nel farsi apologia dell'*Amadigi*, il *Rinaldo* recuperava un progetto epico che Bernardo era stato costretto ad abbandonare per soddisfare i gusti della sua committenza e della corte; Rinaldo in fondo rappresenta proprio il ribelle alla corte, colui che rifiuta di piegarsi alle sue leggi e il suo poema, di conseguenza, può finalmente configurarsi in modo alternativo rispetto ai gusti e alle imposizioni della corte, soggetto soltanto alle leggi della poesia. E infatti il *Rinaldo* è il primo tentativo di poema "regolare" totalmente estraneo a un'ideologia politica e a una committenza di cui il poema diventi manifesto. Luigi d'Este è solo un nome, necessario per il rispetto della retorica classica dei proemi, ma assolutamente estraneo al poema; anche il paragone che Torquato istituisce nel poema tra il giovane estense e il personaggio non rientra necessariamente in quel macchinoso gioco di confronti che Sherberg ha cercato di ricostruire (*Introduzione* 11-14). L'eroe centrifugo e individualista è in buona parte proiezione della stessa libertà del poeta, che si confronta solo con le leggi della poesia, peraltro all'epoca non ancora rigidamente codificate dal Tassino. La circostanza è assolutamente insolita nel panorama epico cinquecentesco. Lo stesso Torquato dovrà piegarsi al compromesso nell'elaborazione della *Liberata*, per la quale la scelta della Crociata fu dettata certo dalla realtà politica di quegli anni.

Una volta individuato il personaggio, il Tasso si sarà preoccupato di individuare quali imprese e quali episodi includere nel suo poema. Arriviamo già così in un terreno intermedio tra *inventio* e *dispositio*; per ora basti no-

tare che le imprese, quando non sono piena invenzione del poeta che ha liberamente attinto al repertorio romanzesco, sono totalmente libere dalle narrazioni tradizionali: Tasso «costeggia», «manipola», «taglia» e arricchisce il canovaccio rinaldiano (Bruscagli, *La materia* 520),⁵⁷ scavando indietro fino a un immaginario romanzesco preboiardo, dai petroni di Merlino alle statue di Tristano e Lancillotto e alla barca avventurosa, elementi di repertorio ormai stilizzati dal punto di vista narrativo, ma che Torquato è in grado di rivitalizzare come strumenti – lo vedremo meglio oltre – metanarrativi, di dialogo tra *epos* e romanzo, di ricerca di equilibrio, non sempre raggiunto, tra istanze unitarie dell'aristotelismo e necessità di "erranza" propria della tradizione romanzesca. In questo l'esperimento del Tassino è originalissimo e si fa passaggio obbligato tra il frammento del *Gierusalemme* e la *Liberata*.

3. «Dispositio»

Il discrimine tra *inventio* e *dispositio* non riesce sempre così chiaro e convincente nella trattazione tassiana (ma neppure in quella dei predecessori), anche perché inevitabilmente le categorie della retorica classica non si adattano del tutto all'impostazione teorica della *Poetica* aristotelica, decisamente sbilanciata verso una codi-

⁵⁷ Non condivido, però, come ho cercato di dimostrare, l'idea di Bruscagli che il poeta abbia in mente, più che l'impresa del padre, il Giraldo del *Discorso* e dell'*Ercole* con la sua «vita d'eroe».

ficazione per generi, che prescinde per lo più da problemi di carattere compositivo, e soprattutto stilistico. I principali concetti di derivazione aristotelica, dunque, dal “verisimile” all’“unità”, ma anche le categorie oraziane di “diletto” e “giovamento”, oscillano tra le due fasi poetiche e ritornano sotto diversi aspetti. Del resto, è soprattutto nella *dispositio*, conformemente agli sviluppi del dibattito in quegli anni, che il giovane Tasso deve cercare la sua indipendenza e lo stretto rapporto coi classici, abbandonando il modello ariostesco e romanzesco. Tradotta nei termini della retorica scolastica, infatti, la *Poetica* di Aristotele intaccava la struttura del poema, la favola, assai più che la scelta della materia o lo stile. Anche nei *Discorsi dell’arte poetica*, come nel *Discorso* del Giraldi, il secondo libro, relativo alla *dispositio*, occupa lo spazio maggiore, proprio perché, dopo aver scelto la materia, al poeta tocca dare «forma e disposizion poetica» a essa, «intorno al quale officio, come intorno a proprio soggetto, quasi tutta la virtù dell’arte si manifesta» (*DAP* 17). E infatti, sottolinea lo stesso Torquato, proprio la favola è «il fine del poeta».

Anche in questo caso converrà prendere le mosse dai *Discorsi dell’arte poetica* per poi spostarci al *Rinaldo* e verificare quanto di quelle teorie trovi un riscontro, un’attuazione pratica, per quanto eventualmente abbozzata, nel poema giovanile. Secondo un’usanza invalsa in quegli anni Torquato, nel secondo discorso, parafrasa e interpreta il libello di Aristotele: trovano così qui formulazione i concetti di «verisimile» e di «unità», di «grandezza» della favola (strettamente connessa con l’unità); ma soprattutto qui egli dà spazio al confronto tra romanzo e poema epico, e alla disputa Giraldi-Pigna.

Prima topica distinzione che Torquato introduce è quella tra «poesia» e «storia»: mentre la prima, infatti, si

occupa del «verisimile in universale» la seconda punta alla «verità de' particolari»; perciò, per prima cosa il poeta deve vedere se, nella sua materia, ci sono avvenimenti che, se fossero successi in altro modo, potrebbero portare più diletto («o più del verisimile o più del mirabile») e, nel caso, deve alterarli e mutarli «senza rispetto alcuno di vero o di istoria», «co 'l vero alterato il tutto finto accompagnando» (evitando, ovviamente, di mutare l'impresa in sé, e dunque di far perdere alla narrazione «l'auttorità dell'istoria»); in questo, al solito, eccelse Virgilio:

Lassi il nostro epico il fine e l'origine della impresa, e alcune cose più illustri, nella lor verità o nulla o poco alterata; muti poi, se così li pare, i mezzi e le circostanze, confonda i tempi e gli ordini dell'altre cose, e si dimostri in somma più tosto artificioso poeta che verace storico. (*DAP* 18)⁵⁸

Una volta che la verità della storia sarà stata ridotta al verisimile e universale, il poeta dovrà preoccuparsi che essa sia «intiera», di «convenevole grandezza» e «una». L'autore si sofferma su queste tre condizioni di derivazione aristotelica necessarie alla favola.

⁵⁸ Rilevante, in proposito, la precisazione che Torquato fa su Lucano (preso da Pigna e Giraldi come modello esemplare della questione, in quanto «storico» e non «poeta»), il quale non è poeta non, come dice qualcuno, perché narra fatti veri, ma perché segue talmente la verità da non seguire il «verisimile in universale», e finisce col narrare le cose come sono state fatte, e non come avrebbero dovuto esser fatte (*DAP* 19).

Dal momento che nella favola si cerca perfezione, essa deve essere intera e deve dunque avere un principio, un mezzo e una fine:

intiera è quella favola che in se stessa ogni cosa contiene ch'alla sua intelligenza sia necessaria, e le cagioni e l'origine di quella impresa che si prende a trattare vi sono espresse, e per li debiti mezzi si conduce ad un fine il quale nessuna cosa lassi o non ben conclusa o non ben risolta. (*DAP* 19)

Tale integrità manca tanto all'*Innamorato* (che non ha fine), quanto al *Furioso* (che non ha principio), ma essi devono essere considerati un poema solo, completo dal punto di vista della favola. Tale integrità mancherebbe all'*Iliade*, se avesse assunto come argomento la guerra di Troia, ma questa opinione di molti antichi è stata confutata dai moderni dotti: quanto della guerra troiana appare nel poema omerico è piuttosto episodio connesso con la favola principale, che è l'ira di Achille.⁵⁹

Quanto alla «grandezza», di cui Tasso aveva già ragionato in relazione alla «elezione della materia», ora se ne parla in relazione a «l'artificio della forma», vale a dire, in termini aristotelici, in relazione all'uso degli «e-

⁵⁹ Segue la critica, su cui ci siamo già soffermati, all'abitudine coeva di giustificare il proprio poema con prefatorie e argomenti: la prefatoria del *Rinaldo* muove in una direzione un po' diversa rispetto agli altri poemi coevi, ma resta, in realtà, il fatto che la funzione critico-apologetica delle prefatorie, di qualsiasi tipo, era sentita dal Tasso come una debolezza.

pisodii», altro elemento chiave nella strutturazione della favola (*DAP* 21); diversamente da quanto aveva fatto ad esempio Bernardo, che, su consiglio di Speroni, si era originariamente imposto il limite di 70 ottave per canto,⁶⁰ o da quanti avevano cercato di porre un limite di anni all'azione del poema eroico, il problema della «grandezza» in Torquato si pone in relazione alla «convenevolezza»; la favola del poema eroico sarà necessariamente più estesa rispetto a quella della commedia e della tragedia, ma non dovrà difettare né eccedere:

Ma sì come l'occhio è dritto giudice della piacevole statura del corpo (peroché convenevol grandezza sarà in quel corpo nella vista del quale l'occhio non si confonda, ma possa, tutte le sue membra unitamente rimirando, la lor proporzione conoscere), così anco la memoria commune degli uomini è dritta estimatrice della misura conveniente del poema. Grande è convenevolmente quel poema in cui la memoria non si perde né si smarisce, ma, tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dependa, e come le parti fra loro e co'l tutto siano proporzionate. (*DAP* 21-22)

La definizione e gli esempi aristotelici⁶¹ (come già aveva fatto Pigna, che aveva differenziato appunto sto-

⁶⁰ Si veda la lettera allo Speroni del 19 febbraio 1558 (B. Tasso, *Lettere* II, 370-72 [n° 136]: 371).

⁶¹ Nella *Poetica* leggiamo: ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι [Come dunque deve esserci una grandezza per

rico e poeta non per la qualità della materia, ma per la sua quantità e memorabilità) vengono estesi qui da Tasso alla poesia narrativa e trasformati in norma; anche per Tasso la questione si articola in funzione della memoria e il poeta condanna i poemi nei quali il lettore non riesca a ricordare come sono concatenati gli episodi.⁶²

Ovviamente l'autore si dilunga maggiormente sull'unità della favola, proprio perché essa è il nodo di contesa tra i moderni. I difensori dell'unità d'azione invocano l'autorità di Aristotele, l'esempio degli antichi poeti e alcune valide ragioni; i difensori della molteplicità chiamano a loro sostegno «l'uso de' presenti secoli, il consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti», unito al gusto del pubblico, che premia evidentemente l'Ariosto, contro il Trissino. Addirittura, precisa Torquato, «alcuni uomini dotti e ingegnosi» (e i bersagli sono qui chiaramente Giraldi e Pigna), per convinzione o solo per piacere d'ingegno o adulazione del pubblico, si sono sforzati di argomentare la validità della molteplicità d'azione; però la posizione di Torquato in proposito è salda e precisa:

i corpi e gli animali, abbracciabile con lo sguardo, così anche le trame devono avere una loro lunghezza abbracciabile con la memoria](Aristot. *Poet.* 1451a). Aristotele sta ovviamente qui parlando della grandezza del $\mu\theta\omicron\varsigma$ in relazione alla tragedia e resta comunque su termini piuttosto vaghi per mezzo di un paragone di certo non normativo. Del resto, Tasso interpreta la valenza non proprio tassonomica del libello aristotelico come oscurità e sintesi propri dello stile aristotelico, volutamente difficile e criptico.

⁶² Arriva così una nuova condanna a *Innamorato* e *Furioso* che, se considerati poema unico per la favola, non potrebbero essere racchiusi dalla memoria umana.

Io per me, come che abbia questi tali in somma riverenza per dottrina e facondia, e come che giudichi che 'l divino Ariosto e per facilità di natura e per l'accurata sua diligenza e per la varia cognizion di cose e per la lunga pratica de gli eccellenti scrittori, dalla quale acquistò un esatto gusto del buono e del bello, arrivasse a quel segno nel poetare eroicamente a cui nissun moderno e pochi fra gli antichi son pervenuti, giudico nondimeno che non sia da esser seguito nella moltitudine delle azioni; la qual moltitudine scusabile nel poema epico può ben essere, rivolgendo la colpa all'uso de' tempi o a comandamento di principe o a preghiera di dama o ad altra cagione, ma lodevole non sarà però mai riputata. (*DAP* 22-23)

È qui di nuovo evidente la volontà di difesa del poema paterno, piegatosi alle norme ariostesche per necessità: questo motivo, vero e proprio *refrain* fino all'*Apologia*, non può essere visto come semplice *topos* retorico, ma appare, sin dalla giovinezza, come sorta di pegno; cosicché l'errore dell'*Amadigi* si proietta sulla carriera poetica di Torquato come un incubo da esorcizzare, sia dal punto di vista teorico sia pratico.

Le ragioni che Tasso adduce a sostegno di tale tesi sono attinte alla poetica, alla filosofia naturale e alla logica, ma in definitiva è il principio di autorità a suggerire la questione: se Aristotele dice che la favola è il fine del poeta, se una sarà la favola, unico sarà il fine; se tante le favole, tanti i fini; ma ovviamente fa molto meglio chi cerca un solo fine (*DAP* 24). In sostanza, se molte saranno le favole, molti saranno i poemi. Basta perciò, in proposito, l'autorità di Aristotele, suffragata anche da Orazio, che sostiene che «ciò che si tratta, sia semplice e uno». La questione dell'unità è dunque il fulcro della posizione tassiana in relazione al dibattito

sul poema eroico ed è un problema che, come in parte abbiamo già visto, stringeva l'autore già nella strutturazione del *Rinaldo*.⁶³

A questo punto Tasso fornisce una confutazione piuttosto dettagliata delle tesi proposte dal Gibaldi e dal Pigna nei loro rispettivi trattati, circa la liceità della molteplicità d'azione nei cosiddetti «romanzi»: a partire dall'idea che il romanzo sia «spezie di poesia diversa dalla epopea e non conosciuta da Aristotele», e perciò non soggetta alle sue leggi; al fatto che «a' Toscani l'unità della favola non si conviene», poiché alla «favola italiana» si addice di più la molteplicità d'azione; al ricorso al precetto oraziano per cui l'uso è «penes [...] et ius et norma loquendi» (Hor. *Ars* 72); infine al ricorso al «diletto» come regola, per cui la molteplicità d'azione diletta di più dell'unità. A questi quattro argomenti si riducono le prove di chi sostiene la superiorità del romanzo e la legittimazione della molteplicità d'azione; come si può evincere dal quarto punto, Torquato chiama qui in causa anche il padre e la sua posizione nell'*Amadigi*, con la scelta di favorire la “maniera” ariostesca in nome del diletto.

Ma egli esclude, rifacendosi alle tre «differenze essenziali» nella poesia indicate da Aristotele e illustrate

⁶³ L'importanza di questo passaggio all'interno della riflessione tassiana è dimostrata dalla *Liberata*, laddove proprio la costante tensione tra unità militare-narrativa e la volontà di ogni personaggio (ma soprattutto di Rinaldo) di costruire una propria favola, e quindi di “distrarre” dall'impresa gerosolimitana, si fa centro gravitazionale della narrazione.

già nel primo discorso,⁶⁴ che vi sia differenza tra «romanzo» ed «epopea», poiché entrambi imitano azioni illustri,⁶⁵ entrambi ricorrono alla narrazione e non alla rappresentazione; e infine entrambi usano il verso e il ritmo. Non conta, allora, l'etimologia del termine, alla quale si erano appigliati Giraldi e Pigna per attribuire natura diversa ai romanzi:

Se dunque il romanzo e l'epopeia sono d'una medesima spezie, a gli obblighi delle stesse regole devono essere ristretti, massimamente di quelle regole parlando che non solo in ogni poema eroico, ma in ogni poema assolutamente sono necessarie. Tale è l'unità della favola, la quale Aristotele in ogni spezie di poema ricerca, non più nell'eroico che nel tragico o nel comico. (*DAP* 27-28)

Le diversità tra romanzo ed epica sono, piuttosto, «accidentali», come, per esempio, il fatto che «l'argomento del romanzo sia finto, e quello dell'epopeia tolto dall'istoria»:⁶⁶ ciò non cambia le regole generali, così

⁶⁴ Ossia «la diversità delle cose imitate, la diversità della maniera d'imitare, e la diversità de gli strumenti co' quali s'imita» (*DAP* 26-27).

⁶⁵ Cfr. *DAP* 27: «sopra le generose e magnanime azioni degli eroi, quello illustre, dico, che si determina <non> con le persone di mezzo fra 'l vizio e la virtù, ma le valorose in supremo grado di eccellenza». Il probabile riferimento è qui al Pigna, che aveva sostenuto che la favola del romanzo fosse mista poiché mescola personaggi virtuosi e personaggi viziosi.

⁶⁶ Questa differenza era stata avanzata da Pigna (*I romanzi* 24-25) per garantire che romanzo ed epica avessero regole differenti.

come nelle tragedie quelle basate su finzione non differiscono per fine e unità da quelle basate sulla realtà. Le regole della poesia indicate da Aristotele valgono dunque, per Tasso, per qualsiasi tipo di poema.

Il secondo argomento, sulla peculiarità della lingua toscana, richiama in causa un elemento importante e diffuso all'interno del dibattito: il rapporto tra l'«energia» propria della lingua greca, in grado di descrivere minutamente l'azione, la «maestà» latina, più sintetica ma magnifica, e la lingua volgare, minata dalla tendenza alla «dolcezza» più che alla «gravità», all'amore più che alle armi.⁶⁷ Tasso non nega che ogni lingua abbia le sue caratteristiche, ma considera che ciò riguardi l'*elocutio*, non la *dispositio*: infatti, proprio nel terzo discorso cercherà di fondare un nuovo linguaggio epico volgare, in grado di essere grave oltre che dolce.⁶⁸

Quanto al fatto che il romanzo sia più approvato dall'uso, Tasso risale «a più alto principio», per cui, se è vero che alcune cose dipendono dall'uso (come la moda, i costumi, ma anche il parlare),⁶⁹ è altrettanto vero

⁶⁷ Si veda per esempio Pigna, *I romanzi* 53-55.

⁶⁸ Cfr. *DAP* 29-30: «Quello dunque ch'è proprio d'una lingua, o è frasi ed elocuzione, e ciò nulla importa al nostro proposito, parlando noi d'azioni e non di parole, o pur diremo proprio d'una lingua quelle materie le quali meglio da lei che da altra sono trattate, come è la guerra dalla latina e l'amore dalla toscana [...] ma non però queste materie sono in guisa proprie di questi idiomi che l'armi nella toscana e gli amori nella latina non possano convenevolmente esserci espresse da eccellente poeta».

⁶⁹ Quanto ai costumi, ad esempio, vengono mosse molte critiche a Omero «intorno al decoro delle persone, come alcuni dicono, mal conosciuto da lui» (*DAP* 31). Quanto alle parole, Tasso precisa che

che altre, invece, sono per loro natura «buone o ree», e l'uso non ha su di esse alcun potere (come per esempio il vizio e la virtù): la poesia, in quanto imitazione della natura, che è di per sé perfezione e bellezza immutabile, non può essere soggetta all'uso, ma solo alle regole universali, qual è appunto quella dell'unità. Piuttosto, su ciò che è legato alla diacronia, vale a dire il decoro dei personaggi, il modo di combattere, le cerimonie e «i modi dell'avventure», il poeta dovrà adeguarsi all'«uso» moderno.⁷⁰ Ritorna quindi il concetto che già Torquato aveva espresso nella prefatoria del *Rinaldo*, sulla necessità di mediare tra antichi e moderni:

perché in alcune cose a gli antichi, in alcune a' moderni dobbiamo assomigliarci. Questa distinzione, mal conosciuta dal vulgo, che suol più rimirare gli accidenti che la sostanza delle cose, è cagione ch'egli, vedendo poco convenevolezza di costumi e poca leggiadria d'invenzioni in que' poemi ne' quali la favola è una, crede che l'unità della favola sia parimente biasimevole. Questa medesima distinzione, mal conosciuta da alcuni dotti, gli indusse a lassar la piacevolezza del-

alcune parole un tempo «scelte e pellegrine» sono oggi trite e comuni; viceversa, altre un tempo barbare e da evitare, sono ora vaghe e colte.

⁷⁰ Torquato sottolinea che sarebbe infatti sconveniente ai suoi tempi che una principessa andasse con le sue ancelle a lavare i panni al fiume come Nausicaa in Omero, così come sarebbe sconveniente usare il combattimento sui carri al posto della giostra. Si inserisce qui la condanna del Trissino, che appunto, nell'imitare pedissequamente Omero, ne ha imitato pure le cose disdicevoli (cfr. *DAP* 33). La considerazione e gli esempi sono di derivazione giraldiana, che li aveva però utilizzati per affermare la non applicabilità universale delle regole aristoteliche (cfr. Giraldi, *Discorso* 31-33). Si veda in proposito anche Baldassarri, *Introduzione* 26.

le avventure e delle cavallerie de' romanzi, e il decoro de' costumi moderni, e a prender da gli antichi, insieme con l'unità della favola, l'altre parti ancora che men ci son care. Questa, ben conosciuta e ben usata, fia cagione che con diletto non meno de gli uomini vulgari che de gli intelligenti i precetti dell'arte siano osservati, prendendosi dall'un lato, con quella vaghezza d'invenzioni che ci rendono sì grati i romanzi, il decoro de' costumi, dall'altro, con l'unità della favola, la saldezza e 'l verisimile che ne' poemi d'Omero e di Virgilio si vede. (*DAP* 34)

L'ultimo argomento confutato dal Tasso è che il diletto sia il fine della poesia e che il romanzo lo consegua meglio: egli ammette che «il diletto sia il fine della poesia», e che il *Furioso* diletti assai più dell'*Italia liberata dai Goti*, ma anche dell'*Iliade* e dell'*Odissea*; questo però non dipende dalla moltitudine delle azioni, bensì dalla «vaghezza» della materia e dalla «convenevolezza delle usanze e nel decoro», nelle quali il *Furioso* è superiore. Quanto poi alla «varietà», cui potrebbero ricorrere i fautori della molteplicità d'azione, essa reca diletto, ma è altrettanto possibile nel poema unitario dove, se manca, è per demerito del poeta. La varietà, continua Tasso, non era molto necessaria ai tempi di Omero e Virgilio, benché sia ben presente nei loro poemi, perché gli uomini di quei tempi erano meno svogliati dei moderni; nei nuovi tempi la varietà è «necessariissima» e il Trissino ha peccato nel non ricorrervi: «io per me e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conse-

guire» (*DAP* 35).⁷¹ Uno dei punti sicuramente fondamentali e originali della teorizzazione tassiana è proprio questo: la necessità di varietà nell'unità, perché, come ricorda l'autore con reminiscenza virgiliana, «hoc opus, hic labor est». Per ottenere dunque questa «discorde concordia» tra unità e varietà entrano in gioco gli episodi e la distinzione aristotelica fra i vari tipi di favola. È questo un punto focale, nel quali si realizza il compromesso fra antichi e moderni, tra diletto e utile, tra uso e natura, tra romanzo ed *epos*; ed è qui che il poeta dimostra la sua superiorità e ottiene il fine dell'epico: la «meraviglia».

Come ogni «forma» in natura, sempre sulla scorta dello Stagirita, anche la poesia può avere «forme semplici» e «forme composte»; Tasso intende trattare minutamente la questione e distingue dunque tra «favola semplice» e «favola composta», in funzione della presenza di «peripezia», «agnizione» e «perturbazione». La difficoltà interpretativa del passo aristotelico, che comunque si rivolge alla tragedia e non all'epica,⁷² e il tentativo di integrarlo con la successiva quadripartizione

⁷¹ Il discorso continua e si approfondisce con la nota e fondamentale formulazione della «discorde concordia» e del «piccolo mondo» (cfr. *DAP* 36).

⁷² Cfr. Aristot. *Poet.* 1452a-b. I passaggi aristotelici dai μῦθοι ἀπλοῖ a quelli πεπλεγμένοι e dall'individuazione di περιπέτεια, ἀναγνώρισις e πάθος, comunque oscuri in più punti (a partire da una chiara definizione di πάθος), sono riferiti alla tragedia e alla definizione di episodio come parte strutturale della tragedia, divisa da due cori (*Poet.* 1452b); è ovvio che la pretesa tassiana di applicare tali categorie all'eroico diventa estremamente difficile e debole.

che Aristotele propone per la tragedia fra favola ἀπλοῦς, πεπλεγμένος, ἠθικός e παθητικός (*Poet.* 1455b-1456a), e che poi estende anche all'epica,⁷³ spinge Torquato a cercare una soluzione non sempre lineare:

semplici saranno quelle favole che dello cambiamento di fortuna e del riconoscimento sono prive e, co' l medesimo tenore procedendo, senza alterazione alcuna son condotte al lor fine. Doppie⁷⁴ son quelle le quali hanno la mutazion di fortuna e 'l riconoscimento, o almeno la prima di queste parti; sì come anco patetiche o affettuose quelle si dicono nelle quali è la perturba-

⁷³ In *Poet.* 1459b Aristotele si limita a dire che i quattro tipi di favola valgono anche per l'epica, ma non dà alcun chiarimento o esempio, e si limita a dire che l'*Iliade* è «semplice» e «patetica», mentre l'*Odissea* è «composta» (per l'uso dell'agnizione) e «di carattere».

⁷⁴ Anche qui notiamo l'incertezza tassiana nell'interpretazione del luogo aristotelico, ma pure la volontà di seguire passo a passo la lezione dello Stagirita per mantenere autorità: Aristotele, infatti, dopo aver usato la distinzione fra favola ἀπλοῦς e favola πεπλεγμένος parla improvvisamente di favola διπλοῦς (*Poet.* 1453a), che poi si rivela essere quel tipo di favola composta in cui la vicenda si evolve, simmetricamente, in modo positivo (dal male al bene) per il protagonista e negativo (dal bene al male) per l'antagonista; questo tipo di favola, precisa Aristotele, è quello dell'*Odissea*, ma è assolutamente da posporre al tipo semplice, perché è un tipo di favola atta a compiacere il pubblico, e da commedia. L'oscurità del passo aristotelico si risolve però una volta circoscritto l'ambito del discorso alla tragedia, per la quale una favola doppia, e quindi a lieto fine, compiace il pubblico per l'abilità tecnica della sua doppiezza, ma non commuove nessuno. Il luogo tassiano, invece, tende a creare un po' di confusione, ed è certo questo che riguarda le tipologie della favola uno dei passi meno chiari e convincenti della trattazione.

zione, che fu posta per la terza parte della favola; e quell'all'incontra, le quali, mancando di questa perturbazione, versano intorno all'espressione del costume, dilettaudo più tosto coll'insegnare e co 'l muovere, morali o morate vengono dette. Si che quattro sono i generi o le maniere che vogliamo dirle, della favola: il semplice, il composto, l'affettuoso e 'l morato. [...] In tutte queste maniere però l'unità si richiede. (*DAP* 37-38)

In base a questi principi, l'*Iliade* è semplice e affettuosa, mentre composta e morata è l'*Odissea* (come suggeriva Aristot. *Poet.* 1459b); ma c'è un ulteriore motivo per definire «composta» la favola, in modo diverso dal precedente, secondo la varietà di generi:

Composta si dice, ancora che non abbia riconoscimento o mutazione di fortuna, quando ella contegna in sé cose di diversa natura, cioè guerre, amori, incanti e venture, avvenimenti or felici e or infelici, che or portano seco terrore e misericordia, or vaghezza e giocondità. (*DAP* 38)

E qui Tasso fa una precisazione importante e, mentre interpreta un po' liberamente Aristotele, delinea la sua posizione personale sulla varietà di episodi nell'eroico.⁷⁵

⁷⁵ Nella *Poetica* Aristotele precisa che gli episodi hanno diverso trattamento nella tragedia, dove sono brevi, e nell'epica, dove invece occupano più spazio e finiscono anzi per costituire buona parte della favola, com'è ad esmpio nell'*Odissea*; è a questo passo, ovviamente, che si appigliano quasi tutti i sostenitori del romanzo: ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἢ δ'ἐποποιία τοῦτο

Il tipo di commistione da ultimo menzionato è infatti ben diverso dal primo, e a questo secondo tipo di favola composta si riferiva Aristotele quando diceva che le favole del tragico sono molto più semplici di quelle dell'epico, e devono evitare la «varietà degli episodi». Ma Tasso sostiene – e sottolinea a suo «giudicio», quindi come espressione personale e autonoma – che tale tipo di commistione, se è «biasimevole» nella tragedia, è «lodevolissima» nel poema eroico, e molto più funzio-

μηκύνεται. τῆς γὰρ Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι, καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἔχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια [Nei drammi gli episodi sono concisi, mentre la poesia epica vi si dilunga. L'argomento dell'*Odissea*, infatti, non è lungo: un uomo lontano per molti anni dalla sua casa, ostacolato da Poseidone e solo, mentre a casa le cose vanno in modo tale che i suoi beni sono scialacquati dai pretendenti di sua moglie, e suo figlio viene fatto oggetto di attentati, ritorna finalmente dopo aver fatto naufragio, e, fattosi riconoscere da alcuni, passa all'attacco: si salva e uccide i suoi nemici. Questa è la parte specifica, tutto il resto sono episodi] (Aristot. *Poet.* 1455b). Più avanti, inoltre, passando a parlare della poesia narrativa, e precisamente delle sue dimensioni, Aristotele elogia Omero per aver scelto nell'*Iliade* un'azione breve e limitata e per averla poi arricchita di molti episodi, di contro a quelli che, usando l'unità di personaggio o di tempo, hanno però utilizzato molte azioni (Aristot. *Poet.* 1459a-b). Tasso però non fa cenno, pur in parte presupponendolo, a questo secondo passaggio e alla funzione degli episodi, ad esempio, nell'*Iliade*; accenna al fatto che, come molti moderni dotti hanno dimostrato, l'azione dell'*Iliade* è l'ira di Achille, e non la guerra di Troia e che piuttosto il resto è episodio, ma – sempre seguendo Aristotele – ne parla in riferimento alle dimensioni, non alla “natura” della favola (cfr. *DAP* 20).

nale di quella che comprende agnizione e peripezia; perciò la moltitudine e varietà degli episodi sarà lodevole, se ben strutturata, nel poema eroico. Tasso addirittura “corregge” Aristotele che, nel biasimare le favole episodiche, o si riferiva alla tragedia solamente, oppure si riferiva a episodi legati tra loro in modo non verisimile né necessario;⁷⁶ e conclude ribadendo:

la varietà degli episodii in tanto è lodevole in quanto non corrompe l'unità della favola, né genera in lei confusione. Io parlo di quell'unità che è mista, non di quella ch'è semplice e uniforme e nel poema eroico poco convenevole. (*DAP* 39)

È evidente come ancora nei *Discorsi* siano forti l'imbarazzo e la difficoltà di sottomettere epica e romanzo alle stesse regole universali; Tasso ricorre alle categorie aristoteliche di «accidente» e «sostanza», ma

⁷⁶ Aristotele si limita in effetti a condannare le trame puramente episodiche, nelle quali, appunto, gli episodi si susseguono senza necessità né verosimiglianza (Aristot. *Poet.* 1451b): qui, come in tutta la trattazione del μῦθος, Aristotele si riferisce alla tragedia e soprattutto al problema più generale dell'unità, per cui gli episodi devono essere legati tra loro per εἰκόσ and ἀνάγκη; la precisazione di Tasso è indicativa della difficoltà di trovare un compromesso fra epica e romanzo, e anche del fatto che il romanzo era profondamente percepito come episodico; emerge inoltre l'importanza di salvaguardare tale episodicità e varietà, alla quale Tasso sembra legato più emotivamente che criticamente; e il possibile compromesso della formula della «varietà nell'unità» viene ereditato dal Tasso proprio da questo passaggio aristotelico, nelle categorie di «verisimile» e «necessità», che possono consentire la convivenza di unità e varietà.

già nel definire i «generi» o «maniere» della favola è costretto, evidentemente in difesa del romanzo, a giustificare la favola episodica, quel secondo tipo di favola «composta» che Aristotele, invece, condannava. Si tratta di un passaggio importante, perché nel rifarsi ad Aristotele e nell'affermare un proprio modello eroico, Tasso fa intravedere, in controtendenza con il libello aristotelico e con quello che sarebbe stato il percorso accademico della disputa, una sorta di declassamento della favola dell'*Iliade*, «semplice», rispetto a quella dell'*Odissea* e dell'*Eneide*,⁷⁷ fino ad affermare la validità della favola episodica di derivazione romanzesca, purché mantenga un'unità; la difficoltà del compromesso sta anche in questo: far convivere i gusti personali e i modelli favoriti con la norma aristotelica. L'*Iliade*, del resto, per Tasso rappresenterà sempre le «severe leggi di Aristotele», il grande mostro epico da combattere fino alla resa della *Conquistata*.⁷⁸

Il poeta chiude il ragionamento con la promessa di trattare questa innovativa sintesi tra unità epica e varietà romanzesca, ma di tale trattazione, che avrebbe fornito sicuramente l'elemento fondamentale della teoria tas-

⁷⁷ Proprio in un fondamentale passaggio dei *DPE*, farà riferimento a *Odissea* ed *Eneide* per legittimare attraverso i modelli classici la varietà (si veda *DPE* 146-48).

⁷⁸ Sull'approdo alla favola «semplice» iliadica nella *Conquistata*, ma anche nelle lettere, nei *DPE* e nel *Giudicio*, fondamentali sono i volumi di Gigante (*Vincer*), Girardi (*Tasso e la nuova*) e Residori (*L'idea*).

siana, non resta traccia e nel terzo discorso il poeta si occupa dello stile.⁷⁹

La critica ha giustamente notato che i *Discorsi*, ma in particolare questo secondo discorso, chiamano in causa in più punti il trattato giraldiano e quello del Pigna, così come molti argomenti toccati da Bernardo nelle lettere. Eppure mi sembra strano il silenzio sotto cui passa, nei *Discorsi dell'arte poetica* ma anche nei tardi *Discorsi del poema eroico*, una questione fondamentale sia nella *Poetica* aristotelica, sia nel trattato giraldiano: la distinzione tra unità d'azione e unità di personaggio.⁸⁰ Lo

⁷⁹ Questa parte verrà integrata, invece, nei *DPE* (146-71), come normale prosecuzione del discorso al libro terzo.

⁸⁰ Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται εἶναι περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλάί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις [...].] χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστὶν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστὶν [La trama è unitaria non, come alcuni pensano, quando riguarda una sola persona: a quell'uno infatti possono succedere molte e infinite cose, da alcune delle quali non si ricava nessuna unità. Vi sono anche molte azioni di una sola persona, dalle quali non si forma nessuna azione unitaria... Come dunque, nelle altre imitazioni, è imitazione unitaria quella di un solo oggetto, così anche la trama, essendo imitazione di un'azione, deve esserlo di una sola e intera, e le parti che la compongono devono essere collegate in modo tale che, cambiando o togliendo una parte, l'intero risulta alterato e sconnesso: infatti quello che, presente o assente, non produce conseguenze evidenti, non è parte dell'intero] (Aristot. *Poet.* 1451a). Il passo aristotelico diventa centrale in tutto il dibattito critico di metà secolo e in

Stagirita istituiva la differenza tra unità d'azione e unità di personaggio, criticando appunto le varie *Teseidi* o *Eracleidi*; Giraldi aveva fondato sull'unità di personaggio e sulla moltitudine d'azioni la sua «vita d'eroe» e ancora Alamanni aveva imperniato il *Girone* sull'unità dell'eroe, così come originariamente pensava di fare Bernardo per l'*Amadigi*, sulla scorta della posizione speroniana. Il silenzio di Torquato è per lo meno sospetto, soprattutto quando verificchiamo che la condanna, ad esempio, dell'*Ercole* di Giraldi viene fatta dal Tasso in relazione a una materia troppo ampia e sconveniente per costumi e distanza storica, mentre quella del *Furioso* soprattutto per la molteplicità dell'azione. Insomma, è chiaro che il tema dell'unità è il tema centrale della teorizzazione tassiana a questa altezza cronologica, così come lo è nella prefazione al *Rinaldo*; eppure (e questo è il punto di maggior contatto tra la prefatoria e i *Discorsi*), se anche l'idea di unità sembra un'acquisizione certa per Torquato, egli non prende nessuna posizione circa il rapporto tra unità di personaggio e unità o molteplicità d'azione, mentre – sappiamo – era in quegli anni un punto cruciale della questione, il punto che porterà anche alla vittoria dell'*Iliade* sull'*Odissea*.

Nel discorso, infatti, dove si occupa dell'unità, il poeta mette al centro della questione il dibattito tra antichi e moderni, e riduce il problema alla dialettica u-

particolare nel trattato del Giraldi, che fonda l'*Ercole* in opposizione e presa di distanza da questo punto della *Poetica*. Che Tasso passi oltre, senza soffermarsi sulla questione, ma limitandosi nella prefatoria del *Rinaldo*, così come nei *Discorsi dell'arte poetica*, e anche in quelli *del poema eroico*, all'aneddoto sulla parte tolta la quale il tutto rovina, è una reticenza che manifesta una forte incertezza e difficoltà per il poeta di codificare in modo perentorio il concetto di unità.

so/natura, senza definire in modo più preciso quale tipo di unità sia più adatta all'eroico. Solo negli anni della revisione della *Liberata* e quindi nelle lettere poetiche, la questione sembra concretizzarsi nell'opposizione tra Speroni, sostenitore dell'azione «una di uno», e il Tasso con la sua originale tesi dell'«azione una di molti» (cfr. anche Sozzi, *La poetica* 22-23); nello scambio, la posizione speroniana rischia di rappresentare il severo aristotelismo contro cui le leggi del “diletto” e dell’“uso” impongono il compromesso, mentre, in realtà, Aristotele non sostiene in nessun luogo la necessità dell'unità di personaggio. È importante, comunque, che per Tasso le uniche due opzioni possibili appaiano proprio quelle dell'unità di personaggio (da lui recepita sin in gioventù come la posizione del rigido accademismo) e quella propria innovativa dell'unica azione di molti, senza precedenti e totalmente moderna. In una delle lettere degli anni della revisione a Luca Scalabrino, datata 15 ottobre 1576, Tasso stesso sembra suggerire che il problema dell'unità verta soltanto intorno a questi due poli e che già in gioventù, forse anche prima dei *Discorsi*, le uniche due strade “regolari” di unità che gli si proponevano fossero quelle due, anche se il suo spirito poetico autonomo lo aveva sempre fatto propendere per l'unica azione di molti come più adatta all'epico:

Io credetti un tempo che fosse in poema epico l'unità di molti più perfetta che quella d'uno; ora (a dire il vero in confessione) sono accademico in questo articolo, perché vedo molte ragioni probabili *pro et contra*; che mi fanno star sospetto: e l'autorità d'Omero può far gran contrapeso a molte de le mie ragioni; sì che, s'io fossi costretto a fare, non so quel che facessi [...]. Questo credo bene più che mai fermamente, che sia quasi impossibile il fare a questi di poema de l'azion d'un

solo cavaliere, che diletta. (lettera a Luca Scalabrino, del 15 ottobre 1576; T. Tasso, *Lettere* I, 220-24 [n° 87]: 221)

Il poeta stesso autorizza la retrodatazione di questa opposizione («Io credetti un tempo»), ed è difficile non scorgere, adombrata, in questa dicotomia, quella che mette di fronte il *Gierusalemme* e il *Rinaldo*. Sin dalla prima teorizzazione poetica, per Torquato, una volta ammessa l'impossibilità della molteplicità d'azione ("irregolare" perché anti-aristotelica), la possibilità di scelta si riduceva tra i due estremi dell'azione «una di uno», come avevano già suggerito il Robortello e lo Speroni, e dell'azione «una di molti», opzione tecnicamente ancora più complessa, per la tendenza di ogni personaggio a generare altrettante possibili favole a discapito della missione collettiva. Questa – mi sembra – non solo è l'idea più innovativa portata dall'autore sulla questione, ma è anche il frutto delle due esperienze giovanili del *Gierusalemme* e del *Rinaldo*: mentre i suoi predecessori e i vari commentatori di Aristotele non avevano mai posto in dubbio il fatto che unità d'azione significasse necessariamente unità di personaggio, e avevano semmai valutato come possibili alternative l'unità d'azione e di personaggio (intesa come regola dell'epica aristotelica), l'unità di personaggio e la molteplicità di azioni (unica concessione al moderno attuata senza successo nel *Girone* e nell'*Ercole*) o la molteplicità d'azioni e di personaggi (ossia il romanzo ariostesco, com'era divenuto poi l'*Amadigi*), Tasso introduce una nuova distinzione che sarà fondamentale per l'elaborazione del suo poema maggiore, ma che trova una prima formulazione nella sua precedente esperienza giovanile.

Un'ultima testimonianza ci viene, del resto, sul piano della prassi poetica: nel passaggio dal *Gierusalemme* alla *Liberata*, il verso incipitario del poema sembra mutare proprio in questa direzione. Il verso marcatamente virgiliano con cui si apriva il frammento giovanile

L'armi pietose io canto e l'alta impresa

viene modificato lungo le linee dell'esperienza personale, non più solo della scelta dei modelli, attraverso il dibattito tra unità d'azione e di personaggio innanzitutto; e quando leggiamo il primo verso della *Liberata*

Canto l'arme pietose e 'l capitano

capiamo che il binomio «arme pietose» e «capitano» non ci annuncia tanto o soltanto un parallelismo di derivazione classica, ma piuttosto, come è proprio della poesia tassiana, un conflitto tra unità d'azione e unità di personaggio.

Quello di Tasso è un percorso le cui tappe, soprattutto fino agli anni Settanta, sono soltanto ipotizzabili per la mancanza di testimonianze. Nel discorso secondo, d'altra parte e di contro alla prefatoria, non si fa cenno ai proemi morali ariosteschi, che pure occupavano un ruolo centrale nel trattato di Pigna, dal momento che essi erano oggetto delle critiche più forti mosse a metà secolo al *Furioso*; così come nessun cenno è fatto, nel discorso o nella prefatoria, alla divisione in canti o libri (che pure sappiamo ebbe un certo peso lungo tutto il dibattito). Ancora, nel discorso non si affrontano, se non in toni molto marginali, la teoria aristotelica dei “caratteri” (ἦθη) né le questioni relative al “pensiero” (διόνοια), che anche nella prefatoria sono giustapposte sen-

za alcuna trattazione. Questi ultimi due aspetti, così come molti altri spunti ignorati del libello aristotelico, troveranno una loro collocazione nella più tarda riscrittura dei *Discorsi del poema eroico*, a dimostrazione del fatto che i silenzi, intenzionali o meno, testimoniano una fase del pensiero critico tassiano sbilanciata verso il dibattito *epos/romanzo* e *unità/varietà*, più attenta alla realizzazione pratica della poesia che alla compiutezza teoretica. Come diceva lo stesso Tasso a Orazio Ariosti, i *Discorsi* nacquero come «ammaestramento» di se stesso, al fine di approdare alla scrittura poetica. Le divergenze fra la prefatoria e i *Discorsi*, le precisazioni e riconsiderazioni, che si riscontrano nei secondi rispetto alla prima brevissima e solo abbozzata dichiarazione poetica, ci dicono che il percorso critico tassiano, come quello poetico, è un percorso *in fieri*, di costante rielaborazione, ma tutto sommato coerente.

Per ora ci basta notare che una forte continuità lega questo secondo discorso con la prefatoria del *Rinaldo*, e che la riflessione tassiana si concentra, qui come lì, sulla questione dell'unità, anche se resta fuor di dubbio che nei *Discorsi* la teorizzazione si fa più articolata e si inseriscono nuove considerazioni personali ed elementi innovativi. L'elemento importante per la nostra trattazione è sicuramente la distinzione su cui si chiude il discorso secondo tra favola semplice e favola composta: Tasso, in linea con i commentatori del tempo,⁸¹ attribuisce un

⁸¹ Di nuovo, tra i primi, Robortello, che in relazione alla favola dell'epopea parla di unità "composta", di contro all'unità "semplice" che caratterizza la tragedia: «Altero igitur modo, fabula dicitur una,

ruolo determinante agli episodi, che devono comunque essere strettamente connessi tra loro e finalizzati all' unica materia, ma che garantiscono la varietà nell'unità.

Ma forse, confrontando questo passo con quanto detto nella prefatoria del poema, possiamo inferire anche qualcosa in più: la favola del *Rinaldo* sarà una favola «composta» del secondo tipo, e certo più vicina a quella «morata» dell'*Odissea* e dell'*Eneide*, piuttosto che a quella «semplice» dell'*Iliade*: vale a dire fondata essenzialmente sull'esemplarità del personaggio e su una serie di episodi inscritti in una macro-azione, che nel caso del *Rinaldo* sarà l'innamoramento e il matrimonio con Clarice.⁸²

3.1. Unità e varietà, favola ed episodi

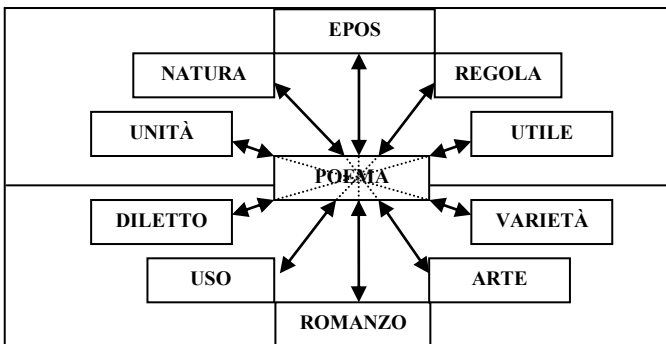
Bortolo Tommaso Sozzi, riassumendo un po' schematicamente la posizione assunta da Tasso nei *Discorsi*

composita quidem ex pluribus actionibus, sed tendentibus ad eundem finem, atque inter se quadrantibus, ut una ex pluribus fiat» (*Explicationes* 80). Proprio gli episodi hanno la funzione di creare compostezza, la *varietas* tassiana, ma devono tendere comunque a un'organica unità.

⁸² Robortello commenta così il passo della *Poetica* in cui Aristotele sostiene che l'argomento generale dell'*Odissea* sarebbe relativamente breve, ma sono gli episodi ad allungare il poema (Aristot. *Poet.* 1455b): «dixerat Aristoteles in tragoedia brevia esse Episodia; in Epopeia vero prolixa; quia totum incrementum ipsius, ex iis provenit, probat idem, aperteque demonstrat exemplo allato ex Homeri Odyssea. Exponit enim primum summatim actionem propriam eius poematis; mox considerandum relinquit, quot, qualiaque sint Episodia» (*Explicationes* 206). Ma su tutta la questione si veda Chemello, *Tempo*.

dell'arte poetica all'interno del dibattito estetico cinquecentesco, intorno ai due poli attrattivi della categoria dell'arte (vero, falso, verisimile) e del suo fine (diletto, giovamento), sosteneva che dalla poetica del Tasso si potessero desumere come attributi propri del romanzesco la favola finta e il diletto e, conseguentemente, la varietà; mentre come elementi propri dell'eroico l'argomento storico e il giovamento; in una zona d'incontro tra questi due estremi si collocherebbe poi l'unità, regola – come abbiamo detto – universale (cfr. *La poetica* 3-58; in part. 20-21).

Pur condensando molti elementi eterogenei, la polarizzazione desunta dal Sozzi è ancora valida; il pensiero critico tassiano assume fisionomia originale nella mediazione tra i due poli, nel compromesso fra una serie di antinomie, che muovono da quella fondamentale di *e-pos*/romanzo, a unità/varietà, a utile/diletto, fino a regola/uso e natura/arte. Più che pensare a un'opposizione lineare, dunque, potremmo riconoscere un ventaglio di forze centrifughe e centripete che hanno al loro centro l'idea di “perfetto poema”:



Se ora ci spostiamo a considerare la struttura del *Rinaldo*, ci accorgiamo che nuovamente siamo lontani dall'elaborazione del perfetto poema sottesa al discorso secondo, ma anche che, innegabilmente, nel *Rinaldo* sono *in nuce* e ben riconoscibili alcuni spunti che poi avrebbero preso forma nel discorso e soprattutto sono in campo molte di queste forze che agiscono sia sul piano narrativo sia sul piano metanarrativo, in un gioco di costanti rimandi e implicazioni.

Almeno il concetto di unità e la centralità degli episodi dovevano essere acquisizioni già certe per il Tasso. Il ruolo giocato dal *Rinaldo* in proposito è fondamentale, poiché se Torquato aveva da un lato il progetto epico del *Gierusalemme*, in cui la favola poteva correre il grave rischio di trasformarsi in storia, il *Rinaldo* rappresentava l'occasione in cui la materia in sé, com'è tipico del romanzo, viene totalmente eclissata in favore degli episodi: il romanzo si configura infatti come una sorta di eccesso o, viceversa, assenza di materia, e in esso gli episodi si trasformano in unico centro della narrazione. Il tentativo di mediazione del *Rinaldo* parte dall'unità di personaggio. Da quanto sappiamo dell'*Amadigi* "epico", sembra che il progetto presentasse una cornice limitata in cui si inscrivevano le imprese di Amadigi: la giovinezza e l'amore; come Ariosto aveva dimostrato, il matrimonio finale poteva costituire un punto d'arrivo nell'orizzonte d'attesa del lettore, e poteva costituire dunque una conclusione.⁸³ L'amore, così, nel romanzo,

⁸³ Come precisava Bernardo anche per il poema nella sua redazione definitiva l'amore fino al suo compimento è il collante che rende

genere per eccellenza delle venture individuali, poteva diventare per Bernardo e per Torquato, forse anche sull'esempio del *Teseida*, il tema coesivo nel suo standardizzato processo di innamoramento, gelosie, allontanamenti, fino al matrimonio. La favola del *Rinaldo* si colloca su questa linea, ai cui estremi stanno l'innamoramento per Clarice (che avviene alla fine del primo canto) e il matrimonio con lei, che chiude appunto il poema. Tra questi due estremi la narrazione si configura come una giustapposizione – ma vedremo assolutamente non ingenua né romanzesca – di episodi, che con l'azione principale mantengono una certa continuità narrativa: dunque, rispetto ai suoi predecessori, Torquato propone una soluzione semplice, ma non scontata, all'interno della quale i poli attrattivi sono l'unità di personaggio lungo l'asse paradigmatico e quello dell'amore per Clarice lungo quello sintagmatico; il motivo parallelo della gloria fa da *trait d'union* fra i due assi, e attraverso le venture, infatti, Rinaldo viene a costruire il proprio statuto di dignità cavalleresca, che lo renderà degno di sposare appunto Clarice, e dall'altro lato lo renderà un personaggio diverso rispetto al momento della sua partenza, attraverso l'acquisto sia delle sue specifiche cavalleresche (il destriero, l'insegna, la spada, etc.), sia della fama, in vista della quale aveva iniziato la sua erranza.

unitarie le tre storie che tesse: «Per fuggir del tutto il nome di traduttore e per far più vaga, più leggiadra e dilettevole l'opera» Bernardo la intesse di tre storie principali, «l'amor d'Amadigi e d'Oriana, d'Alidoro e di Mirinda, di Floridante e di Filidora», e conduce «questi tre amori egualmente ed in un tempo istesso al suo desiderato fine» (lettera al Giraldis dell'8 agosto 1556; B. Tasso, *Lettere* II, 218-24 [n° 77]: 221). Si veda anche Mastrototaro 105-107.

È, in fondo, Tasso stesso a fornirci la via interpretativa della favola del poema, quando sostiene nella prefatoria che il suo lavoro di *dispositio* è «d'un sol cavaliere restringendo tutti i suoi fatti in un'azione». E già dall'indefinitezza della materia si capisce che l'unità del *Rinaldo* non può che essere, come sottolinea lo stesso poeta, «largamente» intesa, un'unità episodica, e dunque sempre a rischio.

Tasso scrisse il *Rinaldo* in dieci mesi, ed è perciò probabile che il poema non sia stato oggetto di una laboriosa e intensa revisione; è pertanto ovvio che si tratta di un lavoro continuato, svolto dal poeta senza tornare indietro e, presumibilmente, senza spostamenti e dislocazioni. Il *Rinaldo* è opera di getto, ma proprio in questa sua spontaneità, nell'assenza di una profonda rielaborazione strutturale, emerge l'importanza della progettazione della favola. Vediamo allora, schematizzando, come si snoda la favola del *Rinaldo* all'interno dei dodici canti:

Canto I
<ul style="list-style-type: none"> - Proemio (proposizione, invocazione alla Musa, dedica) [1-5]⁸⁴ - Situazione della guerra tra Carlo e Saraceni: i Saraceni sono sconfitti e si limitano ad assalti notturni e duelli – brilla Orlando la cui fama vola ovunque [6-11] - Rinaldo, a Parigi, invidioso della fama del cugino, parte in cerca della gloria militare [12-15] - Rinaldo si lamenta del suo stato in un prato fuori Parigi e trova un'armatura, un cavallo e delle armi: le indossa felice, ma lascia la spada secondo il giuramento [16-27]

⁸⁴ Tra parentesi quadre si indica il numero delle ottave.

<ul style="list-style-type: none"> - Inizia l'erranza di Rinaldo, che arriva nella foresta di Ardenna, dove incontra un vecchio (Malagigi) che gli narra dell'avventura di Baiardo [28-48] - Rinaldo riprende a errare, passa per la fonte di Merlino, dove beve, e il giorno dopo incontra Clarice a caccia con la sua scorta: si innamora, sfida e vince la scorta ma poi rifiuta di andare nel palazzo di lei, perché prima vuole la gloria militare [49-93]
Canto II
<ul style="list-style-type: none"> - Lamenti amorosi di Rinaldo e Clarice [1-11] - Rinaldo si imbatte in Isoliero e un cavaliere inglese; con loro va all'impresa di Baiardo: Isoliero viene sconfitto, mentre Rinaldo doma il destriero [12-46] - Isoliero e Rinaldo partono insieme alla ricerca di nuoveventure e incontrano Ransaldo che ha come insegna sullo scudo Marte domato da Amore: Rinaldo vince in duello lo scudo, che si confà più a lui [47-55]
Canto III
<ul style="list-style-type: none"> - Isoliero e Rinaldo partono e incontrano un guerriero pagano, con una sirena per insegna, il quale scambia Rinaldo per Ransaldo, a causa dello scudo: scontro e vittoria di Rinaldo [1-14] - Il cavaliere "della sirena" racconta la scortesia usata nei suoi confronti da Ransaldo [15-21] - Il cavaliere pagano narra la sua storia: la situazione del campo in Aspromonte e l'innamoramento di Francardo per Clarice [24-49] - Rinaldo furioso se ne va con Isoliero; trovano le statue di Lancillotto e Tristano – Rinaldo conquista la lancia di Tristano [50-65]
Canto IV
<ul style="list-style-type: none"> - Lungo la Senna Rinaldo e Isoliero assistono al trionfo di Amore: fra le dame c'è, oltre alla regina Galerana, Clarice. Rinaldo decide di rapire Clarice – sconfigge il seguito e la porta con sé [1-51] - Un cavaliere in panni infernali (Malagigi) porta via Clarice a Rinaldo su un carro infuocato [52-60]
Canto V
<ul style="list-style-type: none"> - Rinaldo insegue invano il carro di Malagigi e resta solo: dolore di Rinaldo, che alla fine ritrova la speranza [1-10] - Incontro con il pastore Florindo che piange per il suo amore infelice [11-24] - Florindo racconta la storia del suo amore per Olinda [25-57] - Rinaldo e Florindo si recano insieme all'antro di Amore, dove viene predetto loro che i rispettivi amori saranno realizzati quando avranno ottenuto la gloria militare [58-68]

Canto VI
<ul style="list-style-type: none"> - Rinaldo e Florindo arrivano in Italia; la attraversano e giungono al campo di Carlo Magno – Florindo è fatto cavaliere [1-16] - Florindo e Rinaldo sfidano a giostra per Amore i cavalieri di Carlo, che apre la giostra anche ai Saraceni – Rinaldo uccide Atlante e conquista Fusberta – Rinaldo uccide Ugone e Carlo supplica Orlando di vendicarlo [17-45] - Duello tra Orlando e Rinaldo [46-61] - Carlo interrompe il duello – scambio di doni fra i due – serie di duelli di Florindo – Florindo e Rinaldo se ne vanno in cerca diventure [62-75]
Canto VII
<ul style="list-style-type: none"> - Mentre Rinaldo e Florindo se ne vanno dal campo di Carlo assistono al lamento del padre di Ugone sul corpo decapitato del figlio [1-12] - Rinaldo e Florindo arrivano nella Selva del pianto [13-25] - Storia di Clizia [26-51] - Rinaldo e Florindo arrivano all’Albergo della Cortesia, presso Posillipo [52-86]
Canto VIII
<ul style="list-style-type: none"> - Euridice, regina dell’Albergo della Cortesia, mostra a Rinaldo e Florindo i ritratti dei futuri uomini eccellenti per cortesia [1-23] - Rinaldo e Florindo s’imbarcano sulla “barca avventurosa” e incontrano e sconfiggono i corsari di Mambrino [24-44] - La barca avventurosa deposita Rinaldo e Florindo su un lido, dove trovano il padiglione di Francardo col simulacro di Clarice – Rinaldo uccide Francardo e Chiarello e porta via il simulacro di Clarice [45-75] - Florindo e Rinaldo compiono diverse imprese in Oriente [76-77]
Canto IX
<ul style="list-style-type: none"> - Sono passati due mesi dalla morte di Francardo; Rinaldo e Florindo si imbattono in Floriana e il suo seguito – giostra tra Rinaldo e Florindo e gli uomini di Floriana – vittoria di Rinaldo e Florindo – Floriana invita i due cavalieri nel suo palazzo [1-23] - Durante la cena, su richiesta di Floriana, Rinaldo racconta la sua giovanile avventura contro Ginamo [24-54] - Amore tra Floriana e Rinaldo – Rinaldo sogna Clarice che lo richiama al suo primo amore – Rinaldo e Florindo partono di nascosto [55-92]

Canto X
<ul style="list-style-type: none"> - Dolore di Floriana che vorrebbe suicidarsi – intervento di Me-dea che la porta sull’Isola del Piacere [1-35] - Rinaldo e Florindo s’imbarcano per tornare in Europa – in mare si scatena una tempesta che separa i due amici [36-64] - Rinaldo arriva nei pressi di Roma; viene salvato e recupera (sconfiggendo un cavaliere villano) Baiardo, Fusberta e il ritratto di Clarice; in più si prende lo scudo del cavaliere con incisa una donna bellissima [65-77] - Rinaldo arriva in Francia presso Carlo e il suo seguito – Grifone sfida Rinaldo per onorare Clarice e Rinaldo vince [78-90]
Canto XI
<ul style="list-style-type: none"> - Gelosia di Clarice per lo scudo di Rinaldo, che porta impressa un’altra dama [1-20] - Festa nel palazzo di Carlo – Rinaldo uccide Anselmo e Carlo gli commina l’esilio [21-37] - Rinaldo parte e lungo la Senna getta lo scudo causa di gelosia [38-47] - Dopo nove giorni di erranza, Rinaldo arriva nella Valle del Do-lore – dopo un giorno e una notte di dolore, arriva un cavaliere estraneo (Malagigi) che prende Baiardo per la briglia e lo porta via; Ri-naldo lo insegue e esce dalla selva; a questo punto il cavaliere gli rende il destriero [48-59] - Su indicazioni del cavaliere arriva sul verde colle, dove vede una dama vestita di verde; si ristora e recupera la speranza, ma a un certo punto è colpito da uno strepito d’armi [60-67] - Rinaldo trova un cavaliere abilissimo aggredito da molti uomini – lo aiuta e alla fine lo riconosce: è Florindo [68-84] - Storia di Florindo dopo il naufragio [85-97]
Canto XII
<ul style="list-style-type: none"> - Uno dei guerrieri abbattuti racconta a Rinaldo chi sono: uomini di Mambrino, che con lui sono venuti in Francia e hanno rapito Cla-riche [1-5] - Rinaldo e Florindo si mettono sulle tracce di Mambrino – la strada è interrotta da un torrente, ma uno strano cavaliere (Malagigi) li aiuta ad attraversare in cambio di poter andare con loro – il cava-liere dona a Rinaldo una nuova armatura dorata [6-17] - I tre raggiungono le armate di Mambrino [18-21] – Catalogo delle armate di Mambrino [22-35] – Scontro con le armate e morti spettacolari [36-48] - Intervento di Mambrino e scontro con Rinaldo [49-67]

-Mentre Rinaldo sta per finire Mambrino intervengono i suoi uomini – duplice incanto di Malagigi: prima fa sì che i Saraceni si uccidano a vicenda, poi crea un muro di fuoco tra loro e i Saraceni [68-77]

-Rinaldo, Clarice, Malagigi e Florindo se ne vanno al palazzo di Malagigi – Matrimonio fra Rinaldo e Clarice finché il momento è propizio e non c'è guerra [78-89]

-*Explicit* [90-94]

Il quadro sinottico dei canti, necessariamente riduttivo, visto che, come è tipico del poema cavalleresco, altri *topoi* ed episodi secondari tendono a sovrapporsi e a mescolarsi con quelli principali, permette comunque di ricostruire l'intelaiatura su cui ha lavorato il Tassino. Un'unità, pur non perfettamente esplicitata, è certamente riconoscibile, contro quanto sosteneva Foffano (*Il poema* 194), anche dal punto di vista dell'azione. Il binomio armi-amori trova infatti il suo equilibrio da un lato nelle imprese “mitiche” del paladino, quelle della leggenda che garantiscono lo statuto cavalleresco del protagonista (conquista di Baiardo e di Fusberta, vendetta dell'onta di Ginamo, duello con Orlando e Mambrino, uccisione di Chiarello, Brunamonte e Costantino); dall'altro nel percorso dall'innamoramento al matrimonio con Clarice.⁸⁵ I due motivi sono artificiosamente in-

⁸⁵ La legittimità del motivo amoroso come materia del poema eroico è tema importante per il Tasso e di contrasto in quegli anni (cfr. anche Jossa, *La fondazione* 179-94); anche dopo la *Liberata*, dove l'amore diventa comunque elemento episodico (ma cfr. Zatti, *L'ombra* 111-45), come dimostrano i tardi *Discorsi del poema eroico*, Tasso si sente in dovere di tornare sulla questione che lo divide fortemente dall'aristotelismo accademico e afferma la possibilità

castrati (a volte in modo poco convincente) e tenuti insieme dal filo conduttore, di derivazione squisitamente cavalleresca, del «desio di gloria»;⁸⁶ tali motivi diventano strettamente correlati e scorrono parallelamente lungo tutto l'arco del poema, al punto che, a ben vedere, in ogni canto un episodio militare è bilanciato da un episodio d'amore, o, anzi, ne è dipendente. Come nel I canto è la ricerca della gloria militare a far imbattere Rinaldo nell'amore, così, di norma, negli altri canti l'impresa militare è causata dall'amore di Clarice (come le varie giostre contro il seguito della stessa Clarice, lo scontro con Francardo e Chiarello, ma anche con Mambrino; e insieme la giostra contro i cavalieri di Carlo e i Saraceni, fatta all'insegna d'Amore).

“Armi e amori”, dunque, il binomio cavalleresco per eccellenza, si fanno tema unico e la ricerca di unità consiste nella combinazione dei due motivi che non potranno esistere nel poema separatamente: se il codice guerresco delle armi è il filo conduttore del poema eroico, esso non si dà nel poema se non in relazione al motivo

dell'amore, se pudico, accanto all'ira nel poema eroico: «Laonde azioni eroiche ci potranno parer, oltre l'altre, quelle che son fatte per amore. Ma i poeti moderni, se non vogliono descriver la divinità dell'amore in quelli ch'espongono la vita per Cristo, possono ancora, nel formarvi un cavaliere, descriverci l'amore come un abito costante della volontà» (*DPE* 106), e continua sostenendo, in questo, la superiorità dei romanzi spagnoli sui francesi; è ovvio che Torquato si riferisce qui all'*Amadigi*, ma chiama in causa anche il *Girone*, colpevole tra l'altro di un amore non irreprensibile: costruisce dunque un canone, possibile e alternativo, di poemi eroici moderni, tali anche se non narrano imprese storiche: i poemi di “armi e amori”, tra i quali – io credo – poteva rientrare il *Rinaldo*.

⁸⁶ Anche se è curioso il fatto che, in un privilegio di Lucca, il poema appaia col titolo di *Rinaldo innamorato* (cfr. Casadei 50).

collegato dell'amore, e tutte le venture o imprese (ma anche i loro spazi e tempi narrativi che prescindono da tale binomio) vengono così appiattite e arginate dalla narrazione unitaria.⁸⁷ Se proviamo a isolare i singoli episodi e a ricostruire una sorta di gerarchia in relazione all'amore di Clarice, ci accorgiamo che ben pochi restano estranei al motivo dell'amore, e quando non sono direttamente connessi a Clarice, rimandano all'amore per lei a vari livelli. I momenti in cui Clarice è presente sulla scena si riducono infatti a pochi canti: a metà circa del primo canto abbiamo il primo incontro e l'innamoramento tra Rinaldo e la donna; dopo la prima spinta propulsiva legata alla «invidia generosa» per Orlando, l'azione – in realtà ancora parecchio statica – riceve un nuovo slancio dall'amore: Clarice, non riconoscendo il paladino, se non in virtù dei suoi avi e del suo famoso cugino, stimola ulteriormente il suo desiderio di gloria militare; per farsi degno dell'amata egli sfida e batte il seguito della dama, si rimette poi in viaggio alla ventura e rifiuta l'invito di Clarice di stare con lei nel suo palazzo, poiché prima dovrà compiere «illustri imprese».

Il II canto si apre sul simmetrico lamento di Rinaldo (in cui lottano amore e onore) e di Clarice;⁸⁸ poi la donna scompare dalla scena per ricomparire nel canto IV,

⁸⁷ È il caso, ad esempio, delle venture in Oriente di Rinaldo e Florindo, comprese in due sole ottave (VIII 76-77).

⁸⁸ È questo uno dei rarissimi momenti in cui l'obiettivo si sposta dal protagonista (a parte ovviamente i casi di narrazioni interne), ma è chiaro che la simmetria del lamento serve a stabilire, qui come ad esempio nella scena di Floriana che confessa il suo amore per Rinaldo alla sua balia (IX), la forza strutturante dell'amore.

all'interno del corteo del trionfo d'Amore: nuovamente Rinaldo sconfigge il seguito del corteo e rapisce – non senza la dovuta cortesia – Clarice, che, inizialmente spaventata, quando riconosce il nome e il volto dell'amato che l'ha rapita per salvarla da Francardo, recupera la gioia; Rinaldo a questo punto, sempre in bilico tra amor sacro e amor profano, inizia a concepire l'idea di possedere fisicamente la donzella, ma compare un cavaliere nero che la rapisce su un carro infernale e la invola agli occhi del paladino per riportarla – sapremo poi⁸⁹ – ai suoi genitori. Il protagonista rivede di nuovo l'amata in carne e ossa soltanto molto più avanti, al canto X, quando, dopo esser passato in Italia e aver vissuto le sue avventure in Oriente, è finalmente pronto e degno della donna, anche se prima i due innamorati dovranno superare l'ultimo e più infido vizio umano, la gelosia, che occupa tutto il canto XI: l'uccisione di Anselmo da parte di Rinaldo, il suo esilio (che non sarà neppure riscattato, a dimostrazione dello scarso interesse nel poema per la Corte e l'elemento propriamente epico), il compianto nella Valle del Dolore, il risveglio della speranza sul «verde colle» e il ritorno alla vita cavalleresca e il ritrovamento di Florindo.

Il canto XII, infine, vero e proprio scioglimento dell'azione, riporta Clarice sulla scena, imprevedibil-

⁸⁹ Sarà nell'antro d'Amore, al canto V, che Rinaldo saprà che Malagigi ha portato via Clarice per non distrarlo dal dovere militare: l'episodio, sorta di rivelazione, è avvolto da atmosfere “meravigliose”.

mente preda di Mambrino,⁹⁰ che è venuto in Europa per catturarla e per vendicarsi di Rinaldo: ancora una volta, attraverso il motivo amoroso, Tasso ricollega l'azione principale a un episodio trascorso (la vittoria riportata da Florindo e Rinaldo sui corsari di Mambrino al canto VIII) e automaticamente alla leggendaria rivalità tra Rinaldo e Mambrino. Lo scontro però tra Rinaldo e Mambrino non ha valore risolutivo, forse perché nella tradizione canterina e boiardesca non sono questi il luogo e il momento della morte di Mambrino, ma più probabilmente perché Torquato non cerca una conclusione strettamente epica alla narrazione.⁹¹ Rinaldo così, grazie all'aiuto di Malagigi, si ritira con l'amata e si sposa; il poema si chiude pertanto con il congiungimento dei due amanti sotto gli auspici di Venere e l'invito del poeta stesso a godere dell'amore:

Hor che sì destro il Cielo a voi si gira
 godete o coppia di felici Amanti,
 godete il ben che casto Amor v'inspira,
 e l'honeste dolcezze, e i gaudi santi,
 ecco che tace homai la roca lira
 che cantò i vostri affanni, e i vostri pianti,

⁹⁰ L'episodio deriva dalla tradizione canterina.

⁹¹ Nella tradizione, e anche nel poema del Pulci, Rinaldo uccide Mambrino con il tradimento; nell'*Innamorato* la morte di Mambrino è imputata a Rinaldo da Orlando come morte vergognosa e ottenuta con l'aiuto di Malagigi (*Orlando innamorato* I xxvii 20-21). L'ellissi di tale impresa da parte di Tasso allora si collegherà, più che a questioni cronologiche di fedeltà al mito di Rinaldo (come voleva Proto), a questioni etiche: il Rinaldo di Tasso è un ribelle, ma non un ladro né un traditore.

e che voi insieme il desir vostro, et io
 ho qui condotto a fin' il canto mio.
 (XII 89)

È una «lira» ad aprire il poema in opposizione alla «tromba», destinata a «maggior carne», ed è una «lira» a chiuderlo; tralasciando per il momento possibili riferimenti al *Gierusalemme* e a distinzioni di genere tra romanzo, fatto per la lira, ed *epos* fatto per la tromba (distinzione che nei *Discorsi* è totalmente negata), resta evidente che l'immagine della lira piuttosto che della tromba è un richiamo alla poesia d'amore piuttosto che a quella epica. Pochi versi prima della dedica, invocando la Musa (I 2), il poeta aveva chiesto aiuto perché, dopo le esperienze liriche, veniva ora a trattare «opra maggior» e si accingeva «ad alte imprese», di «raddoppiato peso» rispetto alla lirica; un po' in contraddizione con gli auspici di tre ottave più avanti (I 5).

Di sicuro la dedica e l'*explicit* (XII 90-94) contengono dati biografici riferibili non alla composizione nel '61, ma a un'aggiunta successiva,⁹² com'era del resto piuttosto normale; siamo in una fase in *feri* del pensiero critico tassiano e non possiamo escludere che al mo-

⁹² Bernardo, infatti, entrò come abbiamo visto al servizio di Luigi d'Este nel gennaio '62, e la dedica a lui non si giustifica in altro modo che in prospettiva della protezione paterna; inoltre, nell'*explicit* Torquato fa riferimento agli studi giuridici che lo «opprimevano» durante la «scherzosa» composizione del *Rinaldo* (studi abbandonati appunto nel '61), ma soprattutto alle «prose» alla cui pubblicazione il padre stava lavorando (come detto, nel '62 il Giolito pubblica una nuova edizione delle *Lettere* e il *Ragionamento* di Bernardo).

mento della pubblicazione Torquato si distaccasse in parte dal suo poema amoroso-cavalleresco, e non epico. Non possiamo però affermare con certezza dove inizi l'affettazione e dove, invece, una precisa teorizzazione critica. Mi sembra più prudente pensare che Tasso, anche con una buona dose di falsa modestia, voglia lasciare aperta la possibilità di mettere l'amore, più che le armi, al centro del poema; la questione gli fu, in fondo, presente anche negli anni della *Liberata* e dei *Discorsi del poema eroico*. Si tratta di un'ambiguità sui territori di dominio di *epos* e romanzo che non è possibile ricomporre; quello che, del resto, preoccupa maggiormente Torquato, anche nella dedicatoria, è l'unità, comune sia a *epos* che al romanzo; torniamo pertanto a quella.

Dicevamo che, prendendo come riferimento l'amore tra Rinaldo e Clarice, gli altri episodi possono ricollocarsi gerarchicamente rispetto ad esso in modo calibrato. Questa è la linea che potrebbe rappresentare il grado "zero" e compiuto della favola unica, con una sua «introduzione» (incontro e innamoramento), «perturbamento» (gelosia di Clarice), «rivolgimento» (Rinaldo che recupera la speranza e salva Clarice da Mambrino) e «fine» (il matrimonio),⁹³ resta da vedere come gli episodi si ricolleghino a questa azione in modo verisimile e necessario, e verificare poi come si strutturino rispetto alla favola, secondo le tre «parti» che Torquato indica

⁹³ Ho preso in prestito le categorie da *DPE* (74), dove Tasso sostiene che ogni favola unitaria possa essere ricondotta a questa struttura.

anche nella dedicatoria: la peripezia, l'agnizione e la perturbazione.

A un primo grado di subordinazione rispetto all' amore tra Clarice e Rinaldo, è possibile ricollegare tutti quegli episodi che ne dipendono direttamente, poiché non sono causati o poiché hanno ripercussioni su di esso. Scorrendo il poema con ordine, incontriamo un primo micro-episodio, in realtà solo abbozzato, e poco coeso con il resto dell'azione, che è il rapidissimo passaggio di Rinaldo alla fonte di Merlino, sul quale è bene portare l'attenzione. Rinaldo è appena giunto alla foresta di Ardenna, dove ha incontrato un vecchio che lo ha informato della ventura di Baiardo. Questo anziano personaggio è, in realtà, Malagigi, cugino di Rinaldo, che lo ha protetto sino ad ora perché maturasse e non fosse preda degli istinti e degli influssi celesti come i giovani: egli stesso ha fatto trovare a Rinaldo destriero e armatura legati a un pino (I 47-48). Rinaldo, intanto, ansioso della ventura, ariostescamente «per la selva caccia / il suo destrier» ed erra fino a notte nella speranza di trovare Baiardo; ecco che

Allor su l'herba a piè d'un fonte scese
 ch'era de' quattro l'un, che fé Merlino,
 e con frutti selvaggi, et acqua prese
 ristor de la fatica, e del camino.
 Ma quando Febo in Oriente accese
 di nuovo il vago raggio matutino,
 ritorno fece a la primiera inchiesta,
 e 'l viaggio segui per la foresta.
 (I 50)

Nel resto del poema non si torna più a parlare né della fonte, né dell'acqua che Rinaldo vi ha bevuto; sostanzialmente non si tratta neppure di un episodio, visto che

non influenza l'azione e nell'ottava successiva la narrazione introduce Clarice a caccia e ne segue il lungo episodio con l'innamoramento (50-94). È possibile che si tratti solo di un debito da pagare, qui come in altre parti del poema, alla tradizione arturiana: come ha sostenuto la critica, una testimonianza dell'ecclettismo edonistico del Tasso; eppure, mi domando se anche questo episodio, che senza risalire fino ai romanzi bretoni, può ricondurre a Boiardo e Ariosto, non sia strategicamente riconnesso con l'azione principale, visto che, come sappiamo, proprio alle fonti di Merlino i cavalieri ariosteschi e boiardeschi si innamorano e si disamorano: che sia in questa fonte il vero motore dell'azione? Forse che, senza bere alla fonte di Merlino, Rinaldo non si sarebbe mai innamorato? La risposta è solo ipotetica, ma spiegherebbe anche il velato cenno all'episodio come a qualcosa di secondario e ininfluenza: una volontaria ambiguità su un particolare. È d'altronde fondamentale il valore attribuito da Torquato al meraviglioso; solo qualche ottava più sopra, Malagigi aveva avvisato Rinaldo:

grande il poter de' Maghi oltra misura
e quasi eguale a quello è di Natura.
(I 44, 7-8)

Nel poema boiardesco, sia la fonte di amore sia quella del disamore (ed è proprio Rinaldo a bervi) sono nella foresta di Ardena; è improbabile che Tasso, seppure giovanissimo, ometta ingenuamente particolari o lasci cadere in un vuoto narrativo la vicenda. C'è certamente

una parte relativa al meraviglioso che Torquato gestisce in modo poco chiaro nei confronti dell'azione principale, al limite tra ironia e allegoria, ma certo non ascrivibile al solo diletto.⁹⁴

Mi pare che la questione sia da segnalare perché l'ambiguità di fondo, che il Tassino cerca di instaurare con la sua narrazione, non è cosa ingenua, ma rientra in una esibita e voluta dialettica tra finzione e verità che ricorre spesso nel poema e che si ricollega, metanarrativamente, alle dialettiche di cui abbiamo detto: diletto/utile, unità/molteplicità, natura/arte. Per quanto riguarda la favola, Torquato lascia dunque nell'incertezza se l'azione sia causata dalla fonte incantata o dal moto di Amore attraverso la bellezza di Clarice. Il micro-episodio comunque, per chi aveva letto Boiardo o Ariosto, si poneva in relazione con l'innamoramento successivo, e soprattutto instaurava un forte legame con la tradizione.

L'incontro con Rinaldo alla fine del II canto si collega all'amore di Clarice con una subordinazione più diretta: Rinaldo sfida il cavaliere perché porta uno scudo con l'immagine di Amore che vince Marte, uno scudo che si addice più a lui poiché, dopo l'incontro con Clarice, ha sottomesso le armi all'amore. Bisogna tenere presente che Rinaldo e Isoliero arrivano a questo incontro dopo la ventura di Baiardo, e che dell'amore non si era più ragionato dopo i simmetrici lamenti, a inizio

⁹⁴ Basta del resto pensare al procedimento inverso che avviene nella *Conquistata* proprio riguardo alla fonte del Giordano: si veda l'approfondita analisi di Residori, *L'idea* 271-87.

canto, di Rinaldo e Clarice, dove il paladino aveva appunto affermato che la gloria militare sarebbe stato il mezzo per raggiungere l'amore.⁹⁵ Lo scontro però appare normale prassi cavalleresca, così come l'equivoco che apre il canto successivo; un cavaliere che porta per insegna una sirena, scambiando Rinaldo per Ransaldo a causa dello scudo, attacca il paladino ma ne resta poi abbattuto; Rinaldo lo aiuta cortesemente a rialzarsi e il cavaliere pagano, colpito dalla cortesia, rivela l'equivoco. Dicevamo che l'episodio funziona bene per legare i due canti e rientra nelle normali venture cavalleresche, ma Torquato lo piega improvvisamente alla sua necessità di unità; quando Rinaldo chiede al cavaliere di descrivergli la situazione del fronte e quale sia la sua missione in Francia, il meccanismo della narrazione ritrova una sua coerenza: la situazione al campo, che il lettore già conosce, viene sbrigata in due sole ottave (III 24-25), per dire che i Saraceni sono sconfitti e difesi ormai solo da Sobrino e Atlante, mentre tra i paladini eccelle il «giovinetto» Orlando; viene così sommariamente riproposto e sottolineato il tema dell'invidia del cugino e della gloria militare, con cui aveva preso via l'azione. Ma è la digressione del cavaliere sulla propria missione che riporta al centro dell'attenzione l'amore di Rinaldo: Francardo, re d'Armenia e cugino di Mambrino, si è innamorato a sua volta di Clarice, dopo averne contempla-

⁹⁵ Cfr. II 7, 3-8: «Quando sarò ne l'arme illustre, e chiaro / non mi si disdirà l'essere audace, / e 'l volto ove a sprezzar tutt'altro imparo / che m'arde il cor a' inestinguibil face, / a ciò mi porgerà forza, et ardire / e darà piume, e vanni al mio desire».

ta la bellezza in un'immagine del Tempio della Beltà in India, e ha mandato il cavaliere "della sirena" in Francia per chiederla in sposa (III 26-49). Questa narrazione interna gioca un ruolo chiave, perché la storia di Francardo è in qualche modo speculare a quella di Rinaldo: partito per la ventura oziosa di sfidare chiunque non ammettesse che la sua amata Clarinea fosse la donna più bella, era arrivato al Tempio della Beltà per vedere se vi fosse l'immagine della sua amata e distruggerlo in caso contrario; qui si era innamorato di un simulacro di Clarice; poi, stanco della «finta» bellezza⁹⁶ aveva deciso di mandare un cavaliere in Francia a chiederne la mano a Carlo, con la promessa, in caso affermativo, di liberare l'Europa dai pagani e viceversa, in caso di risposta negativa, di muovere guerra alla Francia;⁹⁷ contemporaneamente, la narrazione viene a portare un turbamento all'interno dell'azione principale, poiché l'amore di Rinaldo e Clarice viene minacciato dalla presenza di un

⁹⁶ Sul rapporto verità/funzione, che ritorna più volte lungo il poema, ci soffermeremo nel capitolo III.

⁹⁷ Anche nel racconto delle venture di Francardo Tasso liquida in pochi versi le imprese più propriamente cavalleresche (come i cavalieri battuti in duello per amore di Clarinea all'ott. 31, o le belve a custodia del Tempio uccise in un verso: 36, 1), utili a definire il valore del guerriero pagano, mentre lascia ampio spazio alla descrizione dell'innamoramento per il simulacro di Clarice, all'oblio del «primiero amoroso suo desio» e alla perfezione delle copie dell'immagine di Clarice che si fa fare, fino alla «dilettoza froda», in cui si culla contemplando le copie dell'amata, e all'intervento del «crudo Amor» che non consente più che si inganni con «il falso e l'ombra».

pretendente più potente e degno di Rinaldo.⁹⁸ Il trionfo di Amore al canto IV e il tentativo di rapimento di Clarice rappresentano così un primo tentativo di scioglimento della favola, peraltro destinato al fallimento per l'intervento di Malagigi, dunque del meraviglioso e del provvidenziale.

Il canto V richiama in causa direttamente Clarice sia nel lamento, in apertura di canto, del paladino, sul punto della follia come Orlando e del suicidio come Girone, sia ancor più, ovviamente, nell'episodio dell'antro di Amore, dove Rinaldo e Florindo si dirigono per avere un responso circa i loro amori infelici: l'episodio è occasione per scene meravigliose, ma anche per ricolligersi alla tradizione ariostesca, visto che l'antro è opera di Merlino, creato apposta in previsione dell'arrivo di Rinaldo al quale, nonostante il suo sdegno verso il «vanneggiar» di un rito pagano,⁹⁹ viene ricordata nuovamente la strada da perseguire:

⁹⁸ Ma soprattutto è evidente la volontà di Tasso di emulare, da un punto di vista strutturale, il poema ariostesco: la funzione della digressione "occasionale" dell'amore di Francardo per Clarice, richiama per funzione narrativa evidentemente la digressione del pastore ad Orlando sull'amore di Medoro e Angelica, la quale invece che consolare il paladino lo porta alla follia; allo stesso modo, nel *Rinaldo*, il racconto porta il protagonista all'ira. La digressione del *Furioso* verrà indicata addirittura dall'aristotelista Castelvetro come un «bello esempio» di *anaprattomena* (*Poetica* 239-40).

⁹⁹ Importante è qui l'intervento correttivo nei confronti della tradizione cavalleresca e del suo meraviglioso, che spesso aveva mescolato sacro e pagano. Già nel *Rinaldo* l'opposizione cristiani-pagani si pone in termini ideologici, non soltanto narrativi; ma è

Segui Rinaldo il tuo desir primiero
 di venir chiaro in arme, e fia tua moglie,
 Clarice allora, e pago il tuo pensiero.
 (V 67, 2-4)

Circa a metà poema, Rinaldo ritrova indicata la via per l'unità dalla divinità, e quindi in una dimensione epica, non cavalleresca; il binomio armi-amore, non più in senso romanzesco ma in senso epico, viene riaffermato, in termini provvidenziali, e allo stesso modo viene riaffermato che il fine della favola è il connubio gloria militare-amore.

Dopo una sorta di pausa nei due canti centrali, la favola principale viene ripresa nello scontro tra Rinaldo e Francardo, con la morte di quest'ultimo (VIII); l'ombra di Francardo, che il poeta aveva abbandonato al canto IV col tentativo di rapimento di Clarice, viene finalmente eliminata: Rinaldo, sbarcato in Oriente con Florindo dalla «nave avventurosa», trova sulla riva il padiglione di Francardo con il simulacro di Clarice; uccide il pagano e porta con sé la statua, cadendo nel medesimo errore fra realtà e finzione in cui era caduto Francardo: a lungo si inganna con la statua di Clarice, credendola viva (VIII 74).

Risolto questo primo possibile turbamento dell'azione principale, si inserisce un nuovo episodio che ritarda il fine: l'amore di Rinaldo e Floriana, che occupa per intero il canto IX. L'episodio riprende la topica cavalleresca nell'incontro con la bella regina-cacciatrice di Media, nella giostra che Rinaldo e Florindo intrapren-

un'opposizione più che tra cristiani e musulmani, tra antichità (classicità pagana) e modernità (cristiana).

dono con la scorta di lei, nell'innamoramento della dama per le virtù militari e la bellezza di Rinaldo, nell'invito cortese al palazzo della regina, dove i due cavalieri sono accolti con premure e onori. All'interno di un codice rigorosamente cavalleresco, Tasso ha però qui in mente l'episodio virgiliano e, come Enea alla corte di Didone, così Rinaldo racconta in una digressione, su richiesta della regina, la giovanile impresa di Ginamo e la vendetta dell'onore materno. L'innamoramento che segue tra Rinaldo e Floriana mantiene i modi del romanzo cavalleresco (il giardino in cui i due si incontrano, il cedimento del paladino di fronte all'avvenenza di lei), ma la funzione narrativa dell'episodio si ispira e rimanda soprattutto a Virgilio: si tratta infatti di un differimento dell'azione principale e dunque del matrimonio con Clarice; come Enea viene richiamato dall'"erranza" di Didone alla sua impresa (portare i Penati nel Lazio), così Rinaldo viene richiamato in sogno dall'immagine di Clarice al suo primo amore¹⁰⁰ e dunque alla sua unità d'azione. Da qui in poi l'azione si avvia verso lo scioglimento, ritardata come abbiamo detto soltanto dall'ultimo ostacolo, la gelosia di Clarice, dal percorso di "purificazione" dell'eroe attraverso la Valle del Dolore e il Colle della Speranza, e dall'ultima battaglia con Mambrino.

¹⁰⁰ Anche qui è interessante notare come la funzione "ritardante" dell'episodio appiattisca molti aspetti dell'azione che in Virgilio sono sviluppati: l'episodio si riduce a due scene, quella dell'innamoramento e dell'unione tra i due amanti e, infine, quella del sogno.

Se gli episodi che abbiamo analizzato si legano all'azione principale in un "primo" grado di subordinazione, altri episodi vi si connettono in quello che potremmo definire un "secondo" grado poiché, pur essendone indipendenti, entrano con essa in un rapporto di specularità, anticipazione o amplificazione. La storia di Florindo, ad esempio, raccontata dal personaggio stesso nel canto V, resta apparentemente un inserto narrativo nella storia di Rinaldo: il paladino ha appena perduto Clarice e vaga disperato, solo, lungo la Senna; anche quello che sembrava destinato ad essere il suo compagno di ventura, Isoliero, è sparito senza lasciare traccia (l'unità di personaggio che il poeta si è imposto fa sì, infatti, che gli attanti possano e debbano entrare e uscire dalla scena senza fornire spiegazioni, poiché la loro è un'altra storia). Mentre, dunque, Rinaldo, dopo aver affrontato una di quelle psicomachie che si ripetono spesso nel poema tra «dolore» e «speranza» (e che avrà allegorica rappresentazione nel canto XI), cammina assorto nelle sue «cure», viene improvvisamente attratto da un lamento amoroso: si tratta di un giovane e bellissimo pastore, proveniente da Numanzia, che racconta al paladino la sua storia d'amore impossibile e infelice per la bella Olinda;¹⁰¹ la fanciulla, di condizione sociale superiore, l'ha bandito dalla sua corte perché con l'inganno, travestendosi da donna, è riuscito a baciarla durante i giochi della festa di Venere; così, ormai desideroso della morte, il pastore si è spinto fino in Francia su insi-

¹⁰¹ Come è stato notato dalla critica l'episodio anticipa in più punti la scena del bacio tra Aminta e Silvia.

stenza di un fidato amico per chiedere consiglio all'antro di Amore. L'inserto pastorale è un tratto personale del Tasso e se è indiscutibile la derivazione classica dell'ambientazione bucolica e della favola, bisogna riconoscere all'autore il merito di aver integrato nel codice epico, qui e poi ancora nella *Liberata*, il mondo arcaico di una società primigenia degna di stare a fronte alla civiltà di corte. La storia di Florindo, così, mentre spezza e varia in modo inatteso la narrazione, si mantiene saldamente legata ad essa innanzitutto attraverso l'unità tematica: Florindo, come Rinaldo, è disperato e prossimo al suicidio per le pene d'amore; ancora, come Rinaldo, il pastore vede a rischio il suo amore a causa della differenza sociale (per Florindo fra lui e l'amata, per Rinaldo fra sé e il rivale Francardo); infine, come Rinaldo, egli ha bisogno di un intervento divino/magico che gli indichi la strada da percorrere: quella della gloria militare, che restituirà a Florindo, oltre all'onore, i suoi nobili natali. La storia del pastorello è simmetrica a quella di Rinaldo, ma la amplifica trasformandola in una sorta di condizione esistenziale che travolge il cavaliere come il pastorello nobile di cuore. In secondo luogo, però, la storia di Florindo è anche necessaria all'azione, poiché è il pastore che conduce Rinaldo all'antro d'Amore; è il pastore, paradigma di una società più primitiva, che entra senza indugio nell'antro attraversando la fiamma che brucia gli amanti di amore impuro (mentre Rinaldo si attarda fuori attratto, aristocraticamente, dalla bellezza delle incisioni di storie di dèi sconfitti da Amore); è ancora Florindo che, a fronte del cristiano Rinaldo, asseconda il rito pagano dell'antro e compie i sacrifici sull'altare; il dio parlerà poi a tutti e due, a Rinaldo per il disegno superiore di Merlino (V 64), a Florindo per la sua devozione, ma parlerà solo dopo che il pasto-

re avrà svolto i dovuti sacrifici e, con responso parallelo a quello di Rinaldo, lo inviterà:

E tu, Florindo, segui l'arme ancora,
 che esse ti condurranno al fin bramato,
 perché (se ben no 'l sai né 'l cognosci hora)
 sei di sangue reale al mondo nato.
 (V 68, 1-4)

Florindo diventa così il nuovo “aiutante” di Rinaldo, ma anche un suo doppio, e attraversa un percorso simile a quello del paladino, che lo conduce fino alla rivelazione della sua origine reale: una volta giunti in Italia, al campo di Carlo, Florindo chiede ed ottiene di esser fatto cavaliere per mano di Orlando e ai piedi di Carlo, il quale non lo interroga neppure sulle sue origini. La giostra che segue è collocata al centro del poema, ed è occasione per mettere in moto le armi (non quelle dei cavalieri erranti ma quelle degli eserciti), pur nella situazione di stallo della guerra; è da un lato pretesto per il tipico e centrale duello tra Orlando e Rinaldo e per la conquista di Fusberta da parte del protagonista, dall'altro, soprattutto, occasione per far guadagnare ai due giovani cavalieri la dignità militare al centro della narrazione, tanto più che la giostra è combattuta in nome dei fedeli d'Amore (Florindo e Rinaldo appunto) contro i nemici di Amore; come precisa Florindo per rinsaldare a metà poema il legame tra i due motivi,

[...] ascender non può l'huomo a vero honore,

se non gli è duce, e non gli è scorta Amore.¹⁰²
(VI 17, 7-8)

Anche la giostra, così, può rientrare tra gli episodi che si ricollegano all'azione principale in "secondo" grado.

Allo stesso modo si riconnette all'amore di Rinaldo e Clarice l'avventura dell'Orrida selva a cui giungono i due cavalieri dopo aver abbandonato il campo di guerra. L'episodio mescola di nuovo elementi del meraviglioso romanzesco e della tradizione classica: in una selva dove non batte mai il sole, dove crescono solo orride piante e un fiume oscuro e torbido forma un lago mefitico, un gruppo di cavalieri piange intorno al sepolcro di una bellissima dama trafitta da una freccia. La scena è piuttosto semplice e trita: il cavaliere più disperato del gruppo invita Rinaldo e Florindo a bere l'acqua incantata del lago (che li costringerà a piangere per sempre in quel luogo), oppure a combattere; il duello finisce ovviamente a favore di Rinaldo che, dopo aver colpito mortalmente l'avversario, gli chiede di narrare la storia di quel «rio costume» prima di morire: una nuova digressione che apporta varietà e diletto. Ma la storia di Clizia e del cavaliere, che come ha notato Proto è una ripresa del mito ovidiano di Cefalo e Procri (*Ov. Met.* VII 796-ss.), non è solo un patetico epillio all'interno della narrazione, ma introduce il tema della gelosia, della «peste crudel» che domina la seconda esade del poe-

¹⁰² Anche in questo caso, è bene notare la memoria boiardesca della giostra (*Orlando innamorato* I i).

ma, e anticipa e prefigura la gelosia di Clarice, che porterà Rinaldo ad uccidere Anselmo e a esser bandito dalla corte.

Un ultimo gruppo di episodi, infine, non intrattiene nessuna relazione con l'azione principale, ma le si affianca. Si tratta di episodi a forte valore ideologico (come ad esempio quello della partenza da Parigi, che scaturisce dalla «generosa invidia» per Orlando) o legati alla tradizione rinaldiana (come la ventura di Baiardo, liberamente riscritta attraverso il filtro dei classici, ma piegata anche a riconnettere Rinaldo ad Amadigi) o di tradizione propriamente bretone (come l'episodio delle statue di Tristano e Lancillotto; o quello dell'Albergo della Cortesia, con la topica galleria di ritratti di personaggi futuri; o la barca avventurosa di derivazione arturiana) o di tradizione classica (si pensi al compianto del padre di Ugone sul corpo del figlio o alla tempesta, già ampiamente affermata nella tradizione cavalleresca).

A fronte di un'unità «largamente» considerata, la varietà viene perseguita attraverso gli episodi, cosicché la favola del *Rinaldo* è decisamente proiettata verso il modello episodico. Ancora, la varietà viene cercata attraverso la *mimesi*,¹⁰³ e infatti lo spazio riservato ai dialo-

¹⁰³ Unità, dunque, ma nella varietà; e una varietà atta a ottenere il diletto: «com'è l'usare spesso gli episodi, ed introducendo a parlare altri, spogliarsi de la persona di poeta, e far che vi nascano l'agnizioni e le peripezie o necessariamente o verisimilmente, e che vi siano i costumi e 'l discorso espressi». Il precetto, anche in questo caso, è aristotelico: αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἔστι κατὰ ταῦτα μιμητής [Il poeta infatti deve parlare il meno possibile in prima persona: non è in questo che esercita l'imitazione]

ghi, e in particolare ai monologhi (ben sei canti su dodici si aprono con un lamento del protagonista o di altri personaggi),¹⁰⁴ è estremamente ampio, soprattutto in rapporto all'azione vera e propria, cosicché l'effetto è quello di una costante drammatizzazione della narrazione, che procede per scene. Sempre nella mimesi rientrano ancora le digressioni e l'introduzione di narratori eterodiegetici di secondo grado, che raccontano storie in analessi (e in un caso in prolessi, quando Euridice elenca i nomi dei futuri uomini cortesi al canto VIII) per recuperare il non narrato sul piano della favola, senza che il poeta debba intervenire (anche qui ben sei casi su do-

(Aristot. *Poet.* 1460a). Da qui deriva anzi il rifiuto dei proemi morali ariosteschi, che Tasso, a questa altezza, si sente ancora in dovere di giustificare. Come la critica ha notato, sono rarissimi i casi di intervento della voce del poeta nella narrazione (e per lo più si tratta di momenti topici, di invocazione prima di duelli o cataloghi per dare tono enfatico all'episodio, oppure in qualche caso di altrettanto topica rampogna: armi, gelosia, ecc); anche Aristotele, del resto, non sembra condannare totalmente qualsiasi intervento, ma suggerisce di ridurli al minimo indispensabile.

¹⁰⁴ Il canto I con il lamento di Rinaldo (ott. 16-27); il II con quello duplice di Rinaldo e Clarice (ott. 1-11); il V con il lamento di Rinaldo a cui fa eco quello di Florindo (ott. 4-10 e 16-19); il VII con il lamento del padre di Ugone (ott. 5-11); il X con quello di Floriana (ott. 1-35) e l'XI con il lamento di Clarice gelosa (ott. 1-20). È proprio in questi lamenti-monologhi che il *Rinaldo* anticipa quelle geometrie petrarchesche del poema maggiore: sono qui le prime prove delle antitesi, delle discordi concordie, delle guerre che il poema non offre; ed è altrettanto giusto sottolineare che nella parabole di Floriana e Clarice il giovane poeta fa le prove per le parabole di Erminia, Clorinda e Armida, così come, nella parabole di Florindo e Rinaldo, fa le prove per quelle di Tancredi e Rinaldo. Si veda Scarpati, *Geometrie*.

dici canti).¹⁰⁵ Altro strumento della varietà sono le agnizioni, e Tasso ne approfitta per un lezioso tecnicismo con la doppia agnizione di Florindo: dapprima il pastore è riconosciuto da Rinaldo, dopo la battaglia con gli uomini di Mambrino, poi egli stesso racconta al paladino la vicenda del suo riconoscimento da parte del padre attraverso il «segno» a forma di fiore sul suo corpo, con evidente richiamo all'episodio odissiaco, ma anche boccacciano. Infine, la varietà viene cercata attraverso il «costume» e il «discorso», vale a dire attraverso le moralità, la *dianoia* aristotelica: e le moralità costellano il poema, in particolar modo nei monologhi e nei moti dell'animo dei personaggi.

Il *Rinaldo* mostra dunque un'architettura piuttosto macchinosa e complessa, nell'evidente ricerca di continuità verisimile e necessaria tra i vari episodi. Ben oltre l'Alamanni del *Girone il cortese* e il padre dell'*Amadigi*, per i quali era stato sufficiente selezionare gli episodi dei romanzi e rimodellarli secondo le leggi del decoro e dell'unità di personaggio: per il giovane Torquato è da

¹⁰⁵ Si pensi a Malagigi che racconta a Rinaldo la storia di Baiardo (I 28-48); al cavaliere "della sirena" che narra la storia di Francardo (III 24-49); a Florindo che narra la sua storia (V 25-57); al cavaliere dolente che narra la storia di Clizia (VII 26-51); a Rinaldo che narra a Floriana la sua vendetta su Ginamo per aver calunniato Beatrice (IX 24-54); a Florindo che narra a Rinaldo le sue avventure successive al naufragio e il ritrovamento di suo padre (XI 85-97). Sostanzialmente, in tutti i canti dispari abbiamo una digressione: più che di salvaguardia della varietà si tratta di rispetto dell'unità; il narratore eterodiegetico, infatti, serve a non divagare, a non staccare la telecamera, dal protagonista se non su un secondo piano narrativo.

subito chiaro che l'unità nella varietà è il vero obiettivo del poeta. Finita ormai l'epoca della maniera ariostesca, la strada da percorrere è quella del compromesso fra *epos* e romanzo, senza rinunciare a diletto e varietà; essi sono dissimulati in un'orchestrazione artificiosa ma coerente, all'interno della quale l'occhio dello spettatore possa riconoscere le parti di un tutto, che non è ancora un «picciolo mondo», ma per il momento si accontenta di essere come una figura umana, la cui unità è costantemente minata dalla possibilità di perdere un elemento della propria varietà:

sì come tagliando un membro al corpo umano quel manco, et imperfetto diviene, sono però queste parti tali, che se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto, e simile a quello che fanno i capelli, la barba, e gli altri peli in esso corpo, de' quali se uno n'è levato via, non ne riceve apparente nocimento, ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane. (*Rinaldo, Ai lettori* c. 3r)¹⁰⁶

¹⁰⁶ È ancora Resta (29) ad aver intuito l'originalità e complessità dell'operazione tassiana. Il concetto è oraziano, ma come fa notare Morace (14-18) l'immagine, con tutte le sue componenti neoplatoniche ed ermetiche, non è nuova per l'ambiente veneziano dei discepoli di Giulio Camillo Delminio.

3.2. Una poetica del “compromesso”: fonti e modelli nel «Rinaldo»

Nel difficile equilibrio tra unità e varietà, Tasso adotta dunque, sin dagli esordi, una poetica del “compromesso”, che trova la sua prima ma decisa – e assolutamente non scontata – definizione nelle prefatoria: «parte ad imitation degli antichi; e parte a quella de’ moderni». È questo il tratto più forte della poesia tassiana, che il poeta ribadirà anche nei *Discorsi dell’arte poetica*, e di nuovo in quelli del *poema eroico*, sostenendo che «in alcune cose a gli antichi, in alcune a’ moderni dobbiamo assomigliarci» (cfr. *DAP* 34 e *DPE* 137). Già ai tempi del *Rinaldo*, quindi, Torquato non si affida a una guida, ma si inoltra autonomamente nel dibattito, colmando con soluzioni personali i vuoti lasciati aperti da Aristotele¹⁰⁷ e, allo stesso modo, recuperando del romanzo le parti rispondenti a una teoria originale dell’“uso” e del “diletto”. Fra gli aspetti decisamente più innovativi e apparentemente spregiudicati del pensiero poetico del

¹⁰⁷ Daniel Javitch, partendo dalle posizioni di Baldassarri (*Introduzione*), ha cercato di dimostrare che la dipendenza dei *Discorsi dell’arte poetica* dalla *Poetica* di Aristotele rischia di essere ingannevole, poiché Tasso ha invece acutamente lavorato giocando sulle omissioni e aporie lasciate aperte da Aristotele nei capitoli 24 e 25 della sua *Poetica*; la relazione di Tasso con l’autorità riconosciuta di Aristotele sarebbe così – per Javitch – «cortigiana»: «vale a dire che Tasso attenuò e dissimulò il personale punto di vista – che emendava Aristotele – come il cortegiano esemplare sentiva di dover celare le sue virtù o la sua superiorità di intelletto [...] in modo da non provocare l’ira del sovrano o l’invidia degli altri cortigiani» (*Dietro la maschera* 524).

giovane Tasso sta proprio questo rifiuto di un modello empirico, che trova la sua più esemplare cristallizzazione nell'aneddoto più o meno veritiero raccontato dal Verdizzotti: il Tassino, negli anni veneziani, esortato dal Verdizzotti stesso a imitare l'Ariosto, rispondeva, non senza un pizzico di superbia: «Chi anderà dietro ad alcuno non gli potrà mai caminar innanzi!»¹⁰⁸ Un'emanipazione tanto più significativa in piena epoca di “maniera” e sullo sfondo del dibattito sul poema eroico, sorto dalle ceneri del dibattito umanistico sull'imitazione.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Si veda tutto il passo della lettera, nel quale il Verdizzotti vuol fare emergere l'importanza dell'imitazione ariostesca come unico mezzo per superare il poeta del *Furioso*; prassi dalla quale il Tassino si era erroneamente astenuto nella ricerca di uno stile tutto suo (Verdizzotti, *Lettere a Orazio Ariosti*, lettera del 6 febbraio 1588, 41-60 [7]: 45-46). Alla data della corrispondenza tra Verdizzotti e Ariosti, il dibattito sull'eroico si era ormai spostato sul confronto *Furioso/Liberata* e, soprattutto ad opera dei cruscanti, sullo stile; ma, se proiettiamo agli anni Sessanta l'aneddoto, che sembra plausibile e sincero, è ovvio che lo scontro coinvolgeva anche *inventio* e *dispositio*.

¹⁰⁹ Si veda quanto detto nell'Introduzione sulla ricerca del “perfetto modello” da parte dei predecessori di Tasso. D'altra parte, se è vero – come nota Dionisotti – che nella Venezia degli anni Sessanta, quando Bernardo tornò in quella sua “patria” che l'aveva visto coinvolto nella polemica tra l'amico Brocardo e il Bembo, «il culto del Bembo, gloria nazionale, durava, ma raffreddato dal tempo», ciò non si deve soltanto a motivi storico-geografici, ma anche e soprattutto a motivi che potremmo definire culturali: Bembo era morto nel '47 a Roma, lontano da Venezia e da Padova, dove ormai dominavano le figure di intellettuali accademici come lo Speroni (suo nemico dichiarato), ma soprattutto la cultura italiana, e in particolar modo veneziana, andava cambiando e l'aristotelismo non più solo filosofico,

Tasso si accostò all'eroico non, come i suoi predecessori, passando preventivamente per la ricerca dell'"ottimo modello" da imitare, bensì mirando a un compromesso unitario tra i modelli che la tradizione, sia classica sia romanzesca (ma anche quella che i vari esperimenti post-ariosteschi avevano strutturato), offriva. Ragionare sulle fonti, pertanto, può portarci, da un lato, a delineare i rapporti con tale tradizione e, dall'altro, a definire qualitativamente il compromesso che Tasso perseguiva.

Come abbiamo già accennato, il lavoro più compiuto e ampio sulle fonti del *Rinaldo* resta il volume di fine Ottocento di Errico Proto, *Le fonti del "Rinaldo"*, i cui meriti vanno al di là dei limiti legati all'epoca. Proto individuò in modo minuzioso numerosi riusi del giovane Tasso, sia relativamente a formule ed espressioni, sia a episodi e intrecci;¹¹⁰ eppure, com'è inevitabile, anche il

ma anche estetico, ebbe certo parte di rilievo nell'offuscamento della figura del Bembo e della sua teoria (cfr. Dionisotti, *Amadigi e Rinaldo* 16).

¹¹⁰ Proto, il quale pure ammetteva conoscenze e letture molto limitate (anche per motivi pratici di reperimento dei testi) nel campo della tradizione romanzesca, dichiarava che «il giovinetto Tasso non ha interamente inventato quasi nulla di suo», ma ha piuttosto rielaborato letture «fatte di fresco». Tasso aveva attinto poco dai greci, e in particolare da Omero e Teocrito (più qualcosa da Eliodoro, magari letto in traduzione); moltissimo, invece, dai latini, in particolare da Virgilio, Ovidio e Stazio per tessere ed episodi. Dai classici italiani, Dante, Petrarca, Poliziano e Ariosto, aveva desunto la «forma», ma anche qualche episodio. «Ma quel, che soprattutto Torquato tenne presente, fu il poema del padre, l'*Amadigi*, di cui una gran parte trascrisse, talchè nella mente giovinetta restarono impressi fatti, vicende, sentimenti, frasi, espressioni ecc., che, forse anche inconsciamente, gli venian, scrivendo, sotto la penna». Tra le fonti cavalleresche, Proto si limitava poi a indicare i più noti *Reali di Francia*,

lavoro di Proto è soggetto ai rischi della scuola positivista, poiché una ricerca delle fonti si può e si deve giustificare solo nel nome di un'interpretazione dell'opera.¹¹¹

Proto accostò, attraverso una ricerca microscopica, materia, episodi, versi, formule e nomi, senza distinguere però quanto effettivamente appartenesse alla semplice memoria del poeta, quanto al repertorio di genere e quanto a una volontaria risemantizzazione della tradizione. La sua ricerca resta utile e, anzi, ce ne serviremo ampiamente nel tentativo di ricostruire l'azione dei modelli sul poema e, viceversa, l'azione del poema sui modelli, ma occorre preliminarmente distinguere di nuovo tra *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, anche per quanto riguarda le fonti. Se il romanzo o, più in generale, il mito di Rinaldo influì nella scelta della materia come abbiamo visto, in questa sede interessa soffermare l'attenzione sulla *dispositio*, ossia sul modo in cui i modelli, e più in generale i due codici, "epico" e "romanzesco", hanno interagito fra loro, sotto il controllo del poeta, alternandosi e scontrandosi.¹¹² È ovvio che escluderemo da que-

Guerino, la *Tavola Ritonda*, concludendo che «tutto questo [...] il poeta intesseva sovrapponendo al *Rinaldo da Montalbano*, che, o manoscritto, o piuttosto nelle stampe di quel tempo, egli dovette certamente leggere» (*Sul 'Rinaldo'* 273-74). Infine – e in questo è forse la conclusione più interessante del volume –, contestando l'opinione del Mazzoni che il *Furioso* e l'*Eneide* fossero i modelli teorici e pratici del poema, Proto sottolineava che molto più materiale era tolto da Ovidio e Stazio che da Virgilio e molto più dall'*Amadigi* che dal *Furioso*.

¹¹¹ Cfr. Looney, in part. 32-46.

¹¹² Per l'accezione qui considerata di "codice" di genere, come insieme di regole che stabiliscono lo statuto di un genere e la serie di forme che esse producono, si rimanda, oltre ai manuali di linguistica (Berruto o Corti, in part. 119-81) e di narratologia (per esempio

sto ambito anche le immagini, i versi, le formule, le riprese testuali quando non siano significativi, perché essi pertengono principalmente al campo dell'*elocutio*; è inevitabile inoltre che proprio in questo settore la memoria del poema paterno, sul quale Tasso aveva lavorato, sia intervenuta in maniera massiccia e preponderante.

Dennis Looney, in opposizione a quello che egli stesso ha definito il “pregiudizio di fondo” della ricerca critica delle fonti dei poemi di Boiardo, Ariosto e Tasso, vale a dire la stretta opposizione tra fonti classiche e medievali (15-16),¹¹³ ha introdotto la nozione di *compromise*: contro gli studi positivistici, che si sono limitati a considerare la questione nei termini dell'*inventio* e dell'*elocutio*, Looney ha cercato di riportare il trattamento delle fonti e dei modelli sul piano della *dispositio*. Looney distingue poi tra due possibili accezioni del

Grosser, *Narrativa*), all'uso del termine, con riferimento alla tensione tra codice epico e codice romanzesco, in Zatti, *L'uniforme*; Id., *Il Furioso*; Id., *L'ombra*; e soprattutto Id., *Il modo*. Si veda, inoltre, Donnarumma, in part. 12-15. È importante notare che mentre il codice epico tende a definirsi sul piano ideologico e attraverso il riuso di alcuno *topoi* o episodi, il codice romanzesco tende invece a identificarsi con la narrazione stessa, per quanto non manchi un codice ideologico romanzesco, fatto di cortesia, virtù individuale, passione amorosa («La relatività delle possibili morali del romanzo fa sì che il suo *proprium* non si possa giocare sul piano dell'ideologia: che rischia di diventare, di fatto, il piano dell'opinabile. La specificità del romanzo è semmai negli aspetti immediatamente narrativi del codice, e oppone alla stasi degli scenari e alla ritualità processionale dell'azione epica il moto, l'avventura, la quète, la digressione, l'intreccio»; Donnarumma 15).

¹¹³ Looney fa, per esempio, riferimento a Rajna, che sosteneva che nel *Furioso* l'uso dei classici si limitasse a singoli versi, immagini e similitudini, ma che non avesse influenzato la genesi vera e propria del *Furioso* (il riferimento è a Rajna, *Le fonti IX*).

verbo *to compromise* all'interno dell'allusività del linguaggio poetico: da un lato il *compromise* come fenomeno storico-letterario, per cui il riuso diventa riattualizzazione di un classico; dall'altro come fenomeno di interpretazione critica individuale, per cui una fonte viene evidenziata tra le altre a fini estetici, ideologici o poetici (16-17). Soprattutto questa seconda accezione può suggerire un diverso approccio alla fruizione delle fonti e dei modelli nei percorsi della poesia narrativa in ottave, spostando l'attenzione sulla funzione "strutturale" (ma forse è meglio "strutturante") dei modelli.

L'indagine di Looney difetta spesso della considerazione dell'elemento diacronico e del contesto culturale in cui si sviluppano i poemi di Boiardo, Ariosto e Tasso, ma ha il pregio fondamentale di aver riconsiderato il rapporto tra opera e fonti dal punto di vista della composizione e della *dispositio*, cosicché la fonte (come del resto già indicava Segre con il concetto di "vischiosità") si trova a dialogare e a svolgere parte attiva nei meccanismi narrativi e interpretativi, non solo nel microcosmo del verso o della formula o nel macrocosmo della materia, bensì anche sul piano extradiegetico e intradiegetico della struttura, sugli episodi e la loro combinazione e sui loro possibili livelli allusivi (ivi 41-42).

Compromesso, dunque, ma anche diacronia sono le categorie privilegiate per indagare il rapporto tra il *Rinaldo* e i modelli e soprattutto per ricostruire la funzione del riuso tassiano della tradizione prima dell'esperimento della *Liberata*. Se anche, infatti, Tasso già nel *Rinaldo* mira antibembianamente alla regola più che a un modello, è però nella concorrenza e compresenza dei modelli che si verifica quella commistione di generi che egli riconoscerà, anche sul piano stilistico, come prerogativa del genere eroico. Nel conflitto tra codice

epico, fondato sui precetti aristotelici e sui modelli classici, e codice romanzesco, errante per definizione, individualista, fondato sulla ventura più che sulla missione, sulle virtù umanistiche più che sulla ragion di Stato, Tasso propone un'alternanza costante, sul piano narrativo e meta-narrativo, dei modelli. Il codice epico (e così la presenza dei modelli classici o la selezione degli elementi epici della tradizione volgare) ovviamente mantiene il ruolo primario, ma accanto ad esso trovano spazio il codice romanzesco innanzitutto, quello tragico, quello lirico e quello pastorale, ossia la tradizione volgare estranea all'*epos*, ma che, a diritto, poteva inserirsi nel poema eroico in nome della *varietas*.

Seppure siamo ancora lontani dai risultati narrativi della *Liberata*, la strada intrapresa nel *Rinaldo* mette già in primo piano il ruolo cruciale del narratore: non c'è ancora la «profondità misteriosa e sublime» (Martinelli 12) che nel poema maggiore crea un costante rimando a diversi piani interpretativi, eppure, nel *Rinaldo*, l'esercizio poetico si riassume nella padronanza dei diversi codici letterari che la tradizione offre e nella capacità di intrecciarli al codice dominante epico, senza comprometterne l'unità.

Nella *Liberata* però l'afflato epico porta a un rapporto più complesso con i classici e a una delineazione più precisa dei “sottocodici” che interagiscono lungo le linee della favola (per cui al tema principale della guerra si oppone quello odissiaco del viaggio, che a sua volta richiama in causa e mette in contrasto i codici minori

romanzesco e lirico);¹¹⁴ nel *Rinaldo* l'operazione è ancora in linea con la tradizione del poema "regolare" (in questo sì manierista) e il codice epico dominante tende a oscillare e a identificarsi con quella *koiné* tematico-stilistica di cui abbiamo detto, entrando in conflitto con gli altri codici solo da un punto di vista poetico e non ideologico, e realizzandosi nella possibile giustapposizione o, meglio, convivenza, compromesso appunto, tra generi diversi. Convivenza appunto non scontata visto che per i predecessori, invece, si tratta di "censurare" sempre una tradizione rispetto a un'altra o di farle convivere, come nel caso dell'*Amadigi*, nella rinuncia all'unitarietà del poema. Su questo piano entra in gioco quella forza che Scarpati, anche in polemica con gli eccessi psicanalitici della critica tassiana, ha chiamato «istinto»;¹¹⁵ e proprio un istinto all'unità e alla ricerca di geometrie interne, narrative e pure stilistiche, è la forza evidente già nel primo poema.

Come già indicò Proto, i modelli classici operanti nel *Rinaldo* sono essenzialmente latini. I titoli che spiccano sono l'*Achilleide* di Stazio, il cui protagonista fornisce il modello strutturale di base per il personaggio di Rinaldo; l'*Eneide*, soprattutto la prima esade odissiacca, sulla

¹¹⁴ Per l'identificazione delle diverse componenti all'interno della *Liberata* i punti di partenza fondamentali sono Raimondi, *Poesia* (in part. il capitolo *Il dramma nel racconto. Topologia di un poema* 71-202) e Zatti, *L'ombra* 1-145.

¹¹⁵ Una forza dettata a un tempo dal contesto culturale e dall'esperienza biografica del poeta, una *forma mentis* «di educazione letteraria volgare», più che una nevrosi, e che, pertanto, non si può ridurre a patologia (Scarpati, *Geometrie* 8).

quale sono esplicitamente modellati l'episodio dell'antro di Amore (che richiama anche per la posizione centrale l'antro della Sibilla), la descrizione del campo di Carlo, il lamento del padre di Ugone (che fra i tanti compianti di matrice classica, rimanda direttamente al pianto di Evandro su Pallante), e nel modo più evidente l'episodio di Floriana, ricalcato su quello di Didone; Ovidio, infine, offre almeno due spunti fondamentali e ben riconoscibili: il ratto di Clarice da parte di Malagigi, disegnato sul ratto di Proserpina, così come è raccontato in Ovidio (*Met.* V 356-424) più che in Claudiano (*rapt. Pros.* II 151-307), e l'episodio di Clizia, ricalcato sul racconto di Cefalo e Procri (*Ov. Met.* VII 796-ss.). Altri autori o altre opere compaiono tra le fonti secondarie di altri episodi del *Rinaldo*, per non dire della frequenza delle riprese di immagini e formule in particolar modo virgiliane; si tratta di un patrimonio che il poeta rielabora liberamente, nella consapevolezza di far riferimento a un repertorio facilmente identificabile per il lettore avvezzo al *Furioso*, al *Girone*, all'*Ercole* e all'*Amadigi* come un codice epico e latamente filo-aristotelico. All'interno di questo codice epico rientrano d'altra parte anche i modelli volgari e più direttamente connessi con la tradizione romanzesca: Ariosto appare soprattutto per la favola di Ruggiero e Bradamante e in particolare con riprese dal XLVI canto, vale a dire la chiusa in direzione epica del poema; così come Boiardo compare di nuovo per la favola "epica" di Ruggiero e, a volte, con episodi bellici di derivazione classica più che romanzesca.

In nome della *varietas* Tasso concede – dicevamo – l'ingresso di codici differenti che instaurano con quello epico una dialettica, o semplicemente ne vengono assorbiti. I passaggi dal codice dominante agli altri, anche

quando non sono segnalati da spie linguistiche e testuali, si avvertono talvolta come cambiamenti di registro (spesso anche stilistico, dalla *medietas* alla *gravitas* e viceversa), talvolta come improvvisi rotture, non di rado giocate su una sorta di *suspense* che ha però ben poco da spartire con quella ariostesca (dunque anche il rinnovamento di una tecnica che la caduta dell'*entrelacement* romanzesco finiva per pregiudicare). Questi passaggi danno l'impressione, dal punto di vista della struttura della favola, di una giustapposizione di episodi e di prestiti: è un procedimento che rientra nella volontà dell'autore e della sua percezione, a questa data, del compromesso fra unità e varietà; è inevitabile, peraltro, che il compromesso tra le fonti e le tradizioni diverse (principalmente epica e romanzesca) sia «parziale», come sottolinea Casadei, e a volte anche «violento» (52).

Una prima considerazione di carattere strutturale riguarda, ovviamente, la suddivisione in dodici canti del poemetto: la scelta della denominazione «canto» non era, a quella data, scontata. Se nella *Liberata* sarà ormai decisa la vittoria dell'uso moderno sulla divisione epica in «libri», la divisione in «canti» del *Rinaldo* si oppone a quella in «libri» del *Gierusalemme*: romanzo, dunque, contro epica. Dall'altro lato, il numero dei canti rimanda evidentemente all'*Eneide* e alla *Tebaide*, come è ovvio, innescando un gioco di interazione tra tradizione romanzesca e modelli epici. Va però aggiunto che la scelta tassiana dei dodici canti, a confronto con i ventiquattro libri del *Girone*, i cento canti dell'*Amadigi*, i progettati quarantotto canti dell'*Ercole*, sta a indicare una precoce predilezione per Virgilio (testimoniata anche dal frammento del *Gierusalemme*), che – come è noto – sarà sostenuta da Tasso anche contro all'ortodossia aristotelica

che prediligeva Omero; tale predilezione comprende anche la struttura dell'*Eneide* (più vicina alla struttura epica romanzesca) e la *brevitas* virgiliana, che si manifesterà – vedremo – pure nella scansione spazio-temporale dell'azione e nella sua drammatizzazione.

Per verificare puntualmente come si realizza il compromesso tra codice epico e codice romanzesco ripercorreremo alcuni canti che sembrano centrali e si prestano particolarmente all'analisi, perché l'autore vi persegue una gerarchia interna con predominanza del codice epico, ma un codice epico moderno, fondato sul binomio armi-amori: il canto I, che apre l'azione; il V, nel quale Tasso propone l'intrusione del mondo pastorale con l'inserito dell'episodio di Florindo; il VI, centrale; e, infine, il XII, che chiude il poema.

Il canto I è sicuramente strategico per la narrazione: l'azione principale sembra trovare un doppio e parallelo slancio nei motivi della «generosa invidia» per Orlando e dell'amore per Clarice. Ma già dalla protasi e dalla dedica il dettato dimostra un'acuta consapevolezza e volontà di inserirsi all'interno di una tradizione consolidata e contemporaneamente di instaurare con essa un dialogo originale.

Il «canto»¹¹⁶ su cui si apre la prima ottava indica una soluzione personale. La figura e la funzione del poeta

¹¹⁶ L'importanza della collocazione in sede di apertura del «canto», con accento in prima sede, che fornisce un movimento spondaico e

sono poste in rilievo a inizio verso, a inizio ottava e a inizio poema, spostando la materia in secondo piano, con un'operazione audace per un diciottenne.¹¹⁷ L'attacco richiama a un tempo Virgilio e il *Furioso* (Jossa, *La fondazione* 55), e ancor più l'Ariosto "epico" dell'*Obizzeide* («Canterò l'arme, canterò gli affanni / d'amor, ch'un cavallier sostenne gravi...»; 1-2), ma anche gli esperimenti precedenti del *Girone* («Io che giovin cantai d'ardenti amori / [...] / narrerò di Gyron l'alte avventu-

quindi grave al verso, è dimostrata dalla ricollocazione dello stesso «canto» nella medesima posizione nel passaggio dal *Gierusalemme* (dove invece il «canto» era più virgilianamente collocato in posizione tonica al centro del verso: «l'armi pietose *io canto* e l'alta impresa») alla *Liberata*, fino alla soluzione finale adottata nella *Conquistata* («io canto»), che se da un lato alleggerisce l'*incipit* spostando l'accento in seconda sede, evidentemente accentra ancor più l'attenzione sull'autore e la sua figura profetico-demiurgica (cfr. anche Martinelli 13-15). Va infine ricordato che sulla stessa scorta, a dimostrazione del fatto che dal *Rinaldo* in poi si tratta di "marchio di fabbrica" tassiano, anche il *Floridante* parte con lo stesso «canto».

¹¹⁷ Il precedente più significativo è sicuramente l'*Obizzeide* ariostesca, di cui il *Rinaldo* recupera anche la struttura narrativa incipitaria; ma si tratta appunto, come aveva detto Pigna (*I romanzi* 121) dell'Ariosto "epico", distinto e contrapposto a quello "romanzesco" del *Furioso*. Questione a parte rappresentano *Le prime imprese del Conte Orlando* del Dolce che, come abbiamo visto, si aprono in modo speculare al *Rinaldo*: l'unico elemento che ci può soccorrere è la cronologia editoriale, per cui il poema del Dolce è successivo a quello di Torquato e, semmai, ne testimonia il successo. Altro caso è quello dell'*Avarchide*, che sappiamo però inedita fino al 1570, benché Bernardo dichiari nel '57 a Giraldis di averne visti i primi quattordici libri. Posto anche che Torquato avesse già visto il poema alamanniano, resta da dire che Alamanni apriva il poema omericamente con un «canta o Musa», spostando subito l'attenzione sulla finzione poetica piuttosto che sulla materia: il poeta non è chiamato in causa e l'atto ordinatore resta in sospeso tra mitopoiesi e imitazione omerica. In proposito, si veda il mio Comelli, *L'errore*.

re»: I 1), dell'*Ercole* («Le fatiche, i travagli, i fatti egregi / d'Ercole, i' canto e le sue fiamme accese»: I 1), ovviamente dell'*Amadigi* («L'eccelse imprese, e gli amorosi affanni / del Prencipe Amadigi, e d'Oriana; / [...] / cantar vorrei»: I 1)¹¹⁸ e forse del *Costante* («La pietà d'un Guerrier vero splendore / di Roma, e vera eterna gloria io canto»: I 1). Vale a dire quel gruppo di poemi che aveva tentato una classicizzazione della tradizione cavalleresca sulle orme dell'Ariosto, nel tentativo di rifondare un'epica moderna di matrice virgiliana, non certo omerica; Ariosto è quindi capostipite, non unico modello di riferimento, ma, in quanto capostipite, punto di partenza.¹¹⁹

Il primo poema alamanniano è richiamato pure nella seconda ottava, nella quale Tasso, ricostruendo, secondo la topica dell'anti-proemio virgiliano, la propria carriera letteraria (per altro esigua a quella data), recupera con la meta delle «alte imprese» le «alte avventure», che si apprestava a narrare Alamanni. Anche qui, il rapporto con la fonte iniziale, Virgilio, è attenuato e mediato come avviene per Ariosto, quasi a voler creare un percorso

¹¹⁸ Nella stesura originaria del poema di Bernardo, diversa era la materia, ma non l'impostazione virgiliana del proemio («L'amorose fatiche e i lunghi affanni / de l'ardito figliol di Perione, / [...] / cantar vorrei ...»).

¹¹⁹ E infatti, nota ancora Jossa, le rime della prima ottava «ardori/errori/Mori» rimandano al *Furioso* («amori/Mori/furori»), ma anche al *Girone* («amori/pastori/cultori»): il gioco è macchinoso e il poeta dà chiari indizi di questa continuità nella scelta della prima parola in rima «ardori», che richiama gli «amori» ariosteschi, ma evidentemente mediati dagli «ardenti amori» di Alamanni.

letterario da Virgilio ad Alamanni; non è un caso, dunque, che Tasso rievochi solo allusivamente l'anti-proemio pseudo-virgiliano e recuperi, piuttosto, alcuni versi interni delle opere che vi comparivano:¹²⁰ il meccanismo della ripresa, infatti, che caratterizza tutto il *Rinaldo*, è proprio questo gioco di sottile e provocatorio ritorno indiretto alla fonte primaria¹²¹. Anche la proposizione, come abbiamo visto, «i felici affanni e i primi ardori» di Rinaldo «giovanetto» e i «perigliosi errori» in cui lo trassero «desir di gloria, et amoroso caldo» rimandano a questa tradizione (più che allo stesso *Furioso*) e al poema paterno.

Dal punto di vista strutturale (proposizione, invocazione al signore e promessa di cantare le sue imprese), Errico Proto indicava come modelli l'*incipit* delle *Stanze* di Poliziano (I 1-7) e, indirettamente, l'*Achilleide* (I

¹²⁰ Proto chiama in causa, per *Rinaldo* I 2, Verg. *ecl.* I 1-2 e 4-5 e, ancora, *georg.* I 40-42.

¹²¹ Ecco come viene allora stemperato Virgilio per tramite di Alamanni: «Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena / carmen, et egressus silvis vicina coegi / ut quamvis avido parerent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis / arma virumque cano...» (ps. Verg. *Aen.* I 1-4); «Io che giovin cantai d'ardenti amori / i dubbiosi piacer, le certe pene, / poi destai per le selve tra i pastori / zampogne inculte, et semplicitte avene: / indi l'arte et l'oprar' a i buon cultori / mostrai ch'a i campi et gregge si conviene, / hor de i miei giorni alle stagion mature / narrerò di Gyron l'alte avventure» (*Girone* I 1); «Musa, che 'n rozo stil meco sovente / humil cantasti le mie fiamme accese; / sì che stando le selve al suono intente, / Echo a ridir l'amato nome apprese: / hor ch'ad opra maggior movo la mente, / et audace m'accingo ad alte imprese, / ver me cotanto il tuo favor s'accresca / ch'al raddoppiato peso equal riesca» (*Rinaldo* I 2).

1-19), dalla quale esso deriva. Certo, la strutturazione del proemio derivò al Cinquecento proprio da Poliziano; nel Tasso, richiamano direttamente l'umanista fiorentino e il poema latino le immagini del lavoro epico come «alta impresa» (cfr. *Rinaldo* I 2, 6 e *Stanze* I 3, 3 e I 6, 1) e la promessa di cantare in opera maggiore con la «tromba» le imprese del mecenate.¹²² Ma tale struttura, proposizione, collocazione storica degli eventi («allor che vinti dal gran Carlo, i Mori [...] Aspramonte»), invocazione alla musa (ottava 2), dedica ed elogio del dedicatario (ottave 3-5), era già stata codificata dal *Furioso* e standardizzata dalla tradizione successiva.¹²³

¹²² «E se qua su la fama el ver rimbomba, / che la figlia di Leda, o sacro Achille, / poi che 'l corpo lasciasti intro la tomba, / t'accenda ancor d'amorose faville, / lascia tacere un po' tuo maggior tromba / ch'i' fo squillar per l'italiche ville, / e temprà tu la cetra a nuovi carmi, / mentr'io canto l'amor di Iulio e l'armi» (*Stanze* I 7).

¹²³ Basta considerare gli *exordia* del *Girone* (I 1-3) e dell'*Ercole* (I 1-6) per vedere già fissati i moduli a cui ricorre Tasso. Ma anche il filo-ariostesco Dolce del *Palmerino* (edito nel 1561), del resto, si colloca nell'*exordium* all'interno di questo tipo di tradizione, a dimostrazione della coscienza di una strada condivisa e obbligata: «L'arme, e l'amor d'un cavallier io canto, / che di valor fu quasi al mondo solo; / e di gloria acquistando eterno manto, / chiaro si fé da l'uno a l'altro polo. / Tu Febo aspira a 'l mio novello canto, / sì, che la mercè tua, m'inalzi a volo, / e giunger possa a quel lodato segno, / che rende altrui de le tue fronde degno. // Bremato, che l'illustre sangue vostro / ornate ogn'hor di mille chiari fregi; / et a cui dan nel duro secol nostro / l'arme e le lettere i più onorati pregi: / a voi si deve ogni purgato inchiostro / via più, ch'a Duchi, Imperatori, e Regi; / poi che riluce chiaramente in voi / l'alto valor de' più famosi Heroi. // Ond'io, benche quasi palustre e umile / augel mi sia fra tanti Cigni rari; / che di dolce harmonia, pur a gentile / hor fanno risonar i fiumi

Il legame che si instaura così fra il *Rinaldo* e i predecessori non è semplicemente allusivo, ma piuttosto inclusivo, e non si può risolvere in una questione di imitazione: i «fatti egregi» di Luigi d'Este (I 3, 5) richiamano, infatti, in clausola (anche con una parola in rima) l'*incipit* dell'*Ercole* del Giraldi,¹²⁴ ma anche – come diceva Proto – Poliziano:

sì che i gran nomi e i fatti egregi e soli
fortuna o morte o tempo non involi.
(*Stanze* I 1, 7-8)

Se l'invocazione alla musa all'ottava 2 richiama esplicitamente Virgilio (*Aen.* I 8) e *Girone* I 1, essa si ricollega pure all'invocazione ad Apollo di *Achilleide* I 8-13, e alla sua ripresa in *Girone* I 2, 7-8, in cui anche Alamanni chiedeva il «favore» del dio (sempre nel distico finale di ottava) e, in linea di continuità, all'invocazione, di nuovo ad Apollo, di *Ercole* I 4, dove pure Giraldi chiedeva che il dio non gli fosse «scarso» del suo «favore».

Non nuova pure l'immagine delle «carte» che il poeta deve riempire dignitosamente (*Rinaldo* I 3, 2; ad e-

e i mari: / sacro questo mio basso e rozo stile, / che con l'alto desio non va di pari, / al nome vostro; e questi incolti carmi; / degno d'esser scolpito in mille marmi. // So, che l'incomparabil cortesia, / ch'alberga in voi, come in suo proprio tetto, / non sprezzerà l'oscura Musa mia, / benché indegna di tanto alto ricetta, / non poco par di sé prometta e dia, / chi dà, quant'egli può, con puro affetto. / E qual fia mai, che con gli antichi giostri / penna, che degna sia de' meriti vostri?» (*Palmerino* I 1-4). In generale sui proemi post-ariosteschi si veda l'ampio campionario analizzato da Sacchi 64-125.

¹²⁴ Nel Giraldi, tra l'altro, è clausola formulare ripetuta all'interno del poema.

sempio in *Ercole* I 4, 3; ma anche in *Palmerino* I 2-4; e già in *Furioso* XX 3 e XXXVII 4 e 7), né quella della possibile identificazione fra l'eroe e il dedicatario (*Rinaldo* I 4, 7-8; *Ach.* I 18-19 e *Ercole* I 6). Ancor più trite sono le formule, come «i felici affanni, e i primi ardori», «desir di gloria, et amoroso caldo», «il cor, più che le forze saldo», la coppia «ingegno, od arte», le cui attestazioni nella tradizione sarebbe ozioso inseguire; lo stesso vale per alcuni moduli narrativi, come l'incipitaria collocazione storica delle avventure che ci si appresta a narrare («allor che, vinti...») che riprende «allor' che gli Angli...» di *Girone* I 2, 5-6), l'audacia di accingersi ad «alta impresa», l'aspirazione a poter un giorno cantare le imprese del dedicatario, e di contro l'attuale inettitudine a tale impegno.

In realtà, proprio in una sede fondamentale come il proemio, stupisce che il grande escluso dalla tradizione regolare sia l'*Amadigi*, del quale non troviamo nessuna significativa ripresa testuale, né strutturale;¹²⁵ almeno

¹²⁵ Bernardo sembra scegliere, nel proemio e in particolare nell'invocazione alla musa, una via piuttosto autonoma e lirica, contro agli altri poemi "regolari", indicando – mi pare – ancora una volta la via per la *Liberata*: «Ma chi darà favore al canto mio; / e Cigno mi farà bianco, e canoro: / tal, che furor del tempo invido, e rio / romper non possa il mio gentil lavoro; / ma tratto a forza da l'oscuro oblio / lo serbi eternità nel suo thesoro: / e viva sempre in bocca de le genti, / mentre durerà 'l Cielo, e gli elementi? // Santa Madre d'Amore, il cui bel raggio / serena l'aria, e 'l mar turbato acqueta; / senza cui fora il mondo hermo, selvaggio, / sterile, e privo d'ogni cosa lieta; / al cui vago apparir non sente oltraggio / il mondo di maligno, empio Pianeta; / anzi ride ogni piaggia, ogni pendice / dal tuo largo favor fatta felice; // tu, c'hai sovente sospirare udito / arsi dal

non del poema andato alle stampe. Eppure, lungo la narrazione del *Rinaldo*, Torquato compie un vero e proprio saccheggio, soprattutto quanto a formule e situazioni, del poema paterno.¹²⁶ L'esclusione in un luogo topico, ma soprattutto programmatico, come il proemio, si giustifica con l'intento del giovane poeta di prendere le distanze dal programma ariostesco di Bernardo, il cui errore consiste nell'aver optato per il rifiuto dell'unità di eroe.

La rielaborazione delle fonti del proemio può essere d'altronde presa a paradigma dell'intero poema: Fiorenzo Forti ha giustamente parlato di «manierismo eclettico» (84-85); mi pare discutibile però la conclusione che tale manierismo risalga a un passivo accoglimento di un genere e di una poesia ancora fondata essenzialmente sull'imitazione e sull'ibridazione delle fonti, all'interno di un linguaggio e di un ritmo già rigidamente codificati. Come si è visto, esiste per il Tasso del *Rinaldo* un possibile compromesso tra moderni e antichi nella selezione di un codice comune e unitario che all'interno dei limiti del linguaggio cavalleresco si riproduce necessariamente come "maniera". Rinaldo sarà un redivivo Achille, che mescola in sé i tratti dell'eroe staziano e quelli dell'Achille reinterpreto nella tradizione cavalleresca italiana (di Boiardo e Ariosto), vale a dire Rug-

foco tuo gli alti Guerrieri; / che spesso visto gli hai col ferro ardito / difender Regni, et acquistar Imperi; / tu Dea, col tuo valor raro, infinito, / tu muovi la mia lingua; alza i pensieri; / e dona a l'opra mia favor cotanto, / ch'ogni futura etate oda il mio canto» (*Amadigi* I 2-4). Qualche contatto si può vedere ancora con il Dolce del *Palmerino*.

¹²⁶ Si vedano in proposito Getto, Forti, Daniele (*Nuovi* 56-126) e ora Morace 271-315.

giero. Se del primo recupera la componente guerriera, la conflittualità tra effeminatezza e gloria militare, e il «desio di gloria», del secondo ricalca l'indole, ma soprattutto il percorso amoroso e le traversie che lo porteranno al matrimonio; infine, Rinaldo sarà un compromesso con l'Achille "censurato" virgiliano, Enea, di cui rievoca azioni, turbamenti e la centralità nell'azione. Su un piano metanarrativo, prima che narrativo, Rinaldo vuole essere Achille, Enea e Ruggiero: il personaggio unitario diventa "unità nella varietà" non solo di azioni, ma anche di modelli.

Nel corso della narrazione il codice epico entra inevitabilmente in conflitto, proprio per la varietà stessa dei modelli, con il codice romanzesco, vale a dire l'"erranza", ossia la tendenza stessa dei modelli a contrastarsi tra loro e a "compromettere" l'unità in nome della loro diversità strutturale e ideologica. Vedremo, anzi, che questa componente non si identifica necessariamente con un genere o una tradizione, ma coinvolge anche la tradizione classica per la sua distanza dai costumi moderni.

Proviamo ad analizzare in questa prospettiva il primo canto. L'azione si apre sul campo di guerra in Aspromonte, dove Carlo ha ormai sconfitto i Saraceni ridotti a difendersi in pochi baluardi. Una prima considerazione va fatta su tale *exordium*: la critica ha notato, infatti, che l'unità del poema si fonda sulla costante presenza sulla scena di Rinaldo (Daniele, *Nuovi* 28-29 e Bruscaqli, *La materia* 515-16), ma proprio *in absentia*, invece, si apre

la narrazione;¹²⁷ anche qui non possiamo credere che il poeta sia inconsapevole: la possibilità del compromesso si deve di fatti confrontare innanzitutto con la realtà epica della guerra. Una guerra, in questo caso, finita da un pezzo: sconfitti Almonte e Troiano da Orlando, i Saraceni ormai sono assediati, ma non rinunciano a dimostrare «audace e generoso core» nei duelli e negli assalti notturni. Ecco che fa comparsa sulla scena non il protagonista, bensì il cugino Orlando:

Ma sempre il primo honore, il primo vanto
in generale, e in singolar battaglia
rapporta Orlando il giovenetto, e in tanto
gli antichi Heroi, d'alte prodezze aguaglia:
guerriero alcun non è feroce tanto,
né piastra fatta per incanto, o maglia,
ch'al suo valor resista, e Marte istesso
havria forse la palma a lui concesso.

O quante volte e quante ei fece solo
a mille cavalier volger le piante,

¹²⁷ Il modulo della “veduta” su cui si apre la narrazione diventa elemento strutturale nella poesia tassiana, presente anche nel frammento giovanile e nel poema maggiore, e forse qualcosa deve all’influenza del poema del Verdizzotti; ma anche in questo caso il precedente più significativo mi pare l’*Obizzeide* di Ariosto (cfr. *Obizzeide* 10-15). Si tratta di un modulo per molti versi formulare (il «Già ...» apre la scena nel *Gierusalemme* I 6; nel *Rinaldo* I 6; nella *Liberata* I 6; nella *Conquistata* I 7; cfr. anche Daniele, *Nuovi* 102-103), che però indica la necessità per Tasso di attaccare su un preciso scenario bellico, intorno al quale i personaggi acquisiscono il loro ruolo: è un’operazione evidentemente teatrale, che però è caratteristica propria dell’epica tassiana (cfr. anche Chiappelli 19 e Martinelli 17-18).

e quante ancor rendette il terren suolo
 del Mauro sangue caldo, e rosseggiante;
 quante volte colmò d'estremo duolo
 gli smariti seguaci d'Agolante,
 ch'alzar gli vider sanguinosi monti,
 de' Duci lor più gloriosi, e conti!

Tosto la vaga fama il suo valore
 e l'opre sue va divulgando intorno,
 picciola è prima, e poi divien maggiore
 ch'acquista forze ogn'hor di giorno in giorno
 ovunque arriva sparge alto romore,
 e finge quel d'ogni virtute adorno,
 col vero il falso meschia, e in varie forme
 si mostra altrui, né mai riposa, o dorme.
 (*Rinaldo* I 9-11)

La personificazione della fama è virgiliana (*Aen.* IV 173-97), ma variamente ripresa dalla tradizione volgare e cavalleresca, non per ultimo da Ariosto, che nel *Furioso* impiega spesso l'immagine della fama alata che sparge le notizie, gonfiandole e mescolandole col falso; tra i tanti luoghi del *Furioso* in cui la fama appare, quello più vicino a Virgilio, e per evidenti riprese lessicali presente a Tasso (la «vaga fama»,¹²⁸ l'«alto romore» che si «sparge», l'assenza di riposo e il progressivo ampliarsi, fino all'immagine di un «periglio» evidentemente accresciuto rispetto alla verità), è l'assalto cristiano a Biserta, quando Brandimarte riesce a pentrare le mura del-

¹²⁸ Sintagma che compare almeno un'altra volta nel *Furioso*, al canto XXII 93, 6.

la città ma resta solo ad affrontare le schiere nemiche, e la fama, appunto, raggiunge gli altri paladini cristiani:

Per tutto 'l campo alto rumor si spande
 di voce in voce, e 'l mormorio e 'l bisbiglio.
 La vaga Fama intorno si fa grande,
 e narra, et accrescendo va il periglio.
 Ove era Orlando (perché da più bande
 si dava assalto), ove d'Otone il figlio,
 ove Olivier, quella volando venne,
 senza posar mai le veloci penne.
 (*Furioso* XL 27)

Tuttavia, l'immagine del *Furioso* resta tale, un *topos* di tradizione virgiliana e classica,¹²⁹ che trova una sua collocazione in un momento epico della narrazione: Otone e Oliviero, ma soprattutto Orlando, mossi dalla fama del pericolo in cui incorre Brandimarte, spingono le scale sulle mura della città ed entrano per aiutare e salvare «un compagno così egregio» (*Furioso* XL 28, 4).

La ripresa tassiana mostra un interessante dialogo fra i modelli: le formule sono ariostesche, e non è casuale la ripresa di formule utilizzate da Ariosto in un momento epico della narrazione, tanto più che è Orlando sopra a tutti ad esser raggiunto dalla fama, Orlando che – sappiamo – riveste nei confronti di Brandimarte il ruolo di

¹²⁹ In Virgilio, la fama è un mostro dai cento occhi e orecchie, è un *malum* che canta i *facta*, ma anche gli *infecta* di Didone ed Enea, fino a portare i loro amori coperti di scandalo alle orecchie di Iarba, e la sua ambiguità sta tutta nell'unione di falso e vero: «tam ficti praviq;ue tenax quam nuntia veri» (*Aen.* IV 188).

Achille con Patrolo. Tasso però richiama in causa anche Virgilio e precisa che la «fama» sostanzialmente positiva di Orlando «finge» il paladino rivestito di ogni virtù (dunque non lo è?); e che, sempre sulla scorta virgiliana, la fama «col vero il falso meschia, e in varie forme / si mostra altrui». Sul piano puramente narrativo, l'informazione è irrilevante; ma ad un diverso livello di lettura, relativamente a categorie come “finzione” e “verità”, che nel dibattito poetico erano alla base del divario tra storia e poesia, e che tra l'altro ritornano frequentemente lungo il poema (soprattutto in relazione alle arti figurative), possiamo domandarci se il poeta non voglia parlare proprio della poesia, e non di una poesia qualsiasi ma di quella eroica, che trasforma la verità in mito e ha il potere, nella sua mitopoiesi, di creare stimoli all'emulazione: in altre parole di creare *exempla*, esattamente come Rinaldo sarà preludio ed *exemplum* a Luigi d'Este.

Altri elementi autorizzano questa lettura, a partire dall'anomala descrizione del campo di guerra: la guerra è già terminata e non c'è nessuna effettiva opposizione ideologica; anche i Saraceni sono valorosi, ma è Orlando a dominare. Pure sul campo di battaglia, dunque, è uno il personaggio e l'azione è individuale; quando non c'è guerra e non c'è *epos*, l'atmosfera del romanzo si impone gradualmente e vediamo così che i Saraceni possono diventare «audaci» e di cuore generoso; ma proprio in questa situazione di assenza di guerra si autorizza pertanto un nuovo tipo di poema, quello di Orlando, cui spettano «il primo onore» e «il primo vanto», sia nelle mischie che in singolar tenzone: un poema che porta al fine di «agguagliare le prodezze degli antichi eroi». Il sommario storico su cui si apre il racconto, nel suo svolgersi, trascolora progressivamente in finzione,

per cui la «ferocia» di Orlando, con slancio iperbolico, trascende nel formulario romanzesco (non c'è piastra o maglia incantata che possa resisterle e Marte stesso avrebbe ceduto a Orlando la palma; il paladino si ritrova ad innalzare incredibili «sanguinosi monti» di pagani).¹³⁰ Torna in mente il primo dei *Discorsi*, dove Tasso afferma recisamente che l'eroico si deve fondare su azione storica e non finta come i romanzi, ma deve inserire la finzione come verisimile. All'altezza del *Rinaldo* l'idea del poema doveva essere però in parte diversa e il poema a unità di personaggio, in costante bilico tra verità e finzione, si prospettava per Tasso come giusto compromesso: la premessa del *Rinaldo* è così che non ci sia guerra,¹³¹ e quindi che non ci sia un'azione di molti, cosicché sarà possibile fondare un poema che dilette e giovi con un'azione di uno.¹³²

¹³⁰ La breve parabola che porta dalla battaglia d'Aspromonte all'affermazione di Orlando (6-11) sembra suggerire un percorso dall'argomento storico, proprio dell'eroico, alla verisimiglianza della poesia, fino alla totale finzione dei romanzi.

¹³¹ Come notava Proto, in effetti, nelle fonti romanzesche, l'episodio di Ginamo e delle avventure di Rinaldo sono ambientati molti anni dopo rispetto alla guerra in Aspromonte; la forzatura tassiana serve a ricollegare un determinato e noto spazio bellico intorno alla favola; spazio bellico che rappresenta l'*epos* aristotelico a tutti gli effetti e col quale il poema starà in costante raffronto, con particolare attenzione al canto VI, proprio al centro della narrazione.

¹³² L'assenza della guerra fa sì che l'erranza cavalleresca di Rinaldo non si figuri romanzescamente come erranza morale (cfr. anche Sherberg, *Character* 103).

È il “romanzo” di Orlando, con la fama che mescola il falso col vero, a smuovere Rinaldo dalle mollezze giovanili, indecorose per un eroe:

Subito a quel Illustre alto garzone
c'ha ne la gloria posto i sommi pregi,
invidia accende generosa il petto
che ne gli altieri spirti ha sol ricetta.

E tal invidia ha in lui maggior potere,
perché gli par che 'l fior de' suoi verdi anni,
quando l'huom deve tra l'armate schiere
soffrir di Marte i gloriosi affanni,
ei consumi in fugace, e van piacere,
involto in molli e delicati panni
quasi vil donna che 'l cor d'otio ha vago,
e sol, adopri la conocchia, e l'ago.
(I 12-13)

Varrà solo la pena di ricordare che nell'*Odissea*, il poema omerico più romanzesco, i temi dell'invidia e della fama di Oreste muovono l'intera *Telemachia*. Ad ogni modo, si tratta di temi originalissimi, o quasi. Proto, sulla scorta di Mazzoni, indicava come modello dell'episodio e fonte di questi versi l'*Achilleide*, quando Tetide nasconde a Sciro in panni femminili Achille giovinetto per sottrarlo alla guerra troiana; particolarmente evidente è il riferimento al lamento di Achille:

[...] Primumque inbelli carcere perdes
flore[m] animi? Non tela licet Mavortia dextra,
non trepidas agitare feras [...].
Ast ego pampineis diffundere bracchia thyrsis
et tenuare colus (pudet haec taedetque fateri)
iam scio.
(Stat. *Ach.* I 625-36)

Mi limito intanto a una precisazione: questo lamento di Achille è indirizzato, più ancora che alla sua effeminata indolenza nei confronti della guerra, alla sua inerzia amorosa, per cui nascosto nei panni femminili dissimula il suo ardore per Deidamia («Teque marem – pudet heu! – nec amore probabis?»). E, in effetti, il primo moto di ribellione di Achille è il possesso dell'oggetto del desiderio in «veros [...] amplexus» e non, come per Rinaldo, la partenza verso la gloria militare. Il moto di orgoglio che spinge il giovane Pelide a rivelarsi e a partire per Troia è dettato dall'astuto stratagemma di Ulisse. Com'è noto, è il riflesso dello scudo – episodio ben caro al Tasso che lo riutilizzerà per il suo “nuovo” Rinaldo nella *Liberata* – a rivelare l'eroe greco: solo allora le raccomandazioni materne e l'amore per Deidamia verranno oscurate nel nome di Troia:

[...] nusquam mandata parentis,
 nusquam occultus amor, totoque in pectore Troia est.
 (*Ach.* I 856-57)

Diversi discorsi preparano la rivelazione pungolando l'animo di Achille e ritornano, pur non testualmente, nel luogo tassiano: a partire dall'elogio di Licomede, che invidia Ulisse e Diomede, destinati a meritarsi la gloria a Troia, e rimpiange di non essere nell'età adatta per combattere e di non aver un figlio da mandare a farsi onore in guerra (*Ach.* I 775-83); fino al malizioso discorso di Ulisse, che illustra la potenza della flotta greca e dichiara che ogni uomo valente e nobile si è già unito all'esercito greco, e solo le madri e le fanciulle non si sono presentate a un'occasione di tanta gloria (*Ach.* I 796-802). È chiaro che l'importanza dell'*Achilleide* per il Tasso – come del resto ha cercato di dimostrare anche

Marco Corradini per il poema maggiore (*Rinaldo in Sciro*) – va ben oltre la semplice citazione: tra il personaggio tassiano e quello staziano si instaura un costante confronto che si risolve sul piano narrativo e ancora metanarrativo.¹³³

Achille, abbiamo detto, ha due momenti di ribellione al suo stato di indolenza, il primo amoroso e il secondo epico; Rinaldo, viceversa, ha un primo slancio dettato dal «desir d'onore», scatenato dall'invidia per Orlando e uno successivo, e definitivo, suscitato invece dall'amore dopo l'incontro con Clarice (anche in questo caso modellato sull'incontro tra Achille e Deidamia, oltre che su quello di Enea e Didone: *Ach.* I 290-317 e *Aen.* I 588-630): la gerarchia staziana viene così ribaltata. Tasso ha introdotto il poema precisando proprio che qui non c'è

¹³³ Per farsi un'idea del diverso modo di trattare fonti e modelli tra Tasso e la tradizione, basta vedere come viene rielaborato dal Boiardo l'episodio staziano (*Orlando innamorato* II xvi). Ulisse si trasforma nel comico e astuto Brunello, un ladro che diventa re per la sua scaltrezza (non dunque un βελτίων come voleva Aristotele) ed escogita l'inganno per Ruggiero, facendo simulare un torneo per stanare il giovane guerriero sui monti di Carena, e poi lo convince a unirsi ad Agramante in cambio del dono di Frontino con un discorso evidentemente ricalcato su quello dell'Ulisse staziano (*Orlando innamorato* II xvi 43-47). Da Stazio è ripreso fedelmente il discorso di Ulisse (*Stat. Ach.* I 785-802), ma in realtà tutto l'episodio e l'azione rimandano direttamente alla fonte; in Tasso, invece, le riprese sono allusive e l'azione è trasformata in un moto psicologico spontaneo, non generato da un *fandi fictor* reale, ma dalla fama, che si trasforma di per sé in poesia e mito.

nessuna guerra¹³⁴ e tale assenza garantisce la legittimità del poema ad unità di eroe, ma anche del poema di amore, di quella prima passione che, in Stazio, l'eroe greco postpona soltanto a Troia. Sul piano metanarrativo e su quello narrativo si autorizza così il compromesso tra *e-pos* e romanzo. Sul piano testuale interagiscono altri modelli, dall'Ariosto al Giraldu, dall'Alamanni all'*Amadigi*, ma qui Tasso ricorre a formule ormai cristallizzate a indicare come prerogativa dell'animo cavalleresco il rifiuto della mollezza femminile;¹³⁵ una formula che proprio la tradizione in ottave aveva standardizzato intorno ai miti di Ercole e Achille, appunto, e che sembra invece nel poema tassiano tematizzarsi e assorbire in sé la valenza allegorica del fortunato *topos* rinascimentale di Ercole al bivio.¹³⁶ Il *Rinaldo* si fa così il poema del nuovo Achille e del nuovo Ercole, della scelta tra virtù cavalleresca e indolenza.

Le reminiscenze testuali passano allora in secondo piano e il ricordo di Achille, che, in panni femminili, fugge alle sue imprese, porta con sé nuovamente il conflitto tra dovere e piacere, per cui Rinaldo è mosso pro-

¹³⁴ Mentre il poema di Stazio, dopo l'intervento di Tetide e il nascondimento di Achille a Sciro, passa a descriverci i preparativi per la guerra, che incombe però sull'azione sin dalla primissima scena della narrazione, con la flotta di Paride che porta Elena a Troia e, solcando il mare, desta i timori di Tetide (*Ach.* I 20-29).

¹³⁵ Sulla formula della «conocchia e l'ago» che si trasforma in motivo ricorrente per indicare l'opposizione tra mollezza femminile e onore guerriero si veda anche Baldassarri, *Il sonno* 166.

¹³⁶ Sull'ideologizzazione del *topos* dell'eroe al bivio, si veda anche Jossa, *La fondazione* 172-74.

prio da questa vergogna, di cui i panni femminili sono solo allegorica rappresentazione, lo spettro di una vergogna coscienziale, solo immaginativamente proiettata all'esterno:

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

La fuga da Parigi, così, con la ritirata, questa sì topica, «sul fiorito tergo» di un prato protetto da molte piante, diventa luogo per un lamento abbastanza insolito nella tradizione cavalleresca. Non si tratta di un lamento d'amore, ma per la propria mancanza di onore:

Deh perché lasso un vivo ardente foco
 di dolor, di vergogna, e d'ira misto
 non m'arde, e volge in polve, onde novella
 di me, mai più non s'oda o buona, o fella.
 Poi ch'oprar non poss'io che di me s'oda
 con mia gloria et honor novella alcuna;
 o cosa ond'io pregio n'acquisti, e loda
 e mia fama rischiari, oscura, e bruna:
 poscia che non son tal, che lieto goda
 di mia virtute, o pur di mia fortuna;
 ma il più vil Cavaliere, al Ciel più in ira
 che veggia il Sol tra quanto scalda e gira.
 Deh perché almeno, oscura stirpe humile
 a me non diede, o padre ignoto il fato,
 o femina non son tenera, e vile

ché non andrei d'infamia tal macchiato:
 perciò ch'in sangue illustre, e signorile,
 in huom d'alti parenti al mondo nato
 la viltà si raddoppia, e più si scorge
 che in coloro il cui grado alto non sorge.

Ah, quanto a me de' miei maggior gradito
 poco è il valor, e la virtù suprema,
 quanto d'Orlando a me di sangue unito
 l'ardir mi noce, e la possanza estrema
 egli hor di fino acciar cinto, e vestito
 l'alte inimiche forze abbatte, e scema
 e con l'invitta sua fulminea spada
 fa ch'Africa superba humil se 'n vada.

Io quasi a l'otio, a la lascivia, a gli agi
 nato, in vani soggiorni il tempo spendo,
 e ne le molli piume, e ne' palagi
 sicuri, tutto intero il sonno prendo,
 e per soffrire i Martial disagi
 tempo miglior, età più ferma attendo,
 a i materni conforti, e a que' preghi,
 cui viril petto indegno è che si pieghi.
 (I 16-20)

Si palesano qui questioni ben più ampie, ormai lontane dalla semplice morale cavalleresca: gli ostacoli che si frappongono tra il protagonista e la gloria sono quegli stessi che trattengono Achille nell'*Achilleide* ma, non essendoci una guerra da combattere, l'invidia spinge il cavaliere alla ventura romanzesca, la quale si trasforma nell'unica possibilità di dimostrare la propria virtù.¹³⁷

¹³⁷ È evidente il contatto tra questo luogo e l'incontro tra Ugone e Carlo e Rinaldo nel giardino di Armida: di nuovo, lì come qui, la

Nel mezzo del lamento, l'attenzione di Rinaldo viene romanzescamente attirata dal nitrito di un cavallo; egli trova legati a un noce un destriero, un'armatura e delle armi (21-22);¹³⁸ Rinaldo indossa con gioia l'armatura e poi si lancia nell'erranza cavalleresca (29). Il codice romanzesco trova così il suo spazio nella prassi cavalleresca (le formule ariostesche hanno qui maggior spazio).¹³⁹ Rinaldo arriva nella ben nota foresta di Ardena dove, dopo aver di nuovo errato per tutta la notte, incontra un vecchio, che lo mette in guardia sull'«avventura» (38, 4) di Baiardo. L'apparizione del vecchio che consiglia un'inchiesta, così come il consiglio che il vecchio dà per vincere il cavallo fatato, sono moduli propri della tradizione romanzesca,¹⁴⁰ che tende a comparire e a tro-

ripresa del mito di Achille si intreccia con una più ampia tradizione, ma rinnovata nel conflitto metaletterario tra dovere e piacere e tra *epos* e romanzo. Cfr. in particolare *Liberata* XVI 30-35.

¹³⁸ Si tratta – come nota Proto (*Sul 'Rinaldo'* 89) – di armi che sembrano fatte apposta per lui da Vulcano (ott. 24, 8): continua così, pur nel codice romanzesco, il confronto con Achille.

¹³⁹ Si vedano le formule romanzesche come «'l destrier gira / e 'l batte, e sprona, et a gran passi il muove» (I 28, 3-4); «'l desio di trovar venture dove / possa la lancia oprar» (I 28, 5-6); «in breve tempo uscì de la selvetta» (I 28, 8); «erra di qua di là, raddoppia i passi / per fiumi, boschi, e per alpestri sassi» (I 29, 7-8).

¹⁴⁰ Anche Proto indica come possibili precedenti il «palmero» dell'*Orlando innamorato* (I v 57), l'eremita del *Furioso* (XV 42), il «bifolco» del *Girone* (XXII 71) e soprattutto il «Vecchiare» dell'*Amadigi* (XI 62). Meno convincente mi pare l'ascendenza che il Proto attribuisce all'episodio di Mundello nell'*Italia liberata dai Goti* (XXV): si tratta di un modulo ricorrente e l'avventura allegorica del Trissino non ha relazioni più strette degli altri modelli con l'episodio tassiano; più verisimile, invece, è la vicinanza con i *Dieci canti di Sacripante* del Dolce (III), dove la modalità per vincere l'impresa è quella di atterrare il gigante, proprio come nel caso di Baiardo. Possiamo forse aggiungere, infine, il *rudis incola* di Luca-

vare spazio in relazione a questi aspetti episodici della narrazione; infatti, anche la storia di Baiardo che il vecchio narra a Rinaldo riporta a tale codice:

Di lui quel ti dirò ch'a molti è ignoto,
 che ti parrà quasi impossibil cosa.
 Amadigi di Francia a tutti noto
 che la bella Oriana hebbe in sua sposa,
 solcando il mar, fu dal piovoso Noto
 spinto a l'isola detta hor perigliosa;
 ch'allor con nome tal non fu chiamata,
 ma tra l'altre perdute annoverata.

Quivi il destrier vins'ei già carco d'anni,
 et in Francia suo regno il menò seco;
 ma poi ch'a volo glorioso, i vanni
 (di sé lasciando il mondo orbato, e cieco)
 mosse felice in ver gli Empirei scanni:
 incantato il destrier entro uno speco
 fu qui vicin dal saggio Alchiso il Mago,
 di far qualch'opra memorabil vago.

Sotto tai leggi allor quel buon destriero
 fu dal mago gentil quivi incantato,
 che non potesse mai da cavaliere
 per ingegno, o per forza esser domato:
 se dal sangue colui Reale, altero
 d'Amadigi non fusse al Mondo nato,
 e s'in valor ancor no 'l superasse,
 o pari almeno in arme a lui n'andasse.
 (I 40-42)

no, che narra a Curione la leggenda di Anteo e il suo scontro con Ercole, ai quali evidentemente si ispirano sia l'episodio del Dolce sia quello di Tasso (Luc. *Civ.* IV 591-655).

Romanzesco è pure il tentativo di affiliare Rinaldo ad Amadigi, estraneo alla leggenda, ma utile evidentemente alla canonizzazione del poema di Bernardo. Proto nota che nella tradizione Rinaldo riceveva da Malagigi Baiardo e le armi, rispettivamente il destriero, l'armatura e la spada di Achille, che Tetide aveva incantato su una montagna nell'Oceano, dove il mago era andato a prenderli; è sospetto che Tasso non mantenga qui il parallelismo con l'eroe omerico, proprio quando è la stessa tradizione romanzesca a suggerirlo; era consuetudine della tradizione cavalleresca affiliare attraverso spade e armi i nuovi cavalieri agli eroi classici (si pensi alla spada di Ettore nel Boiardo), ma Tasso procede qui in direzione opposta ricollegando l'immaginario del suo poema alla tradizione cavalleresca, e precisamente al poema paterno. Di nuovo non è un caso il fatto che qui Tasso si permetta un'infrazione al codice epico, intervenendo come narratore per spiegare chi sia quel vecchio: una simile intrusione del poeta, con scopi epesegetici, era tipica del codice romanzesco,¹⁴¹ mentre l'aristotelismo accademico l'avvertiva come violazione della *mimesi*.

Questi, ch'era apparito al giovinetto
 in forma d'huom ch'a vecchia etate è giunto,
 era il buon Malagigi, a lui di stretto
 nodo di sangue, e d'alto amor congiunto,
 mago de la sua etade il più perfetto

¹⁴¹ Si veda, per citare solo qualche esempio, *Furioso* I 12; o II 58; o XXIII 71, ma anche 116.

che 'l buon voler mai dal saper disgiunto
non hebbe, anzi ad ogn'hor suoi giorni spese
altrui giovando in honorate imprese.

Egli havea ritenuto il suo germano
Rinaldo alquanto in Francia e quasi a forza,
sin ch'un influsso rio gisse lontano
e crescesse con gli anni in lui la forza:
hor passato il furor troppo inhumano
del Ciel, cui spesso huom saggio e piega e sforza,
gli permise il partirsi, e fegli appesi
trovar al tronco i necessari arnesi.

(I 47-48)

Proto ravvisa in questa dichiarazione della funzione tutoriale di Malagigi su Rinaldo un nuovo parallelo con Achille, per cui Malagigi rappresenta per Rinaldo quello che Chirone è per Achille e, a sua volta, Atlante per Ruggiero; ma il *topos* della *paideia* e la funzione che Malagigi svolge lungo il poema di *deus ex machina*, per reindirizzare costantemente Rinaldo verso la meta, suggeriscono che forse egli, quale personificazione del meraviglioso, è qualcosa in più di Chirone e Atlante, anche per la narrazione; quel che è certo è che, pur all'interno del codice romanzesco, Tasso tiene vivo l'elemento epico attraverso la più o meno esplicita memoria letteraria.

Sicuramente il codice romanzesco domina su quello epico, almeno fino all'incontro con Clarice (ott. 52): dopo essersi «cacciato» di nuovo nella selva e aver «erato» con la mente fissa a «l'alta impresa» di Baiardo (incrociando per caso una delle fonti di Merlino, di cui abbiamo detto), Rinaldo, infatti, s'imbatte in una cerva bianca ferita e in una «vaga e snella» cacciatrice. A questo punto il formulario romanzesco sfuma progressivamente in quello epico: la bellissima cacciatrice (ovviamente paragonata a Diana), che subito suscita l'amore

del giovane eroe, è *topos* così fortunato nella tradizione in ottave che non ha senso ricercarne un modello; dall'incontro tra Nausicaa e Odisseo, a quello tra Didone ed Enea, o di Iulio e Simonetta nelle *Stanze*,¹⁴² il processo dell'innamoramento rientra per il Tasso all'interno di un programma che potremmo definire "epico-lirico": un livello aulico che Torquato difenderà nei *Discorsi del poema eroico* come prerogativa della tradizione volgare, assolutamente degno, all'altezza del *Rinaldo*, del poema eroico;¹⁴³ in esso possono convivere stilemi dei diversi generi, epico (I 56, 1-4), lirico-elegi-

¹⁴² Si confronti il saluto di Rinaldo (I 58, 5-8: «[...] v'apporti il Ciel salute e, pace / sempre, qual che vi siate o Donna, o Dea; / e come vi fé già leggiadra, e bella / così beata hor voi faccia ogni stella») con quello di Odisseo (Hom. *Od.* VI 149: «γονοῦμαι σε, ἄνασσα: θεός νύ τις ἢ βροτός ἐσσι» e ss.) e quello di Enea (Verg. *Aen.* I 327-29: «[...] quam te memorem, virgo? namque haut tibi voltus / mortalis nec vox hominem sonat; o dea certe, / an Phoebi soror? an nympharum sanguinis una?»), ma soprattutto con quello di Iulio (*Stanze* I 49: «O qual che tu ti sia, vergin sovrana, / o ninfa o dea, ma dea m'assembri certo; / se dea, forse se' tu la mia Diana; / se pur mortal, chi tu sia fammi certo, / ché tua sembianza è fuor di guisa umana; / né so già io qual sia tanto mio merto, / qual dal cel grazia, qual sì amica stella, / ch'io degno sia veder cosa sì bella»), di cui sono riprese anche le rime nel distico finale. È però evidente che si tratta, anche in questo caso, di una stratificazione di modelli presenti all'autore.

¹⁴³ Ricordiamo che agli albori del dibattito sull'eroico è unanimemente sentita come propria della lingua italiana la superiorità nel cantare d'amore, come ricorda il Muzio (*Arte poetica* I 303-306): «La materia d'amore è con tal pregio / fra noi trattata, che s'ogni altra impresa / di poetar con questa andasse a paro, / gli scrittor nostri avrian la prima palma».

aco di matrice patrarchesca e anche stilnovistica (si veda l'innamoramento: I 56-57), fino a quello cavalleresco (I 58). Ma Tasso cerca di connettere il codice amoroso con quello più propriamente epico; ad esempio, quando Rinaldo si presenta a Clarice attraverso i suoi avi, in direzione seriamente epica,¹⁴⁴ la prima constatazione della dama è l'oscurità del suo nome rispetto a quello dei suoi padri:

Chi de' vostri avi invitti, e del gran padre
 non ha sentito l'honorato grido;
 s'è testimon de l'opre lor leggiadre
 ogni remota spiaggia et ogni lido;
 e chi d'Orlando, a le Cristiane squadre
 prima difesa contra il Mauro infido;
 ma di voi null'ancor la fama aporta.
 (I 65, 1-7)

La matrice epica ritorna così in primo piano, con l'ombra dell'invidia di Orlando, della gloria della sua stirpe e della fama. L'ira del cavaliere, trafitto dalla «vergogna», conferma un nodo indissolubile anche a livello metanarrativo di materia, struttura e linguaggio, tra *epos* e amore (ancora dunque il poema del “compromesso” che il Tasso ha in mente). Un legame confermato anche dalle parole di Rinaldo che precisa che,

¹⁴⁴ «Traggo l'origin io da Costantino, / che l'imperial sede in Grecia pose / lasciando altrui d'Italia il bel domino; / Amone è 'l padre mio, le cui famose, / opre al grado l'alzar di Paladino; / Chiamamonte il cognome, io son Rinaldo / solo di servir voi bramoso, e caldo» (I 64, 2-8).

se è vero che Orlando è molto valoroso per le imprese svolte in guerra (e quindi nell'*epos*), Rinaldo col «favor» di Clarice non temerebbe certo il confronto, a dimostrare il fatto che all'*epos* si può opporre il poema delle armi e degli amori, altrettanto degno. Viene così legittimato un codice misto, in cui armi ed amori permettono il connubio tra *epos*, lirico e romanzesco, attraverso un'oculata selezione: segue allora la giostra cavalleresca su invito di Clarice. Ma Tasso richiama in causa il confronto con Orlando, la nobile stirpe di Rinaldo e la fama:

Ella veduto i suoi tosto rivolve
 sorridendo a Rinaldo il vago aspetto;
 e gli disse, “baron s’il Ciel raccolse
 tanto ardir e valor nel vostro petto
 ch’ad Orlando in cui porre il tutto volse,
 che se richiede a cavalier perfetto
 ne gite par nel gran mistier di Marte;
 mostrate qui vostra possanza in parte.

Ché se d’Orlando voi non men valete,
 questo de’ miei guerrier ardito stuolo
 giostrando superar ancor potrete,
 benché contra lor tutti andiate hor solo;
 io dirò poi, che tal ne l’arme sete,
 che mostrate d’Amone esser figliuolo,
 e che voi con la spada, e con la lancia
 alzate al par di lui l’honor di Francia”.

(I 69-70)

L’interferenza del motivo della gloria, dell’invidia e della fama con il motivo amoroso non ha modelli o fonti, ma serve a rafforzare il vincolo armi-amori. Il codice epico, saldato a quello amoroso (Rinaldo parla addirittura di «difficil salma» in relazione alla giostra, ma l’amo-

re per Clarice lo fa sperare di poter «addur l'impresa a riva»), si fa strada progressivamente e la giostra perde i suoi connotati più propriamente cavallereschi per avvicinarsi alle sfide epiche: Rinaldo parla «con audace fronte», mosso non da «sdegno, od ira», ma da «più bella cagion»; non c'è *epos* ancora e non c'è guerra, ma il motivo amoroso è addirittura «più bella» motivazione e la giostra diventa luogo legittimo per conquistare la gloria cavalleresca.¹⁴⁵ Secondo la topica cortese, come il cavaliere si innamora di fronte alla bellezza e cortesia della donna, la dama si innamora di fronte al valore del cavaliere; così Clarice osservando il valore del giovane:

dal valor nasce in lei la maraviglia,
e da la maraviglia indi il diletto,

¹⁴⁵ Si fa avanti Alcasto, re di Tessaglia, «superbo» e «d'amore acceso», che risponde con «parlare acerbo»: i moduli sono quelli epici delle sfide tra re, che si minacciano aspramente, ma ancora *epos* e amore si intrecciano e sappiamo che Alcasto è innamorato a sua volta di Clarice, e che si trova al suo seguito, sotto mentite spoglie, per non farsi riconoscere, poiché tra suo padre e Carlo Magno corre «grave odio e sdegno»: sono puntualizzazioni che riportano sulla scena l'ombra dell'*epos*, del conflitto ideologico, anche se è ancora l'amore a sfumarle. È il poeta a precisarlo: il «tiranno Amore» guida Alcasto al di là della sua parte politica e spingendolo addirittura ad essere di «più basso stato», ignorando sostanzialmente la sua nobiltà di stirpe. La «superba risposta» data «con fiera voce, e con turbato viso» è dettata da amore e gelosia, un amore che è dunque errore, poiché non temperato come in Rinaldo dal desio di gloria militare. La morte di Alcasto segue ancora più modelli epici che romanzeschi, e il pagano muore allagando il terreno di sangue; Rinaldo nel frattempo abbatte altri avversari e pur rompendo la lancia, non rompe però «ardir» e «speranza» e anzi «prende vigor da la contraria sorte».

poscia il diletto, che in mirarlo piglia
 le accende il cor di dolce ardente affetto
 e mentre ammira, e loda 'l Cavalliero,
 pian piano a nuovo Amore apre 'l sentiero.
 (I 81, 3-8)

Questa ottava dell'innamoramento di Clarice è un'ottava ibrida poiché istituisce una relazione metanarrativa tra il processo di innamoramento e la funzione di variazione e diletto della materia amorosa nel poema epico;¹⁴⁶ nel primo dei *Discorsi* Torquato descrive in modo simile la funzione del diletto nell'eroico e precisa anzi che, diversamente dal tragico, il fine del poema eroico è proprio la «meraviglia» che viene destata dal valore e unisce giovamento a diletto. Sul piano intratestuale Tasso pone nuovamente al centro della narrazione la poesia e ci presenta l'amore nella duplice funzione di giovare e dilettere, connesso con la «meraviglia», e dunque strettamente legato all'eroico. Le azioni di Rinaldo sotto gli occhi di Clarice divengono intanto, come era stato per quelle di Orlando, sempre più incredibili (ad esempio, il paladino afferra e fa roteare Linco

¹⁴⁶ Daniele parla, relativamente a questa ottava, di artificioso sviluppo «a cannocchiale» del pensiero: un gioco retorico che rivelerebbe uno stile meno «obiettivo» e rinascimentale di quanto la critica abbia di solito parlato (cfr. *Nuovi* 81). Non credo che si tratti di puro compiacimento retorico: Tasso qui e in altre parti del poema insiste molto sui meccanismi psicologici, pur spesso appiattiti a mera teoria e privi dei risvolti tragici e patetici della *Liberata*, e li assurge a paradigmi dei moti dell'animo.

per scagliarlo sugli avversari),¹⁴⁷ finché Clarice, colma di «stupore» come di fronte a un poema eroico, interviene e interrompe la giostra assegnando la vittoria a Rinaldo. Cala ormai la sera e, posti i feriti su lettighe improvvisate, la compagnia si avvia verso il castello; Rinaldo cavalca accanto a Clarice cercando di ragionare con lei d'amore, ma la dama è ritrosa per non mostrare i suoi sentimenti: il poeta interviene qui una prima volta (90 1-4) avvisando sull'inutilità del celare l'amore, e nuovamente, mentre Rinaldo si convince dello sdegno di Clarice, biasimando anche il suo protagonista:

Deh quante donne son ch'aspro rigore
 mostran nel volto, et indurato sdegno
 c'hanno poi molle, e delicato il core
 de gli strali d'Amor continuo segno;
 incauto, è quel, che ciò ch'appar di fuore
 tien del chiuso voler per certo pegno
 ch'un'arte è questa, per far scempi e prede
 d'huom che drieto a chi fuga affretti il piede.
 (I 91)

A chiusa del primo canto, così, nel breve giro di due ottave, il poeta si affaccia personalmente per rampognare i suoi personaggi attraverso quelle stesse moralità che aveva criticato in Ariosto e che erano mal viste dagli a-

¹⁴⁷ Proto ricorda *Furioso* XXIV 5-6, ma le imprese di Orlando “folle” ricordano solo per esagerazione questa lotta di Rinaldo, non certo per le gesta. Di sicuro l'exasperazione narrativa di Tasso, pur con una certa serietà, tradisce ancora la volontà di mediare tra codici diversi.

ristotelisti.¹⁴⁸ È l'alternanza di codici ad autorizzare la violazione della norma aristotelica: in Ariosto l'intervento autoriale è una norma e, in quanto tale, va condannato, ma nella varietà del poema, nel dominio di un codice diverso da quello epico, come è quello lirico, l'eccezione è ammessa. Si ripresenta però subito la dimensione epica, perché Rinaldo si convince che lo sdegno di Clarice sia dettato dal suo «poco merto» e ritrova la «speme» di diventare «famoso» come il cugino: l'amore romanzesco, inteso come deviazione ed erranza, nel codice epico acquista un nuovo valore e diventa sprone alla virtù; è su questo passaggio fondamentale che, come ha notato anche Baldassarri (*Il sonno* 24-43), il tema amoroso si ricolloca in opposizione all'amore romanzesco all'interno del poema "regolare".

Il canto si chiude sul congedo di Rinaldo che rifiuta l'invito di Clarice a seguirla nel suo castello; il romanzo amoroso avrebbe potenzialmente potuto chiudersi qua, ma per ottenere lo statuto epico il paladino deve prima rendersi degno dell'amata:

[...] ha disposto, illustri imprese
 condur al fin per farsi grato a quella
 a i dolci humani inviti il cor non piega
 e ciò che brama, a sé medesmo niega.
 (I 93, 5-8)

¹⁴⁸ Per citare solo i commenti più rigidi a *Poetica*, 24, basta vedere cosa cosa scrivono Castelvetro (*Poetica* 546) e Piccolomini (*Annotazioni* 385-86), anche se siamo oramai negli anni Settanta.

Emerge in questi versi di chiusa tutta la tensione su cui si giocherà il poema; una tensione ripresa e amplificata ad inizio del canto II col doppio lamento di Rinaldo e Clarice e con l'instabilità di Rinaldo. Il giovane più volte fa per tornare indietro e critica il «disio d'honor» che lo porta lontano dal suo cuore, per poi ravvedersi e definire questa sua debolezza «desir fallace, e stolto», fino a rinsaldarsi nel proposito eroico: «anzi donna sì chiara, e sì gentile / apparir non deve huomo oscuro, e vile» (II 5, 7-8) e solo «quando sarò ne l'arme illustre, e chiaro / non mi si disdirà l'essere audace» (II 7, 3-4). È principio cortese arcinoto e di derivazione romanzesca che l'onore cavalleresco faccia binomio con amore e che, solo attraverso l'amore, sia destato dal valore, ma qui il valore diventa unico mezzo possibile per farsi degni d'amore ed è un evidente modo per elevare amore dalla sfera romanzesca a quella epica, dal «desio» alla «virtù».

Il compromesso ideato dal giovane Tasso tra modelli e codici dimostra tutta la sua originalità nell'inclusione di codici tradizionalmente "altri" rispetto all'ortodossia epica, come ad esempio il caso del codice pastorale nel canto V. Tale canto costituisce un caso piuttosto peculiare in questo senso: esso gravita intorno alla figura di Florindo, alla digressione sul suo amore per Olinda e all'avventura dell'antro di Amore. L'azione si apre (è uno dei rarissimi casi) sulla scena lasciata in sospeso alla fine del canto precedente: il carro infernale che ha rapito Clarice è ormai scomparso e il cielo è avvolto da una densa nube di polvere; Baiardo, intanto, che avevamo lasciato a terra col suo padrone alla fine del canto

IV, si alza, poiché – ma lo sappiamo solo ora – «l’incanto strano» non lo forza più. Il tentativo di creare *suspense* a cavallo dei due canti è tipicamente romanzesco, così come romanzesca è la rivelazione posticipata della magia; ma anche qui codice epico e codice romanzesco interferiscono tra loro creando un effetto di straniamento per il lettore: il rimando nell’episodio del ratto di Clarice al ratto di Proserpina e alle due fonti Ovidio e Claudiano, e in secondo luogo (soprattutto per le formule) all’*Amadigi*, doveva essere per il lettore automatico, e ariostescamente Tasso era così passato dal codice romanzesco, proprio della scena di Rinaldo che ha preso Clarice e pensa di consumare il suo desiderio sessuale,¹⁴⁹ a quello epico con l’inserzione piuttosto inattesa della ripresa classica.

All’inizio del V canto, appunto, sappiamo che Baiardo è stato frenato da un incanto e che Rinaldo, finalmente ripreso il controllo del destriero, si mette alla caccia delle orme lasciate dal carro: il codice romanzesco sembra destinato qui a dominare per contesto il codice epico, eppure il poeta sterza in direzione epica attraverso le formule (Rinaldo regge la corsa di Baiardo con giudizio, e non errando), attraverso il tono grave (si vedano le ott. 2-4), ma anche attraverso lo svolgersi della favola: Rinaldo si ritrova, infatti, solo; non ha perso unicamente le tracce del carro, ma anche il compagno Isoliero. Sarebbe questo luogo idoneo all’*entrelacement*

¹⁴⁹ La scena richiama, insieme ad Ariosto, il cedimento di Girone all’amore per la dama di Maloalto, moglie dell’amico Danaino (cfr. *Girone* V 55-ss.).

romanzesco, ma del carro sapremo solo a fine canto (di nuovo l'unità epica viene sfruttata a vantaggio della *suspense*); di Isoliero, invece, non avremo più traccia, a conferma dell'unitarietà della favola, che non consente di tessere più fila contemporaneamente. Il cavaliere spagnolo sparisce così dalla narrazione in modo anonimo, ma il lettore del Cinquecento, al contrario, poteva aspettarsi che più avanti Isoliero comparisse di nuovo. Costruire un luogo tipico del romanzo per poi violarne le leggi è operazione ancora una volta destinata a rilevare un inceppamento nella macchina romanzesca, in ossequio alle leggi dell'epica.¹⁵⁰ non diversamente, al canto XI, l'agnizione di Florindo e la narrazione dei suoi fatti dopo la tempesta, in analesi, si pongono come prassi correttoria nei confronti del codice romanzesco.

Spariti Isoliero e il carro, Rinaldo si abbandona a un altro dei suoi lamenti; anche qui il tono epico è mantenuto dalla *gravitas* dell'invocazione ad Apollo,¹⁵¹ ma è soprattutto all'ott. 6 che Tasso istituisce un confronto diretto fra tradizione romanzesca ed epica: Rinaldo

¹⁵⁰ Vale la pena ricordare che anche nell'unitario *Girone* il bivio, ad esempio, di Danaino e Girone, che arrivano per vie diverse alla Valle del Servaggio, viene narrato in parallelo, non con *entrelacement*, ma con una accostamento delle due indipendenti venture. Allo stesso modo Alamanni segue Meliadusse nel castello delle Suore (VII) per ritornare a Girone solo parecchi libri dopo (ma per mantenere l'unità di personaggio, nei canti di Meliadusse vengono raccontate le imprese del giovane Girone).

¹⁵¹ «Hor chi fia mai che con la penna adombre, / e co l'inchiostro pur disegni in parte, / qual varia passion l'animo ingombre, / al cavaliere in sì remota parte? / Ciò ben eccede ogni poter mortale / tu sol sei Febo al gran soggetto eguale» (V 5, 3-8).

Fu per uscir di sé, fu per passarsi
 col proprio ferro il tormentato core,
 fu per morir di duol, fu per gittarsi,
 (sì che s'immerga) nel profondo humore:
 sospiri accesi a stuol per l'aria sparsi
 gemiti tratti dal più interno fuore
 stridi e querele in lamentevol suono
 di quel ch'ei sente i minor segni hor sono.
 (V 6)

In questi versi, il ricordo di celebri “errori” cavallereschi è esplicito: dalla pazzia di Orlando al tentato suicidio di Girone;¹⁵² ma è evidente che il rimando si mescola anche con elementi della tradizione classica, da

¹⁵² L'episodio alamanniano (*Girone* V 112-23) è sicuramente alla base – anche se il Proto non lo menziona – del rapimento di Clarice nel *Rinaldo* (IV), ma nella ripresa molto libera del *plot* Tasso dimostra la distanza da Alamanni: il corteo della dama di Maloalto è sostituito in direzione solenne e grave, ma quasi allegorica, dal trionfo d'Amore (ispirato da *Amadigi* C 58-ss.); nel poema alamanniano è Girone a sottrarre la dama a Laco, dopo che questi ha sconfitto i cavalieri del suo seguito. I lunghi dialoghi amorosi alamanniani, marcati da una ricerca di analisi dei sentimenti progressiva e in *climax* (Girone si rivela gradatamente alla dama di Maloalto, così come la dama scopre l'amore del cavaliere solo lentamente, attraverso i suoi discorsi cortesi), sono sostituiti da brevi e dirette rivelazioni istantanee, nelle quali il gusto del colpo di scena prevale su qualsiasi analisi psicologica, mentre la tematica amorosa viene ridotta alle solite idee dell'audacia giovanile e della forza di amore che giustifica qualsiasi scortesia. L'operazione del Tasso, insomma, si caratterizza per la brevità e per la semplificazione del dettato alamanniano in brevi e movimentati *flashes*: è ovvio che la *gravitas* e il codice epico non stanno per il Tasso nei discorsi morali, ma, virgilianamente, nella possibilità dell'azione di dimostrarsi eroica.

Didone al «duolo» di Deidamia. Rinaldo però esaurisce questa disperazione in tempi inaspettatamente brevi e, col solito richiamo alla speranza che fa da «schermo, et aita» contro il «dolor», rinsavisce in fretta e decide di porsi alla ricerca dell'amata: il ritorno al mito di origine, a Cerere che cerca ovunque e per tutte le stagioni Proserpina (ott. 8; ancora il richiamo alla fonte classica è contestuale, non testuale),¹⁵³ è un modo – mi sembra – per circoscrivere la potenziale erranza cavalleresca d'amore e ricondurla in breve spazio (appena 5 ottave) al codice epico, sottolineato dal motivo originario:

[...] già gli son l'alte sue forze note
 e da l'amor l'ardir s'avanza in lui.
 (V 9, 5-6)

Il percorso del paladino allora riprende nella solita mestizia d'amore, finché la sua attenzione viene attirata da un lamento: si tratta di un «vago e bellissimo garzone», che piange il suo amore senza speranza. Non si tratta però di un cavaliere, ma di un pastore. L'inclusione dell'elemento pastorale nell'eroico non è estraneo alla tradizione, ma è invenzione originale tassiana la sua lettura come parallelo e antagonista al mondo della cavalleria; ci si può anzi domandare quanto questa interpretazione abbia a che fare con la cultura napoletana di

¹⁵³ Il richiamo testuale è piuttosto – come nota Proto – a *Orlando innamorato* I ii 26; ma, al solito, la formularità del linguaggio cavalleresco e della tradizione volgare fa coesistere all'interno della stessa ottava Petrarca, Bembo, Boiardo, Ariosto.

Tasso: i modelli principali del racconto di Florindo, cui Proto fa giustamente riferimento, sono oltre ai soliti poemi del codice epico (*Achilleide* e *Girone*) il *Teseida* di Boccaccio e l'*Arcadia* del Sannazaro.

L'incontro con un altro cavaliere dolente è tipico della tradizione romanzesca: basta ricordare il fortunato episodio del *Guiron le Coutoise* riscritto da Alamanni (IV 32-ss.). Il colpo di scena che Tasso introduce riguarda non tanto la scena topica, bensì il personaggio, e sposta il piano di significazione su un altro livello, alla legittimità del mondo idillico nel poema eroico e al possibile parallelo tra il mondo eroico e quello pastorale (mitizzato anche dalla coeva letteratura volgare). La descrizione del giovane pastore, ancora nell'età in cui «a sua voglia Amor di noi dispone» e con il volto ancora imberbe (ott. 12), rimanda contestualmente alla descrizione di Achille giovinetto nell'*Achilleide* (I 161-64) e, di riflesso, a Eurialo; ma è con l'ottava successiva che si crea un effetto di rottura rispetto alle aspettative del lettore, poiché appunto veniamo a sapere che si tratta di un pastore, e forse non a torto Proto avvicina la similitudine, che Tasso istituisce tra il suo personaggio ed Endimione, a un'immagine teocritea (allude allo spurio idillio XX del *corpus* teocriteo), più che ai possibili antecedenti volgari.¹⁵⁴ Altrettanto persuasivo è il contatto, che

¹⁵⁴ L'esempio più vicino a Torquato è ovviamente il padre, che più volte ricorre al mito di Cinzia e Endimione nelle *Rime*; ma anche l'Alamanni delle *Rime* e della *Coltivazione* e soprattutto il Giralducci dell'*Ercole* VI 118: «Tal Atteon forse la Dea di Delo / vide nuda bagnarli entro la fonte. / O tale Endimion, quando dal cielo / in Ionia a trovarlo andò su il monte, / o Pane allhor, che, pien d'ardente zelo, /

Proto nota, tra il lamento di Florindo e quello di Africo in *Ninfale fiesolano* 22-27; un contatto non testuale, ma di temi e di genere. Tasso stabilisce un confronto fra il suo protagonista e il pastore: entrambi sono afflitti da amore infelice, ma la condizione «vile» del pastore gli nega anche la «speme», che non caratterizza soltanto il mondo nobile dei cavalieri, ma è un dato di natura (cfr. *Rinaldo* V 19 con *Ninfale fiesolano* 25); la diversa condizione sociale però non impedisce che Florindo si faccia «compagno» di «sventure» a Rinaldo, in modo insolito rispetto al canone cavalleresco, anche rispetto a quello del poema “regolare”: la condizione di servo d’Amore, nobilitante, legittima la presenza del pastore all’interno del codice epico, e l’invito di Florindo a Rinaldo perché scenda dal destriero e si posi sull’erba ad ascoltare la sua storia esemplare (V 23-24) non riporta più alla cortesia cavalleresca (ricca di topici incontri presso rivi e prati erbosi), ma consente l’intromissione del genere bucolico e della favola pastorale nel poema cavalleresco.

La favola di Florindo si presenta come una vera e propria novella pastorale incastonata nella cornice della narrazione principale, che abbina motivi di tradizione cavalleresca e bucolica. Il racconto della festa di Venere

tutta la si mirò da i pié a la fronte, / et, per sfogar il suo desir, comprolla / con l’agne ne l’Arcadia, et ingannolla»; cui il *Rinaldo* sembra fare effettivamente eco: «Tal forse Endimione a Cinthia parve / qual hor dal primo giro ella discese / di sogni cinta, e di notturne larve / e seco l’hore dolcemente spese: / tal fuor de l’Ocean sovente apparve / d’un candido splendor le gote accese / la stella cara a l’amorosa Diva, / che ’l giorno estinto inanzi tempo aviva» (V 14). Ma ancor di più si deve pensare a quella tradizione bucolica, col Sannazaro in testa, cui il personaggio di Florindo rimanda.

ai primi di maggio, con giochi e banchetti, durante i quali il giovane pastore si innamora, ricorda in primo luogo una digressione nel *Girone* di Alamanni: là il vecchio custode della tomba di Febo racconta a Breusso la storia di Febo e del suo innamoramento per la figlia del re di Northumberland e dei giochi alla festa di Venere a fine maggio, dove Febo, sotto mentite spoglie di cavaliere pagano, spera di conquistare col valore la dama, che invece lo porterà alla morte (*Girone* XIV 78-188). Di nuovo il contatto è contestuale: la narrazione dei giochi pastorali rimanda infatti anche al Sannazaro e in particolar modo, col gioco dei baci tra le dame di nobile stirpe, a Teocrito (*Idilli* XII 30-33) come ha indicato il Mazzoni; ancora al Sannazaro rimanderebbe – suggerisce Proto – il rimpianto per i tempi antichi in cui maggior lascivia era concessa ai giovani.¹⁵⁵ Ma più significativo per il nostro discorso è che l'episodio con i giochi e l'innamoramento rimandi anche all'innamoramento di Achille per Deidamia (*Ach.* I 302-ss.), esplicitando così ulteriormente il parallelo Florindo-Rinaldo, cui si aggiunge l'archetipo del paladino, Achille. Florindo, infatti, riesce a entrare nel seguito di Olinda e a trascorrere al suo fianco l'intero anno, alimentando nuova speranza:

Deliberai (feminil vesta presa)
tra le donzelle anch'io meschiarmi quando
vengono insieme a placida contesa
l'una soavi baci, a l'altra dando,

¹⁵⁵ Cfr. *Rinaldo* V 29 con Sannazaro, *Arcadia* ecl. VI 102-108.

per poter poscia (oh temeraria impresa,
cagion c'hor sia d'ogni mio bene in bando)
congiunger con la mia la rosea bocca
onde Amor mille strali aventa, e scocca.

E mi pensava ben poter ciò fare
sicuramente, perché 'l pelo ancora
che suol più ferma età seco apportare,
non mi spuntava da le guancie fuora.
(V 48-49)

Il parallelo con Rinaldo e Achille viene così rinforzato, seppur nella dimensione opposta della colpa: mentre Rinaldo e Achille erano forzati al travestimento femminile, Florindo è condotto a tale «follia» per colpa di Amore che gli ha fatto perder il lume della ragione e lo porterà a «infausto effetto».¹⁵⁶ Avevamo detto, in relazione al canto I, che Achille nel poema staziano si “emancipava” prima sessualmente, a differenza di Rinaldo; Florindo, come l'eroe greco, sfrutta i panni femminili per realizzare il desiderio ma, conformemente allo scioglimento comico e novellistico, l'eccesso di ardore nei baci di Florindo insospettisce Olinda, la quale scopre il pastore e lo caccia dalla sua corte. Solo a fine canto, nell'antro di Amore, si scopre la sorte di Florindo,

¹⁵⁶ Anche Achille poteva travestirsi da donna perché «necdum prima nova lanugine vertitur aetas» (*Ach.* I 163) e sempre Achille, in mezzo alle altre donne, durante le feste di Bacco, ne approfitta per abbracciare e baciare Deidamia («nunc occupat ora canentis / et ligat amplexus et mille per oscula laudat» I 575-76); non importa che le riprese non siano dirette: Tasso sta evidentemente ponendo su uno stesso piano i modelli e li sovrappone liberamente per riportare però anche la favola di Florindo nel dominio del codice epico.

anch'egli macchiato di effeminatezza e di amore infelice, e oltretutto vile pastore: il dio rivela che anche per il pastore l'unico percorso possibile sarà quello dell'onore cavalleresco e del titolo nobiliare, poiché anche il codice pastorale, per potersi integrare nel codice epico, deve esserne dominato. Florindo dovrà perdere non solo il suo stato di pastore, scoprendosi ovviamente figlio di un principe romano, ma anche il suo nome (che sarà – non senza un richiamo allegorico all'amico di Scipione e al trattato di Cicerone – Lelio).¹⁵⁷

L'episodio dell'antro di Amore su cui si chiude il canto (al quale per altro si accede con un repentino passaggio di due versi, a dimostrazione di quanto poco il movimento domini nel poema) riporta sulla scena principalmente i moduli romanzeschi ed epici: se il luogo ricorda il tempio d'Amore dell'*Amadigi* (XV 10-16),¹⁵⁸

¹⁵⁷ La volontà di creare nell'amicizia tra Rinaldo e Florindo una sorta di *speculum amicitiae* è piuttosto disattesa sul piano narrativo: i due sono compagni di sventura, ma nessun episodio si fa particolarmente esemplare della loro amicizia. Anche il racconto di Florindo, del resto, e la sua "trasformazione" in Lelio è indirizzato a una nobilitazione del personaggio e all'istituzione di un allusivo confronto tra l'amicizia di Rinaldo e Florindo e quella di Scipione e Lelio: un'amicizia basata su affinità di virtù, non tanto di affetto. Anche in questa digressione vediamo agire i modelli come detto: l'episodio è romanzesco, ma l'ambientazione romana e l'agnizione riconducono al codice epico.

¹⁵⁸ Più di uno spunto è ripreso dal poema di Bernardo nella costruzione dell'antro: anche qui possono entrare soltanto i puri d'amore (anche se nell'*Amadigi* vi è un luogo deputato alla purificazione degli amanti, il Purgatorio d'Amore, al quale, evidentemente, la parete di fuoco del *Rinaldo* rimanda: cfr. *Amadigi* XV 11-12).

l'«antro» in sé rimanda, più che a quello delfico come vorrebbe Proto, a quello della Sibilla virgiliana, non tanto perché predice il futuro, quanto perché il ruolo di questa *catabasi* è funzionale a reindirizzare l'azione in senso unitario, verso il binomio armi-amori. La descrizione dell'antro è decisamente romanzesca: dinanzi all'entrata si trova un'alta colonna di «forbito acciario» con iscritta una «sentenza in carmi», che invita soltanto i «leali d'Amor» a passare in mezzo al muro di fuoco; a una dimensione più epica sembrano invece riportare i bassorilievi ai piedi del colle dov'è l'antro, in cui sono rappresentate le vittorie di Amore sugli dèi. Mentre Rinaldo resta intento a rimirare «de' favolosi Dei gli antichi amori»,¹⁵⁹ Florindo «ne l'amor suo fido e leale» attraversa immediatamente il muro di fuoco, «con grande ardire, a la gran fede eguale»; l'opposizione tra il pastore, preso solo dalla dimensione avventurosa del codice romanzesco, e il paladino, raffinatamente attardatosi a guardare le sculture di gusto classicista, è esibita e confermata dalle scelte linguistiche: se Florindo «entrò dove più il foco ardea» (60, 3), Rinaldo più eroicamente «a Vulcan si credette» (61, 7). Il parallelismo prosegue quando Rinaldo e Florindo sono accolti da tre sacerdoti che li istruiscono su preghi e voti da porgere al dio: Florindo, sempre partecipe della dimensione romanzesca,

¹⁵⁹ I bassorilievi, richiamando il Purgatorio dantesco, rimandano ovviamente anche al Purgatorio d'Amore e alla sua funzione purificatrice nell'*Amadigi*; si tratta anzi di una sorta di “correzione” del luogo paterno e del suo linguaggio allegorico, ancora marcatamente umanistico, per indirizzare a una nuova lettura allegorica, giocata sull'allusività e sul riferimento ambiguo ai modelli.

segue la ritualità della ventura e sacrifica un torello ad Amore e due colombe a Venere,

Ma il Paladino in cui verace fede
per rara gratia ogn'hor cresce, et abonda
ciò si sdegna di far perché non crede
che divin Nume in sé quel'or nasconda,
ma spirto aereo, e de l'inferna sede,
che narrando il futuro altrui risponda:
onde in disparte alquanto, ei si ritira,
e 'l vaneggiar di quei tacendo mira.
(V 63)

Nonostante lo sdegno di Rinaldo, il dio dell'antro è costretto a dare responso sia a Florindo sia a Rinaldo, perché è stato Merlino, che aveva «tutto già previsto», a incantare il luogo. Il ricorso a Merlino e alla magia serve in questo caso a creare un ponte tra codice epico e pastorale-romanzesco; il meraviglioso romanzesco (vale a dire Malagigi e Merlino) viene giustificato come disegno provvidenziale e ricondotto dunque all'epica, dirigendo in quella direzione anche la divinità pagana, di cui il poeta non sembra discutere (se non ambiguamente) l'esistenza. Ciò significa, a mio avviso, che a Tasso preme trovare una sintesi convincente tra “meraviglioso” romanzesco e “meraviglioso” eroico, e dunque cristiano: non si tratta della scelta fra divinità pagane o romanzesche, ma dello spostamento dal piano puramente fantastico e dilettono a un meraviglioso teleologicamente orientato. Ecco così che l'antro, come quello virgiliano, si scuote e indica a entrambi i personaggi la strada del «Martial mestiero» per conseguire l'amore.

L'idea di un codice "misto" non si limita alla contaminazione o all'accostamento di codici differenti, ma arriva persino all'assimilazione o al ribaltamento di ruoli tra codici diversi, come nel caso di due momenti topici della narrazione: la giostra d'Amore al canto VI e lo scontro con Mambrino che chiude il poema.

Il canto VI, centrale, è fortemente impregnato di elementi epici e di modelli classici: Rinaldo e Florindo si dirigono in Italia per raggiungere il campo di Carlo in Aspromonte, dove sperano di compiere «eccelse imprese» e dove Florindo intende divenire cavaliere, per innalzare così il suo statuto "sociale" e "letterario". L'ingresso in Italia avviene sotto il segno della *gravitas*: l'attraversamento delle Alpi rievoca il percorso di Annibale (dunque di Cartagine, che significa anche Enea e Roma), e il saluto del paladino così suona:

Salve d'illustri palme, e di trofei
 provincia adorna, e d'opre alte, e leggiadre
 salve d'invitti Heroi di Semidei
 d'arme, e d'ingegni ancor feconda madre,
 che stendesti a gli Hesperii a i Nabathei
 l'altère insegne, e le vittrici squadre:
 e d'ogni forza hostil sprezzando il pondo,
 e giusta, e forte desti legge al mondo.
 (VI 3)

Il tono epico su cui si apre il canto, con le «eccelse imprese» e «di Cavaleria l'ordin sovrano» cui aspira Florindo, è rafforzato dal percorso dei due personaggi, che nel torno di tre ottave arrivano al campo di battaglia senza «trovar ventura alcuna» (come il poeta ribadisce ben due volte): l'Italia è il paese della guerra, dell'impresa militare, non certo dell'avventura romanzesca, e infatti vediamo apparire in lontananza, in toni solenni, il

campo di Carlo, sul quale tremano le insegne al vento e fiammeggiano le armature delle schiere. In questa veduta del campo, per la prima volta, si avverte l'ombra del poema gerosolimitano:

e vider tremolar l'insegne altere
 al vento, e fiammeggiar l'armate schiere.
 S'alzava il Sol dal mar con l'hore a paro
 né di nubi copria le gote ardenti,
 e ferendo per dritto il vario acciaio
 mille formava in Ciel lampi lucenti,
 e con un corruscar tremulo, e chiaro
 fea non ingrata offesa a gli occhi intenti,
 tal ch'il campo sembrava Etna qual' hora
 l'aer con spessi fuochi orna, e colora.
 Carlo in tre parti il campo havea diviso
 et ei tenea con una un picciol monte,
 Namò s'era con l'altra al piano assiso
 gli stava con la terza Amone a fronte:
 L'essercito infidel domo, e conquiso
 è cinto intorno, e chiuso in Aspramonte
 ben molti ancor vi son de' Saracini
 che stan ne' forti luoghi ivi vicini.
 (VI 5-7)

L'immagine delle armate cristiane schierate da Goffredo che prendono la via per Gerusalemme è chiaramente alla base di questi versi, a dimostrazione del fatto che Tasso ha già un'idea chiara del codice epico e della sua *dispositio*:

La vincitrice insegna in mille giri
 alteramente si rivolge intorno:
 e par ch'in lei più riverente spiri
 l'aura; e che splenda in lei più chiaro il giorno;
 e che lunge la polve indi si tiri,

né le macchi de l'aria il manto adorno,
 e che nel suo passar l'altere fronti
 pieghino humili d'ognintorno i monti.

Intanto il sol, che de' celesti campi
 va più sempre avanzando, e in alto ascende,
 l'armi percuote, e ne trahe fiamme, e lampi,
 tremuli, e chiari, ond'ogni vista offende:
 l'aria par di faville intorno avampi,
 e di stellato ciel sembianza rende;
 e con fieri nitriti, il suon s'accorda
 del ferro scosso, e le campagne assorda.
 (*Gierusalemme* I 10-11)

Alla veduta dell'abbozzo giovanile non rimandano soltanto le armi dei cavalieri scintillanti sotto il sole, ma anche la successiva descrizione della disposizione del campo e delle armate, che testimoniano la solennità dell'impresa militare (si veda *Gierusalemme* I 12-16); ancora al codice epico riconduce l'ordine delle squadre e l'esercizio cui sono intente le armate di Carlo, che non solo Florindo, ma lo stesso poeta guarda con certa ammirazione: non ci sono ozio e vizi (di ariostesca e virgiliana memoria), ma ordine e dovere, impegno, esercizio fisico e marziale (10-11). Il modello di questi versi è Virgilio (*Aen.* VII 162-65), ed è evidente che codice epico, già a questa data, per Tasso significa unità, ordine, ragion di Stato, cristianità.¹⁶⁰ Per il giovane Tasso l'importanza di questi valori è tale da giustificare la viola-

¹⁶⁰ E dunque il rimando più diretto è forse al poema del Trissino, che insiste in più luoghi, come nella dedicatoria, sulla funzione anche di trattato militare del poema.

zione delle regole aristoteliche, attraverso l'intervento del poeta che condanna gli usi moderni.¹⁶¹

Deh come in tutto hor è l'antica norma
e quel buon uso, e quei bei modi spenti,
com'hor nel guerreggiar diversa forma
si serba (oimè) tra le Christiane genti.
Hor chi celebri Bacco, o inutil dorma
chi tutti haggia i pensieri, al gioco intenti,
chi ne' piacer Venerei impieghi, e spenda
le forze, è sol, de' campi in ogni tenda.

Che meraviglia è poi se 'l rio serpente
sotto cui Gretia homai languendo more,
orgoglioso minaccia a l'Occidente,
e par che 'l prema già, che già il divore?
Ma dove hor fuor di strada inutilmente,
mi torcon giusto sdegno aspro dolore?
Dove, Amor, e pietà mi trasportate?
Deh torniamo a calcar le vie lasciate.¹⁶²
(VI 12-13)

L'intervento si colloca in un luogo strategico e centrale del poema, su una questione così moderna e con modi così espliciti da non poter certo essere confuso con una svista del poeta. Per quanto anti-aristotelico, l'inter-

¹⁶¹ Come dicono Daniele e Bruscastelli, Tasso «si fa prendere la mano».

¹⁶² Il modello che opera in questi versi è *Amadigi* LXXXVI 1-4, dove Bernardo, richiamando i suoi ascoltatori al nuovo canto, si lascia andare a un elogio della corte urbinata e in particolare di Guidubaldo, alla cui corte le muse potranno finalmente cantare le sue lodi, poiché nessuna guerra verrà ad interrompere il canto.

vento appare conferma e rimpianto di un afflato epico che, nella modernità, non può aver luogo per Tasso dal punto di vista sia militare sia poetico: l'esperienza dell'Alamanni, del Giraldi e del padre avevano insegnato che la mediazione col romanzo era necessaria per "u-so" così che l'epica classica ai tempi del *Rinaldo* si configura come sostanziale rinuncia.¹⁶³

Proto nota che «Florindo è armato, a dir vero, con troppa facilità» da Carlo e richiama due simili episodi rispettivamente del *Galien Restauré* e dell'*Amadis*, che difficilmente però furono presenti al Tasso (*Sul 'Rinaldo'* 158-59); ci si può chiedere, peraltro, perché il poeta

¹⁶³ Da lì a quindici anni ci sarebbe stata la *Liberata*, ma un lettore dell'epoca non poteva non avvertire in questi versi – anche per la violazione di Aristotele – un'accusa agli usi *tout-court* e quindi anche alla moda letteraria dei tempi, che il poeta sentiva come una costrizione nei confronti del dettato aristotelico. Il lamento del poeta, di ariostesca memoria (*Furioso* XVII 73-80), ma non solo, tesse così una serie di rapporti fra il modello e la favola, che sposta su un piano metaletterario la questione, e il ritorno a «calcare le vie lasciate» non è soltanto il ritorno alla via dell'unità della favola e dell'impersonalità poetica, ma anche a quella del compromesso tra un'epica, pur troppo assente, e l'uso moderno del romanzo e dell'individualità cavalleresca, cui la metafora del «calcare» la via rimanda anche fisicamente. Oltre all'*Amadigi*, di cui abbiám detto, si veda, ad esempio, Giraldi, *Ercole* V 35-39 (in part. l'ott. 39: «Deh tor potessi io sì del tutto via / quest'uso, tanto reo, da i nostri tempi, / ch'ognun, lasciata la mal presa via, / si desse a seguir gli antichi essemi, / ma poi che 'n van questo hoggi si desia, / [tanto il mondo pieno è di costumi emp] / lasciando che stia ognun nel suo pensiero, / farò ritorno al mio parlar primiero»), dove il lamento del poeta è rivolto però ai costumi di uomini e donne, che si univano anticamente in nome di amore e virtù, non di doti e interessi.

acceleri tanto i meccanismi dell'investitura. L'investitura interessa evidentemente solo come mezzo per integrare il personaggio-pastore nell'eroico e per sottolineare l'indipendenza delle virtù d'animo rispetto alla nobiltà di sangue.¹⁶⁴ la solennità dell'azione è solo accennata; né il re né il paladino proferiscono parola (cosa evidentemente strana se si pensa all'importanza, anche ideologica, attribuita nell'epica classica ai discorsi, tanto più del re), quasi a ribadire l'estraneità della dimensione epica della Corte al poema. Subito, infatti, si proietta sulla scena l'unico codice epico plausibile e ammesso in questo compromesso, ovvero le armi e gli amori, dal momento che Florindo propone una giostra.¹⁶⁵

Il tentativo di elevare a statuto eroico la giostra come «alta proposta» mostra la volontà del poeta di portare sul piano della *gravitas* gerosolimitana il torneo in nome

¹⁶⁴ Concetto caro al Rinascimento e al poema "regolare" e più volte ribadito nel *Girone*, come nell'*Ercole* e nell'*Amadigi*; anche se poi, del resto, Florindo dovrà scoprirsi principe per conseguire l'amore di Olinda.

¹⁶⁵ «Un cavalier, che qui vicin m'aspetta / et io ch'ambi d'Amor seguaci siamo: / per la sua face, e per la sua saetta / d'esser campioni suoi giurato habbiamo, / onde or de l'armi dando altrui l'eletta / al tuo cospetto mantener vogliamo / ch'ascender non può l'huomo a vero honore / se non gli è duce, e non gli è scorta Amore. // Dunque s'alcun de' tuoi guerrier si truova / che nemico d'Amor si mostri, e sia / e ciò voglia negar, venga a la pruova / ch'a lui con l'arme in man risposto fia". / Parve proposta tal leggiadra; e nuova / e v'è chi contradirvi homai disia / Carlo vuol poi che sia l'alta proposta / per un suo messo, a' Saracini esposta» (VI, 17-18).

di Amore, di boiardesca memoria.¹⁶⁶ La giostra sostituisce la battaglia epica: non a caso i modelli dello scontro sono soprattutto le battaglie omeriche e virgiliane, e i tipici duelli con Atlante e Orlando. Alla giostra partecipano anche i Saraceni: non c'è dunque epica opposizione ideologica, poiché l'opposizione viene spostata sul piano della sudditanza ad Amore. La giostra ha inizio; Rinaldo vince facilmente i vari avversari e uccide Atlante in un duello fitto di richiami alla topica della tradizione epico-cavalleresca (Boiardo, Pulci, Ariosto, Alamanni e soprattutto Bernardo),¹⁶⁷ conquistandosi Fusberta (VI 25-36); anche qui però il ruolo di Orlando, il personaggio epico, presenta aspetti significativi: egli non partecipa alla giostra finché non è costretto da Carlo a intervenire per vendicare la morte di Ugone, dunque in nome di ben altri valori rispetto ad Amore. Le parole di Carlo infatti spostano il piano di lettura fino a quello epico dell'«honor di Francia»:

“Dunque un sì meritevol Cavaliere
 morirà invendicato, e tu 'l vedrai?
 Tu che 'l forte Troiano, Almonte il fiero
 vincesti hor di costui temenza havrai?

¹⁶⁶ Anche nell'*Amadigi* c'è una giostra in nome d'Amore (LXXXVI), così come frequenti nella tradizione cavalleresca sono i duelli per amore, ma è nuova l'idea di proporre una sfida tra «sudditi» e «infedeli» d'Amore, benché Tasso non dedichi grande spazio ad approfondire tale opposizione.

¹⁶⁷ Come nota Proto, in molti elementi il duello fra Atlante e Rinaldo ricorda quello tra Ardan Canileo e Amadigi (*Amadigi* LV 35-ss.).

Deh rompi homai l'orgoglio, a questo altero
 deh fa del nostro Ugon vendetta homai,
 e solleva qual pria l'honor di Francia,
 ch'abbattuto hor si sta da l'altrui lancia".

Con questi detti, e con molti altri spinse
 il forte Orlando, contra 'l forte estrano,
 ché quegli prima a giostra non s'accinse,
 non essendo al pagnar facile, e vano,
 né fello hor volontier, né farlo ei finse,
 anzi il suo pensier disse aperto, e piano;
 ma Carlo il prega, e contradir non giova,
 onde convien ch'al suo voler si muova.
 (VI 42-43)

Carlo (che non viene sostanzialmente neppure caratterizzato) non chiama in causa semplicemente la virtù cavalleresca di Orlando, ma il suo ruolo epico, ricordando le guerre contro i grandi avversari e quell'onore di Francia che, nella totale assenza di rivalità politica della giostra, era sfumato in secondo piano; inoltre, Orlando è stato in disparte perché non è «facile e vano» al «pugnare»: ¹⁶⁸ dunque, solo ora, il lettore inferisce che per il poeta la giostra a cui sta partecipando Rinaldo è una vanità, almeno – certo – in confronto al tema epico della guerra. Il poeta mostra un certo impaccio nella ge-

¹⁶⁸ Proprio nell'episodio della Valle del Servaggio, su cui si chiude il *Girone*, la nuova generazione di cavalieri sotto re Artù, i vari Tristano, Segurano, Lancillotto e Palamede, si distinguono dalla generazione di Girone, errante e individualista, per la dedizione alla missione collettiva, in nome della quale rinunciano ben volentieri alle venture, alle giostre e ai duelli (cfr. Jossa, *Dal romanzo* e Comelli, *Il 'Gyrone'*).

stione dei diversi codici e *topoi* e non bada a contraddirsi in nome di una *climax* verso un'idea di epica, che viene comunque vista come un punto di arrivo chiaro e definito, ma raggiungibile solo tangenzialmente per non violare le norme dell'uso, e dunque il compromesso. Nel poema virgiliano era la *catabasi* a occupare il luogo centrale del poema, in quanto conferma della provvidenzialità della missione di Enea; in Tasso, abbiamo visto, la *catabasi* viene anticipata e al centro del poema viene posto il duello tra Orlando e Rinaldo come acme epica della narrazione, punto più forte di concentrazione del codice epico, non perché esso rappresenti uno snodo ideologico della favola, bensì perché in assenza di guerra è l'ombra di Orlando a incombere sul protagonista.

Lo scontro tra Orlando e Rinaldo vuole essere l'acuto epico dell'intera narrazione e, secondo una norma standardizzata dai predecessori, accoglie una serie di moduli tipici: invocazione alla Musa,¹⁶⁹ scontro a cavallo seguito da conflitto a piedi e corpo a corpo, descrizioni dettagliate di colpi e rappresaglie, costante alternanza delle sorti, interruzione del duello e scambio di doni tra i due contendenti; i modelli sono ovviamente il duello omerico tra Ettore e Aiace (*Il.* VII 200-312) e quello virgiliano tra Turno ed Enea (*Aen.* XII 693-952), poi ripresi nella tradizione volgare, ad esempio, da Alamanni, nel duello tra Febo e Girone (*Girone* XVI 113-31) o, con sviluppi diversi, da Ariosto in quello tra Ruggiero e Rodomonte (*Furioso* XLVI 112-40). L'intervento di Carlo che interrompe di persona il duello in nome

¹⁶⁹ Cfr. ad esempio *Rinaldo* VI 45 con *Aen.* VII 641 e X 173.

dell'«amor de la virtude» che placa qualsiasi «sdegno» assume di conseguenza un ruolo particolare, perché sembra indicare il limite massimo di contatto tra epica classica e romanzo moderno:

Di sì lieve cagion nato homai cessi
 lo sdegno, et oltre più non vi trasporte,
 e poiché mostro havete, a' segni espressi
 quant'ognun di voi sia pugnace, e forte,
 mostrate hor di saper ancor voi stessi
 vincer, s'avien che la ragione il porte,
 e sendo chiara hormai, la virtù vostra
 date vi prego luogo, a nuova giostra.
 (VI 65)

In assenza di un'«alta impresa» militare, dell'*epos* civile e collettivo, il poema eroico non può andare oltre la conferma della virtù individuale, ossia la capacità di dominare le pulsioni (sdegno, ma come è ovvio per il romanzo, anche amore) con la ragione, in nome di cortesia e cavalleria. Non è strano che si intravedano anticipate, in questi versi, le parole con cui Tancredi cercherà nel poema maggiore di frenare l'altro Rinaldo dal suo “duello” con Goffredo; un duello non più fisico, ma ormai tra codici diversi, epico e romanzesco:

Ah non, per Dio!, vinci te stesso e spoglia
 questa feroce tua mente superba.
 Cedi! non fia timor, ma santa voglia,
 ch'a questo ceder tuo palma si serba.
 E se pur degna ond'altri essempro toglia
 è la mia giovenetta etate acerba,
 anch'io fui provocato, e pur non venni
 co' fedeli in contesa e mi contenni.
 (*Liberata* V 47)

Il Rinaldo della *Liberata* non è più in un poema solo a lui dedicato e dovrà percorrere la via della redenzione per essere reintegrato nella missione collettiva: il suo risveglio achilleico dai panni femminili infatti avverrà in seguito, e in nome della sottomissione alla liberazione del Santo Sepolcro. Nell'*Allegoria* della *Liberata* Tasso indicherà nei rapporti tra Goffredo e i suoi due principali cavalieri, Rinaldo e Tancredi, il conflitto platonico tra ragione e animo irascibile e concupiscibile, e quindi adombrerà nel rapporto tra *epos* e romanzo il conflitto tra missione collettiva, storica e provvidenziale, e pulsione cavalleresca individuale: la favola unica contro le molte favole individuali; qui siamo ancora lontani da una simile sovrasignificazione, ma il giovane poeta sembra individuare il tratto più inclinato in direzione epica di tutta la sua favola a unità di eroe.

Rinaldo ha infatti finalmente affrontato Orlando, l'ombra del disonore che pendeva a inizio poema sulla sua dignità; ha dimostrato di essere in virtù ed armi eguale al cugino (come aveva promesso a Clarice); ha sostanzialmente compiuto il suo percorso di affermazione cavalleresca; eppure non si sente ancora degno di rivelare il proprio nome a Carlo (VI 67 e, di nuovo, 75) e riprende a fine canto il cammino con Florindo verso il compimento del suo percorso amoroso, che caratterizza la seconda esade del poema. Il limite del poema di armi-amori sembra proprio quello dell'assenza di un effettivo punto d'arrivo della favola in termini guerreschi, se non negli ideali ormai datati di virtù e cortesia; il coronamento dell'amore col matrimonio si traduce così nell'unico possibile ed effettivo approdo della favola del poema a unità di eroe.

Il canto XII, che chiude il poema, offre infine un'ulteriore conferma della censura necessaria e definitiva dell'*epos* omerico e aristotelico e dell'affermazione di un nuovo *epos* di derivazione romanzesca, fondato sulla cavalleria, gli incanti romanzeschi e l'amore.

La seconda esade del poema, dedicata al compimento dell'amore di Rinaldo e Clarice, si configura come una sorta di *nostos*: Rinaldo è partito da Parigi per la gloria e per diventare degno di Clarice; è arrivato in Italia, la terra della guerra, dove si è conquistato onore con la giostra al campo di Carlo, e si è rimesso in cammino senza in realtà una meta. In questa seconda esade "odis-siaca" è la sorte a guidare Rinaldo; il paladino e Florindo infatti arrivano fortuitamente a Posillipo, all'Albergo della Cortesia, e da lì si imbarcano sulla «nave avventurosa» che li porta in Oriente, dove Rinaldo, come Odisseo presso Calipso e soprattutto come Enea presso Didone, viene trattenuto dall'amore di Floriana nel Regno di Media, finché l'apparizione in sogno del primo e vero amore, Clarice, non lo ricondurrà (con tanto di odissiaco ed eneadico naufragio) a Parigi, dove però l'aspettano la nuova prova della gelosia di Clarice, modellata su quella di Oriana nel poema paterno (*Amadigi* XXXII-XXXVIII), l'esilio di Carlo e la "redenzione" attraverso la Valle del Dolore e il Colle della Speranza. Finalmente rinfrancato dalla speranza, Rinaldo ritrova l'amico Florindo, ora Lelio, e lo aiuta contro un esercito di pagani. Il XII canto si apre all'insegna di Mambrino, che fa la sua comparsa nel poema come ostacolo alla realizzazione dell'amore di Rinaldo: Mambrino ha rapito Clarice e vuole portarla in Asia.

La prima constatazione da fare, però, è che anche Mambrino, per quanto re d'Asia, è mosso principalmente da Amore e, in secondo luogo, da sete di vendetta,

dunque dal solito binomio armi-amori e non da una guerra: nella tradizione rinaldiana Mambrino si spostava in Francia inseguendo la vendetta e la guerra, e solo per incontro fortuito decideva di rapire Clarice; l'inversione della gerarchia nel Tasso serve a rendere l'amore il primo e unitario motore dell'azione, tanto più che ci avviciniamo allo scioglimento della favola. L'*incipit* di canto è comunque strategicamente funzionale a far convergere le due fila del racconto verso un'unica conclusione. Rinaldo si è riunito con Florindo e si mette romanzevolmente per la selva alla caccia di Mambrino, ma l'inseguimento sarebbe vano se non intervenisse ad aiutarli nuovamente, sotto mentite spoglie, Malagigi, che si unisce alla coppia; viene così ristabilito il ruolo fondamentale del meraviglioso, anche per ricondurre nel territorio dell'epica la chiusa: Malagigi dona infatti a Rinaldo una nuova armatura predestinata per lo scontro finale (come in *Il. XIX* 462-616 o *Aen. VIII* 616-731).

La ricerca di un tono epico per il gran finale si fa più evidente al profilarsi dello scontro, con l'introduzione un po' forzata del catalogo (*XII* 21-35): che qui è rigorosamente aperto dall'invocazione classica alla musa, come in Omero e Virgilio, Alamanni, e Giraldi, ma riguarda, secondo la moda cavalleresca, le insegne, non la geografia come nell'epica classica.¹⁷⁰ La rassegna dei

¹⁷⁰ In proposito si veda Baldassarri, *Il sonno* 100-107. Il modello ovviamente più vicino è quello paterno, che pure non ha un vero e proprio catalogo (ma si sofferma in alcuni casi a descrivere le insegne dei cavalieri: cfr. *Amadigi* LV 32.; LXXVI 26; LXXIX 7), ma anche nel poema del pur omerizzante Trissino il catalogo procede per insegne (*Italia liberata* II e X), così come nel *Girone* (XXIII 66-84) e nel

pagani peraltro si dimostra luogo adatto per una serie di immagini o moduli di matrice classica: la descrizione di Mambrino, simile nella sua orrenda superbia a una funesta cometa,¹⁷¹ quella delle insegne (Ercole, il villano, il satiro con la ninfa, la torre distrutta, il fanciullo che raccoglie gli atomi, Giacinto morto sul letto di fiori, il pavone, Danae e la pioggia d'oro, le tre Grazie, Cinzia, Atteone, il tempio di Vesta, Atlante, Adone, Sileno oppresso dal vino), spesso anzi con funzione allegorica,¹⁷² e quella di una serie di caratteri ereditati dall'epica classica (dal «superbo Alcastro», nato sotto influssi celesti negativi, al «cauto Altorre», «accerbo d'anni, e di pensiero maturo»; al «formoso» Atteone, bellissimo se non per un piede zoppo; al veggente, che conosce i segreti

Costante (XV 25-39); caso un po' atipico è invece il catalogo delle navi dell'*Ercole* (XXIII 8-68).

¹⁷¹ Cfr. *Rinaldo* XII 23 («Qual sanguigna Cometa a i crini ardenti, / o Sirio appar di sdegno acceso in vista, / che con horrida luce, e con nocenti / raggi, nascendo il mondo ange e contrista: / e sin dal ciel minaccia a l'egre genti / morbi, et a grave ardor, ria sete mista: / tal d'aspri mali annuntio egli risplende / con squalido splendor, ne l'armi horrende») da confrontarsi con *Aen.* X 270-75 («Ardet apex capiti cristisque a vertice flamma / funditur et vastos umbo vomit aureus ignis: / non secus ac liquida si quando nocte cometae / sanguinei lugubre rubent aut Sirius ardor, / ille sitim morbosque ferens mortalibus aegris, / nactur et laevo contristat lumine caelum»).

¹⁷² Il superbo Mambrino, passato in Francia per vendetta, porta per insegna un leone ferito con il motto «Io non perdono, e so chi m'ha trafitto» (22); il bellissimo Atteone, zoppo, ha per insegna un pavone che si guarda tristemente i piedi e porta il motto «In questo solo» (27); il veggente che, per ironia della sorte, ha previsto la sua morte e la porta impressa sullo scudo (28); l'«empio Odrimarte», che disprezza i «veri e falsi» dèi, ha per insegna se stesso che tiene incatenato e sottomesso Marte (30); il «mesto Alarto» ha per insegna un cipresso tronco con motto «Seccò per mai non rinverdir mia spene» (35).

della natura e prevede il futuro, all'«empio Odrimarte», modellato su Capaneo, tracotante verso gli dèi; al novello sposo, invano pregato di non partire dalla moglie, che ora lo attende inutilmente; a Filarco, che non porta spada o asta, ma la mazza e l'arco; ai cinque fratelli; ai due gemelli).

Sempre improntato ai modelli di Omero e Virgilio e al *topos* dell'*aristia*, con le morti spettacolari, è l'assalto di Rinaldo e Florindo, che fanno strage di pagani: il poeta, a volte, si compiace virgilianamente di intervenire per commentare personalmente le sorti dei guerrieri uccisi¹⁷³ o di descriverne con particolari macabri orro-

¹⁷³ Per esempio il crudele Odrimarte: «ecco che te, cui d'ogni Dio più forte / credevi, hora un solo huom conduce a morte» (36, 7-8). I due gemelli: «... (ahi con che dolce errore) / spesso i padri ingannar, ma differenza / dura troppo, hor vi fa l'hostil furore, / che scema Floridan d'ambe le braccia, / e per mezzo ad Olindo apre la faccia» (38, 4-8) da confrontarsi con *Aen.* X 390-96. Aldriso, che «morta la madre, uscio dal ventre inciso / [...] e picciol schivar l'aspro periglio / poteo del ferro, onde già grande ucciso / poi fu, né gli giovò forza, o consiglio: / né tu men gli Giovasti o Biondo Apollo, / cui da Bambino il genitor sacrollo» (39, 3-8). I cinque fratelli uccisi uno dopo l'altro: «l'alme nel corpo già tra lor si unite / né disciolte da quel, restar divise, / perché Pluton tutte albergolle insieme / nel cerchio ov' i superbi aggrava, e preme» (40, 5-8). La morte di Corino, Pirro e Aiace, uno «vil busto in terra giace / privo del lume del sereno giorno» (42, 3-4); l'altro «trafitto il cor, si more, e tace / pensando al suo natio, dolce soggiorno, / et a l'amata moglie, homai vicina, / a le prime fatiche di Lucina» (42, 5-8); per il terzo «miser, la forza, e lo schermirsi è vano / contra colui ch'in ogni impresa vinse: / già la rapace Morte alza la mano / e 'l manto squarcia onde Natura il cinse, / l'alma qual lieve fumo, o poca polve / nel puro aer si mischia, e si dissolve» (43, 3-8).

si la morte,¹⁷⁴ o ancora, in un caso, di introdurre le parole dei cavalieri ricalcate sulle minacce omeriche.¹⁷⁵ La battaglia però si sposta ulteriormente in direzione epica con l'intervento di Mambrino, verso il tipico duello risolutore, ricalcato su modelli antichi e moderni; Mambrino è sino ad allora restato in disparte, sdegnando «sì vil impresa» (49, 2) ancora contornata di toni romanzeschi, ma ecco che il suo ingresso innalza i toni verso la *gravitas* e l'ideologizzazione epica:

si trasse avanti in fier sembiante horrendo
che minacciava altrui mortale offesa
e 'l folgorante sguardo a i suoi rivolve,
indi in grave parlar la lingua sciolse.

“Traggasi ognuno indietro, a me s'aspetta
l'impresa, a me voi vendicar conviene,
a me domar costui, ch'in sì gran fretta
ad incontrar la morte audace viene:
voi gente infame vil turba negletta
la qual io... ma tempo è che l'ira affrene
anzi pur che la volga, e sfoghi altrove,
state in disparte a rimirar mie prove”.

¹⁷⁴ Ad esempio, Florindo su Atteone: «percosse, e franse l'inimico elmetto; / e 'n sino al naso penetrò la spada» (46, 6-7).

¹⁷⁵ Atteone, vedendo Aiace ucciso da Florindo con «colpo orribile», oltraggia con parole prima che coi colpi il compagno di Rinaldo: «Credi, forse irne impune, ahì che s'aspetta / a te gran pena, al morto aspra vendetta. // Tu qui morrai, su questi incolti piani / né rendrai gli occhi anzi il morir contenti, / né chiuderanti con pietose mani, / quei già cassi di luce i tuoi parenti, / ma preda rimarrai di lupi, e cani / esposto a l'onde, a le tempeste, a i venti» (44-45). Il richiamo è alle parole di Achille a Ettore in Hom. // XXII 331-36.

Al superbo parlar del fier Mambrino,
 alcun non è ch'ad ubbedir ritardi,
 fassi gran piazza intorno, e 'l Saracino
 volge a Rinaldo i detti alteri, e i guardi:
 “Deh perché teco non son' hor meschino,
 Carlo, e di Carlo i paladin galiardi,
 e quanta gente nutre Italia, e Francia,
 a provare il furor de la mia lancia.

I tuoi compagni almen de la tua sorte
 fian testimoni, e non potranno aitarti,
 tu giacendo vedrai vicino a morte
 da la vittrice man l'arme spogliarti”,
 Rinaldo a quello. “Io qui morirò qual forte
 (s'è fisso in Ciel) né tu pria dei vantarti,
 o pur ucciso te (che Giove il voglia),
 altier n'andrò de l'acquistata spoglia”.
 (XII 49-52)

Come ha notato Proto, la prima parte dell'intervento di Mambrino ricorda – ma mi sembra solo in parte – le parole di Agricane rivolte ai suoi uomini prima di entrare personalmente in duello con Orlando.¹⁷⁶ Nel poema

¹⁷⁶ «Quel re feroce a traverso li guarda, / quasi contra a si pochi andar si sdigna: / par che tuta la faccia a foco li arda / tanto ha l'anima altiera de ira pregna. / Vòltassi alquanto a sua gente codarda, / in cui bontade né vertù non regna, / né a lor se digna de piegar la faccia, / ma con gran voce comanda e minacia: // “Non fusse alcun de voi, zentaglia ville, / che si movesse per darmi aiuto! / Se ben venisser mile volte mille / quanti n'ha il mondo e quanti n'ha già àuto, / con Ercule e Sanson, Ector e Achile, / ciascun fia da me preso e abbatuto; / e come occisi ho quei cinque galiardi, / ognon di voi da me poi ben si guardi! // Ché tutti quanti, gente maledetta, / prima che il sole a sera gionto sia, / vi tagliarò col brando in peci e in feta / e sparge-

del Tasso sono però soprattutto le battute scambiate tra Mambrino e Rinaldo a portare in un'atmosfera classica, rievocando le parole tra Achille ed Ettore prima dell'ultimo scontro (*Il. XXII* 250-59).

L'intervento del re saraceno è teatrale e il personaggio si muove sulla scena conferendo *gravitas* all'azione, e spostando il conflitto verso una dimensione ideologica ed epica:¹⁷⁷ per la prima volta l'opposizione politica fa la sua comparsa nel poema, benché – sappiamo – guerra effettiva non ci sia; sullo stesso tono è la risposta del paladino cristiano, che non ricorre più ai valori cavallereschi di virtù e onore, ma ricalca il senso tragico dell'esistenza propria degli eroi omerici: vita e morte sono disposizioni divine. Tutto il duello (ott. 53-68), pur nella prassi cavalleresca, è così inframezzato da tessere e da similitudini di derivazione antica,¹⁷⁸ e la minuta descri-

rove per la prataria, / perché in eterno mai non si rasetta / a nascer de voi stirpe in Tartaria / che faccia tal vergogna al suo paese / comme voi fati nel campo palese!» (*Orlando innamorato* I xvi 5-7).

¹⁷⁷ Vale la pena, d'altra parte, di notare che alcuni fenomeni ritmici, che il Tasso più maturo indicherà come specifici della *gravitas*, caratterizzano le parole di Mambrino al suo esercito, a dimostrazione di un'idea già abbastanza chiara dell'*elocutio* epica (si vedano, all'ottava 50, il ricorso all'*enjambement*, alla rima ricca, al ribattimento d'accenti).

¹⁷⁸ Si vedano espressioni del tipo: «Rinaldo nel passar presso la mano / tronca l'hasta d'un colpo al fier pagano» (53, 7-8), che ricorda *Il. XVI* 111-16 (Proto, *Sul 'Rinaldo'* 260); «e lo percuote a punto a mezzo il volto / là 've per stretta via, si vede, e spira» (54, 3-4); «L'elmo che, dov'Encelado è sepolto / temprò Vulcan, resse del brando a l'ira» (54, 5-6); «a l'horribil gridar s'asconde, e fugge, / ogni animal, non pur ne dubbia, e teme, / si rinselvan le fere a stuolo a stuolo, / e rivolgon gli augelli indietro il volo» (55, 5-8); «e com' il mondo oscura notte adombre / a gli occhi gli apparir, tenebre et ombre» (60, 7-8), derivato da *Il. V* 310 (Proto, *Sul 'Rinaldo'* 261). Ma

zione dello scontro verte intorno all'orrore e alla drammaticità: non c'è colpo che non sia «grave», «orrendo», «grande», «aspro», «infesto»; le grida sono «orribili», tanto da spaventare ogni animale; dominano «ira», «sdegno ostile», «fier rabbioso affetto», «furore ardente» ed «empi pensieri»; Rinaldo brilla non solo per le capacità di attacco, ma anche per l'abilità nel difendersi (XII 57-58). Si tratta di un duello epico in piena regola, eppure, non può essere "risolutore", e il perché ce lo dice lo stesso Rinaldo:

[...] Vaneggio et erro
 s'io credo penetrar la temprata eletta:
 tronchini i lacci a l'elmo, il capo al busto
 mentre è stordito il Saracin robusto.
 (XII 67, 5-8)

L'armatura di Mambrino è romanzescamente incantata, e i colpi di Rinaldo non sortiscono alcun effetto. La tessera ariostesca «vaneggio et erro»¹⁷⁹ indica infatti un brusco allontanamento dal codice epico; non perché manchino nell'epica classica armature incantate, ma perché l'incantazione si contrappone al possibile finale epico e prospetta un'impossibile conciliabilità fra codice romanzesco e codice epico.¹⁸⁰ La soluzione di slacciare

si vedano soprattutto le similitudini: XII 55, 1-4; 56, 2; 56, 7-8; 59; 60, 5-6; 62, 7-8; 64, 3-4; 67, 1-4.

¹⁷⁹ Si veda *Furioso* XXVII 106; XXXIII 94; XLII 49.

¹⁸⁰ La tessera verrà recuperata in modo significativo proprio nella *Conquistata*, quando il nuovo Rinaldo, Riccardo, cercherà inizialmente invano di affrontare con la spada gli orrori della selva (*Conquistata* XXII 22); la distanza è però tutta nelle funzioni dei codici implicati: nel *Rinaldo* occorrerà l'intervento di Malagigi, nella *Conquistata* il ricorso alla «Croce» per superare un ostacolo "meravi-

l'elmo a Mambrino e di spiccargli la testa dal busto, ugualmente, offre un possibile reindirizzamento del duello verso esiti epici,¹⁸¹ ma il miraggio di una conclusione epica viene definitivamente allontanato:

E ben havrebbe il suo desir a riva
 guidando, il fier Gigante a morte posto;
 ma vide il grosso stuol che ne veniva
 a vendicar il suo signor disposto;
 onde l'ira temprò, ch'in lui bolliva,
 ed a miglior pensier s'apprese tosto,
 ché ne l'immenso ardir che 'n lui regnava,
 luogo ogn'hor la prudenza ancor trovava.
 (XII 68)

Non può certo sfuggire al lettore di oggi, come a quello di allora, l'anomala conclusione di questo duello: Rinaldo, al vedere la turba di Mambrino, si precipita a prendere Clarice, poiché ormai «fisso ha nel pensiero / di ritrarsi al sicur con la Donzella» (70, 1-2). Sarà Malagigi a salvare i due amanti dall'«assalto fiero» dei pagani con un incanto che spinge i cavalieri saraceni ad attaccarsi l'un l'altro e poi, dopo che Rinaldo avrà chiesto al mago di evitare una morte vile a guerrieri nobili, con un muro di fuoco. Un finale che deve destare qualche perplessità, poiché l'effetto, anche nei veloci cambi di direzione da un codice all'altro, è quello di una ina-

glioso». Sull'episodio nella *Conquistata*, soprattutto in relazione alla *Liberata*, si veda Residori, *L'idea* 141-42.

¹⁸¹ Ricordiamo, infatti, che anche nel duello tra Paride e Menelao (*Il. III* 340-82) lo scontro assume un tono più realistico e si avvicina a un esito scontato quando Menelao afferra per l'elmo Paride; anche nel poema omerico il duello viene però interrotto dall'intervento del meraviglioso.

spettata rinuncia, non dolorosa, ma consapevole. Rinaldo, infatti, sembra aver raggiunto la sua meta con l'acquisizione della «prudenza», senza che sia più necessaria la morte di Mambrino. In realtà, sul piano narrativo, non è ben giustificabile l'improvvisa rinuncia di Rinaldo allo scontro, poiché inizialmente egli era in vantaggio sugli avversari: il repentino passaggio all'unico pensiero «fisso» di portare in salvo Clarice sta a indicarci un esibito mutamento di registro e di codice; il duello risolutore non fa per Rinaldo, poiché il suo primo pensiero è Amore, rispetto al quale lo stesso *epos* rischia di apparire come deviazione. Una chiusa puramente epica, al poema del "compromesso" e della mediazione tra i codici, non è possibile né dal punto di vista narrativo, né dal punto di vista metanarrativo: l'approdo, in questo tipo di poema non può avvenire in direzione epica, ma piuttosto attraverso il magico-meraviglioso, unico garante di una linea unitaria e provvidenziale in un poema privo di guerra e di opposizione ideologica. Ancora Malagigi, pochi versi oltre, ferma Rinaldo, che vorrebbe «domar» l'orgoglio dei saraceni minacciosi al di là del muro di fuoco, e lo «distornò da quel camino» ricordandogli che

[...] ben tosto in sanguinoso Marte
 potrebbe essercitar gli sdegni, e l'ire;
 quando non fia, chi con astuzia, et arte
 la battaglia tra lor cerchi impedire:
 e 'l prega poi che seco in altra parte
 con la sua compagnia degni venire,
 ad honorare il suo più caro albergo,
 che d'un bel colle preme il verde tergo.
 (XII 77)

L'*epos* della guerra viene così differito dal poeta stesso a un'altra storia;¹⁸² il poeta avrebbe potuto facilmente comprimere nel breve spazio dell'ultimo canto una guerra, la liberazione di Clarice, la riappacificazione con Carlo, la morte di Mambrino e l'acquisizione dell'elmo del pagano, dunque un finale perfettamente epico. Eppure Rinaldo non uccide Mambrino, né acquisisce l'elmo, né si riappacifica con Carlo; e Malagigi, ipostasi del meraviglioso, si limita a rimandare queste aspettative del lettore a una futura battaglia, estranea al poema, dove non avranno più luogo «astuzia ed arte». Il meraviglioso dunque, la cui legittima inclusione nell'*epos* sarà nodo cruciale della successiva poetica tassiana, scioglie la favola. È chiaro che Tasso sta ulteriormente, e in un punto decisivo della narrazione, bandendo la guerra dal suo poema. E non a caso Malagigi contrappone al «sanguinoso Marte» il verde colle dov'è il suo «albergo». Dal codice epico, bellico, il lettore è repentinamente sbalzato nelle cortesi atmosfere romanzesche: senza preoccuparsi delle sorti dell'esercito pagano, il poeta segue Rinaldo, Clarice, Malagigi e Florindo verso il «bel palagio» del mago, dove i due protagonisti potranno finalmente sposarsi.

¹⁸² Proto nota che in questo passaggio il Tassino vuole conformarsi alla tradizione rinaldiana, nella quale il paladino, dopo il rapimento di Clarice, la libera insieme ai fratelli, mentre uccide Mambrino successivamente, in una vera e propria guerra al fianco di Carlo: vista la totale libertà dimostrata lungo la narrazione nei confronti della tradizione, stupisce, in realtà, un tale ossequio proprio in un punto cruciale della favola.

La rinuncia all'epico, dunque, è testimoniata proprio dallo scioglimento della battaglia fra Rinaldo e Saraceni *ex machina*, con l'intervento della magia e del meraviglioso: una soluzione non proprio economica se non nei termini del diletto e della meraviglia. E la possibile chiusura epica subisce una brusca svolta dalla *gravitas* alla meraviglia, segnalata da un intervento della voce narrante: «Deggio 'l dire o tacer?» (XII 71, 1),¹⁸³ ennesima spia di una violazione voluta. La rottura con la tradizione del poema "regolare" è da questo punto di vista assai significativa e indica l'autonomia di Tasso non solo nella scelta dei modelli e nel riuso di essi, ma anche nella concezione del poema e dei rapporti interni fra i diversi codici, che si riflettono inevitabilmente nella struttura della narrazione.

La chiusa del poema si orienta poi in direzione cortese e amorosa: Malagigi invita i due amanti a cogliere l'attimo propizio per le nozze, ignorando il concorso delle rispettive famiglie e approfittando dell'assenza di una guerra, che pure proietta la sua ombra indefinita sul destino dei due. Il discorso di Malagigi è un'ultima e preziosa dichiarazione poetica:

Dire a ragion colui si dee prudente
che scorge più di quel ch'egli ha presente.

Colui che col presente, e col passato
così bene il futur misura, e scorge,
che se gli è da Fortuna appresentato

¹⁸³ Riecheggiato al secondo incanto dall'insero «strano a dir» (XII 74, 5).

al suo crine la man veloce porge:
 né da nessuno error folle, adombrato
 lasciando il peggio del miglior s'accorge
 ciò vi dico io, perché possiate voi
 prudenti e saggi dimostrarvi poi.

Et hor che vi si porge e tempo, e loco
 commodo a terminar vostri martiri,
 (ché so ben ch'ambo in amoroso foco
 per l'altro ardete, e 'n casti e bei desiri)
 a quel ch'avvenir può pensate un poco,
 a i varii di Fortuna, instabil giri
 a le guerre, a gli incendi onde la Francia
 n'andrà più giorni in lacrimosa guancia.

Fia ben vittrice alfin, ma non d'Amore
 fiano i nostri pensier per molti mesi,
 ma sol d'odio, di rabbia, e di furore
 e di desio d'aspre vendette, accesi:
 a sangue a morti, a stragi, a tutte l'hore
 gli animi incrudeliti havremo intesi,
 dunque hor che 'l tempo par ch'a ciò v'invite,
 con laccio maritale in un v'unite.

Né rimagniate già, perché lontani
 et ignari ne sian vostri parenti,
 ché questi abusi sono, e folli e vani
 rispetti sol de le vulgari genti.
 E quel sommo Signor de le cui mani
 opra son gli alti Cieli, e gli elementi
 n'impose sol, che di concordi voglie
 concorra col marito in un la moglie.
 (XII 82-86)

Anche qui l'impressione è quella di un passo indietro rispetto all'afflato epico; i valori della prudenza e della saggezza, del saper cogliere l'occasione e, con essa, l'«amoroso foco» riportano decisamente alla dimensione cortese idealizzata dalla tradizione cavalleresca e anche dal poema “regolare”; è però importante notare an-

cora che l'esortazione con cui Malagigi invita i due amanti a unirsi in matrimonio, a chiudere una favola che potrebbe altrimenti durare all'infinito, prende le mosse dalla guerra che, appunto, non permetterà altre divagazioni amorose, poiché anche l'amore soggiace all'*epos* della guerra; e in queste guerre annunciate e poco chiare (la guerra che nella tradizione rinaldiana vedeva Carlo opposto a Mambrino? la guerra tra Agramante e Carlo cantate da Boiardo e Ariosto? o i primi conflitti di religione che dal 1560, sotto Caterina de' Medici, affliggeranno la Francia, come vuole Daniele, *Nuovi* 68?), Tasso sembra alludere anche alla chiusa nota del Boiardo, una chiusa che, qua come là, ci dice che dove è guerra non può più esserci romanzo (*Orlando innamorato* III ix 26).

Solo in virtù dell'assenza di guerra, suggerisce Tasso, ha ragione di esistere il poema d'amore e hanno diritto di farsi regola i valori cavallereschi; il poema dell'arme e degli amori denuncia allora la sua impossibile aderenza all'*epos* classico anche dal punto di vista ideologico: i valori che vengono qui affermati sono necessariamente quelli della narrativa in ottave. Va però precisato che al «vano amore» su cui sospende la sua storia il conte di Scandiano, Tasso sembra opporre «l'amoroso foco» reciproco e i «casti e bei desiri» dei suoi protagonisti: un amore sublime e legittimo, l'unico che si possa affiancare e sostituire all'*epos* della guerra. Il discorso di Malagigi, dunque, si fa suggello al poema delle armi e degli amori opponendosi alla tradizione romanzesca e facendosi *summa* degli ideali della tradizione cavalleresca. Il *Rinaldo* si proietta così in quest'ultima dichiarazione metanarrativa come il poema "compromesso", l'unica via di mezzo possibile e decorosa fra l'epica guerriera (irrealizzabile nella modernità)

e il romanzo (che aveva invece ecceduto nel comico e nella vanità). Il Tasso ancora diciottenne scalza così da un lato Aristotele e dall'altro Boiardo e Ariosto, e lo fa su un piano ideologico, facendo un passo indietro, verso Boiardo e una morale umanistica.

Questo rapido scorcio sul poema tassiano mi sembra possa fornire interessanti spunti sull'impostazione strutturale del *Rinaldo* e sulla riflessione critica del giovane Tasso; la favola, come molta critica ha sottolineato, procede per episodi giustapposti, tenuti insieme più dall'unità di personaggio che da una percepibile unità d'azione, eppure è nella "macchina" poema – mi sembra – che Tasso opera a livello della *dispositio* in modo estremamente innovativo, trasformando l'asse sintagmatico della narrazione in un piano sul quale i diversi codici, con i propri *topoi* e le proprie tradizioni, si installano, accostandosi e interagendo tra loro, pur nel rispetto di una predominanza del codice epico. Ma si tratta di un codice epico che si viene così pian piano generando attraverso la censura di un troppo ossequioso e severo aristotelismo e attraverso la selezione decorosa all'interno della tradizione romanzesca e cavalleresca.

3.3. *Tempo e azione nel «Rinaldo»*

La teorizzazione aristotelica e il tentativo di classificazione del poema in ottave avevano portato allo stravolgimento della narrazione rispetto al modello ariostesco e romanzesco in generale, e a una ridefinizione dello spazio e del tempo narrativi. Si tratta di un processo che coinvolge tutti gli esperimenti di poema "regolare" di metà Cinquecento: categorie critiche come quella dell'impersonalità poetica (il binomio aristotelico diege-

si-mimesi), dell'unità di personaggio o d'azione, dell'ordine contro il caos romanzesco, il controllo sul tempo attraverso il ricorso all'*ordo naturalis* o all'*ordo obliquus* portarono a un inceppamento della macchina narrativa romanzesca e in primo luogo dei meccanismi dell'*entrelacement*.

I noti volumi di Marco Praloran sulle macchine narrative dell'*Innamorato* (*Meraviglioso*) e del *Furioso* (*Tempo*) hanno illustrato in modo convincente le modifiche delle categorie di tempo e spazio all'interno del racconto, che si attuano in particolare attraverso una rigenerazione originalissima da parte di entrambi i poeti ferraresi della tecnica dell'*entrelacement*.¹⁸⁴ Boiardo e Ariosto non avevano modificato totalmente solo la narrazione *entrelacé* della tradizione, ma anche la funzione spazio-temporale delle digressioni: anche le narrazioni intradiegetiche, sia etero che omodiegetiche, quelle che su scorta aristotelica i teorizzatori di metà Cinquecento chiamavano «epangelia» o «anaprattomena», avevano acquistato una precisa funzione dinamica, rallentando, velocizzando, spezzando il filo del racconto, e insomma contribuendo, anche sul piano strutturale, a creare quei contrastanti movimenti centrifugo e centripeto propri della nostrana tradizione in ottave. È inevitabile pertanto che il tentativo di “regolarizzare” il poema narrativo a

¹⁸⁴ Per cui, ad esempio, spazio e tempo si sviluppano nel Boiardo in “orizzontale”, in modo planare, tendenzialmente in un campo prospettico più ricco e ampio; nel poema di Ariosto, invece, la velocità del racconto tende a torcere, distendere e contrarre il tempo oggettivo all'interno della narrazione per mezzo della narrazione *entrelacé* e dei salti temporali (cfr. Praloran, *Tempo* 14).

metà secolo, attraverso Aristotele e i modelli classici, finisca per intaccare – anche per opposizione ideologica – tali meccanismi narrativi.

All'interno del dibattito critico la questione venne impostata unicamente intorno ai due binomi unità/varietà, *ordo naturalis/ordo obliquus*, sul piano della *dispositio*, e sull'*imitatio* o meno dello stile ariostesco, sul piano dell'*elocutio*. La condanna della molteplicità dell'azione romanzesca comportava necessariamente uno stravolgimento significativo del racconto, soprattutto dal punto di vista della percezione di tempo e spazio nel poema (in una parola dell'azione), non più strumenti dinamici e d'effetto, ma semplici coordinate (più o meno precise) per collocare l'azione lungo una linea retta, sulla quale anche le digressioni prolettiche o analettiche si sistemavano senza interferire con l'azione principale.¹⁸⁵ Come abbiamo detto, tale linearità assunta dai «severi [...] seguaci di Aristotile», fondativa dei modelli classici, era stata percepita come inattuale e poco dilettevole, e aveva determinato l'insuccesso del *Girone* e spinto Bernardo a passare dall'*Amadigi* “epico” a quello “romanzesco”; eppure, anche un poema dichiaratamente ariostesco, come voleva essere l'ultimo *Amadigi*, risultava ben lontano dal modello del *Furioso* e, pur fonda-

¹⁸⁵ Basti, di nuovo, l'esempio del *Girone* alamanniano, nel quale il tempo e lo spazio dell'azione coincidono costantemente con quelli della narrazione, e la continuità tra i diversi episodi viene garantita dalla centralità dell'eroe eponimo: l'effetto inevitabile è quello di una giustapposizione statica e frammentaria di segmenti narrativi che trovano la loro legittimazione nel messaggio morale più che nella «tessitura» della «bella istoria».

dosi sulla narrazione di tre azioni e ricorrendo all'*entrelacement*, finiva per procedere a blocchi scenici giustapposti privi di movimento. Questa frantumazione della macchina romanzesca era stata determinata anche dal fatto che, a livello accademico e critico, una volta postulata la necessità dell'unità d'azione, la questione si era spostata sulla definizione e legittimazione o meno della *narratio obliqua*, comunque e sempre in subordine al dominio dell'*ordo naturalis*.

Come ha illustrato Adriana Chemello (*Tempo*), infatti, sul duplice versante dell'estensione temporale dell'azione e dell'*ordo*, Aristotele non forniva precise informazioni e neppure i tradizionali modelli, Omero e Virgilio, garantivano una via sicura,¹⁸⁶ il problema veniva così orazianamente spostato sulla necessità di far iniziare la narrazione *media in re* e non *ab ovo*, e sull'abilità del poeta nel disporre gli episodi. Mentre i teorizzatori del romanzo, Pigna e Gibaldi, attribuivano valore fondamentale agli episodi, ma li disponevano all'interno del «filo continuo» e della «meravigliosa ca-

¹⁸⁶ Per Robortello, ad esempio, l'estensione dell'azione del poema era semplicemente lunga, perché poteva comprendere giorni, mesi o anni; per Trissino «gli eroici non hanno tempo determinato» e Maggi, ricorrendo agli esempi di *Eneide* e *Odissea*, sosteneva che il tempo dell'azione potesse durare anni; ancora Capriano e Vettori erano sulla stessa linea; e infine Castelvetro arrivava ad affermare, di fronte all'impossibilità di codificare una regola, che l'epica non era soggetta all'unità di luogo e tempo cui era, invece, soggetta la tragedia. Solo Minturno, nel suo rigido intento codificatore, proponeva come massima estensione per il poema epico un anno, al raggiungimento del quale dovevano anche concorrere le digressioni episodiche (cfr. Chemello, *Tempo* 65-66).

tena» esemplata da Ovidio, gli aristotelisti si impegnavano a negare l'esistenza di una *narratio obliqua* in Omero, e quindi a predicare la necessità dell'*ordo naturalis*, oppure a negare, secondo il precetto oraziano, l'inizio *ab ovo*, finendo così col legittimare innovazioni o trasgressioni all'*ordo naturalis*. Se i più accesi aristotelici Vettori e Piccolomini, partendo dall'assunto dell'unità della favola, negavano la possibilità di trasgredire l'*ordo naturalis*, gli altri teorizzatori della necessità di una narrazione lineare autorizzavano a recuperare passato o presente attraverso gli episodi e le digressioni.

Sul versante della prassi poetica, i vari tentativi "regolari", dall'*Italia liberata dai Goti* al *Girone*, all'*Avarchide*, all'*Ercole*, all'*Amadigi*, al *Rinaldo* e al *Costante*, sembrano in realtà disattendere il rigore teorico, costretti tra i due poli dell'uso moderno e della norma aristotelica; eppure, non possiamo fare a meno di notare, scorrendo questi poemi, una profonda crisi delle strutture narrative innalzate dall'Ariosto. La ricerca di unità da un lato finisce per compromettere la libertà della narrazione propria del codice romanzesco; ma soprattutto l'affermazione dei due principi oraziani del *docere* e del *delectare* finisce con subordinare il momento diegetico a quello mimetico e interpretativo. È ovvio che la stagione del romanzo e delle sue strutture narrative poteva così dirsi conclusa, al di là della legittimazione dell'unità o della molteplicità d'azione: il poema centrifugo è esaurito per necessità, ma soprattutto la narrazione in sé, il piacere del racconto, viene subordinata all'interpretazione del testo. È così significativo che anche l'ariostismo di Bernardo Tasso si riduca all'intersezione di azioni diverse senza riprodurre il dinamismo narrativo del *Furioso*. Il tratto comune dei vari poemi "regolari" è

una forte staticità rispetto al poema ariostesco: una serie di episodi di diversa derivazione sono accostati e connessi tra loro da formule romanzesche di raccordo (dal «cacciare il destriero» nella selva, all'«imbattersi» in venture o «trovare» ostacoli), ma non riescono a creare un effettivo movimento nel tempo e nello spazio dell'azione. Essa è inserita in un tempo lineare, all'interno del quale anche i salti indietro per digressione o quelli in avanti sono rigidamente controllati dal loro rapporto con l'azione principale. L'effetto dominante in questi poemi, questo sì sulla linea classica, e soprattutto latina, è la drammatizzazione dell'azione, trasformata in blocchi teatrali, spesso cristallizzati dalla tradizione "regolare" (giostre, lamenti, assemblee, venture), caratterizzati da ampi dialoghi morali o descrizioni; la diegesi, in senso stretto, era stata relegata – sempre sulla scorta della poesia classica – ai combattimenti e ai duelli, mentre gli spostamenti nello spazio e nel tempo oggettivo si erano cristallizzati nella formularità romanzesca e in brevi sommari di raccordo tra una scena e l'altra.

Il forte imbarazzo in cui versa il dibattito su *ordo naturalis* e *ordo obliquus*, anche soltanto sull'effettivo significato delle due categorie narrative, non di rado ridotto semplicemente alla dimostrazione della presenza o assenza dell'*ordo obliquus* in Omero, testimonia che l'urgenza normativa si scontrava con la difficoltà di ridurre a regola la prassi letteraria. Come al solito, spicca la soluzione adottata dal Tasso, già nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, proprio perché basata sul compromesso e sul rifiuto di un modello empirico ed unico: la distinzione fra i due piani di materia (storica, fissa e delimitata cronologicamente) e favola come artificio poetico, col quale il poeta può confondere e rimescolare i tempi e gli eventi, istituisce anche a livello del tempo la

necessità di varietà nell'unità. Non si tratta, come è tipico di Tasso, di una rigida codificazione, ma dell'espressione di chi aveva anche sperimentato sul piano pratico la difficoltà di costruire un "tempo epico". Tasso, come abbiamo visto, nei *Discorsi* ricorre a una generica e ambigua «convenienza» circa la *longitudo* del poema e quanto alla strutturazione della favola teorizza un arduo compromesso tra unità e varietà. La lunghezza scivola progressivamente – in contrasto col romanzo – dal piano temporale a quello mnemonico. Gli episodi, dall'altro lato, si fanno misura delle coordinate spazio-temporali dell'azione, ma tali coordinate tendono a diventare contraibili ed estensibili liberamente, ad arbitrio del poeta: l'azione si trasforma in un cerchio, all'interno del quale spazio e tempo sono liberamente confusi dal poeta in relazione alla percezione che ne hanno i personaggi, sui quali egli domina, come uno spirito ordinatore (Chemello, *Tempo* 78-79).

Quanto vale in sede teorica si sviluppa progressivamente nella prassi poetica dal *Gierusalemme* fino alla *Conquistata*, attraverso un difficile e laborioso sforzo di costruzione di una tela unitaria. Il «ritorno al tempo omerico», di cui parla la Chemello, è un'acquisizione graduale; già la staticità del frammento giovanile dimostra la difficoltà del poeta di ricostruire il "tempo epico" con i mezzi della modernità: la stessa avanzata dell'esercito crociato (*Gierusalemme* I 12-29) riesce a mantenere un effetto di epica solennità, ma una solennità inevitabilmente lenta e tarda, una sorta di paludamento dell'azione. A questa difficoltà forse si può attribuire parte della resa del giovane poeta; sarà necessario il ricorso ai moduli romanzeschi perché l'azione nel poema maggiore possa recuperare dinamismo e creare anzi l'effetto di varietà nell'unità per mezzo dell'opposizione tra veloci-

tà romanzesca e solennità epica: l'arrivo di Armida, l'improvvisa apparizione di Clorinda al rogo di Olindo e Sofronia, la partenza di Rinaldo, l'episodio di Sveno e la ventura della selva di Saron sono solo alcuni esempi del fondamentale ruolo strutturale giocato dai moduli romanzeschi per gestire le coordinate spazio-temporali nella *Liberata*.

All'interno di questa evoluzione, lo stadio rappresentato dal *Rinaldo* è per molti versi ancora immaturo e vincolato agli esperimenti precedenti, ma per alcuni aspetti mette in luce i futuri sviluppi della tecnica narrativa tassiana. Anche nel *Rinaldo* la scelta dell'unità di personaggio comporta una regolarizzazione dello spazio e del tempo, in linea con la contemporanea tendenza classicistica; ma alcuni elementi indicano una soluzione personale in direzione virgiliana. L'attenzione fissa sul protagonista fa sì che il tempo e lo spazio (tranne nelle digressioni intradiegetiche, che rimandano sempre a un secondo piano narrativo) si costruiscano intorno al protagonista e alla sua percezione. Tuttavia, contemporaneamente l'azione tende a costruirsi in scene, all'interno delle quali il personaggio interagisce con altri personaggi in uno spazio ristretto e circoscritto, in cui il movimento si produce per blocchi: la narrazione viene insomma teatralizzata; fin qui però non siamo oltre ai normali esiti del poema di metà secolo.

Rispetto ai poemi coevi il poema tassiano si distingue piuttosto per una tendenza generale alla sintesi, di marca virgiliana, che coinvolge la strutturazione

dell'azione e la rimodella. Come nel poema classico in generale, infatti, l'azione del *Rinaldo* tende a distribuirsi in blocchi scenici che danno vita a quadri individuali, capaci di comunicare una sensazione di unitarietà al lettore;¹⁸⁷ l'azione tassiana sembra indirizzata, in modo piuttosto nuovo rispetto ai poemi coevi, ad abbozzare la psicologia di un unico personaggio, attraverso le reazioni che l'azione genera nel suo animo. Si tratta di una scelta estremamente originale, che non trova un'esplicita teorizzazione e che si lega presumibilmente alla scelta dell'unità di personaggio: il personaggio di Rinaldo, anche se unico in tutto il poema e pur con molte difficoltà, cerca di uscire dai rigidi limiti della maschera del cavaliere perfetto, teorizzato dal poema moraleggiante di metà secolo, e questo gli riesce in buona parte in virtù della sua indipendenza dagli stereotipi sia classici sia

¹⁸⁷ Su questa tendenza dello stile virgiliano, si veda Heinze, in part. 393-472. Virgilio predilige un movimento brusco ed energico per mettere in moto l'azione, piuttosto che un ingresso progressivo (come ad esempio nell'*Odissea*). Le singole vicende procedono nell'*Eneide* per scene, come a teatro. Se all'epico si addice un'azione che, pur ritardata dai singoli episodi, procede in maniera lenta e costante, al tragico si addice il mutamento repentino, la peripezia. Virgilio preferisce una progressione non lineare, ma spezzata e frammentaria, indirizzando in origine l'azione verso una meta diversa da quella finale e imprimendo poi una svolta inattesa: si pensi al racconto di Enea della distruzione di Troia, che inizialmente sembra far credere che la sorte inclini per i Troiani; oppure si pensi all'amore tra Enea e Didone, dove la peripezia è data dall'intervento di Mercurio; o il passaggio dai ludi funebri all'incendio delle navi. Gli episodi non si limitano a ritardare, ma creano un costante effetto di rottura e stupore, di sorpresa: come direbbe Tasso, creano, nel loro giustapporsi, "meraviglia".

romanzeschi, e dal tentativo di compromesso (che vedremo meglio oltre) tra Achille e Rinaldo da Montalbano. Rispetto ai monolitici Girone, Amadigi, Ercole e Costante, Rinaldo si staglia sulla scena come personaggio orgoglioso e ardito; i suoi moti dell'animo, pur limitati alle trite dialettiche di orgoglio e passione amorosa o al conflitto tra dolore e speranza, che si fa *refrain* ideologico di tutto il poema (a dimostrazione anche di una scarna e impulsiva dimensione dottrinale del poema), lo presentano come personaggio più complesso rispetto ai suoi modelli e soprattutto lo caratterizzano come personaggio in evoluzione, in un *Bildungsroman* abbozzato, che attraverso il percorso formativo del protagonista, più che nelle sentenze morali, costruisce la sua portata ideologica.

Abbiamo parlato di *Bildungsroman* abbozzato perché il Rinaldo che appare alla fine del poema, pur ormai famoso cavaliere e degno di Clarice, non sembra sostanzialmente diverso da quello che parte da Parigi nel primo canto; tuttavia, le numerose battaglie che si combattono più o meno allegoricamente nella sua mente lo rappresentano in un atteggiamento più critico rispetto ai personaggi dei poemi coevi: nel *Rinaldo* sembra così manifestarsi un superamento dell'*exemplum* statico, che si era prospettato a metà secolo, e il passaggio a un'esemplarità dinamica, acquisita dall'esperienza, dall'azione e non più dalla perfezione morale. Questa prospettiva finisce però col mettere in ombra gli altri "esistenti" della favola, che non sono neppure più maschere, come nel poema "regolare", ma compaiono nella narrazione soltanto in relazione al protagonista.

Per ora ci limitiamo a vedere come questo processo intervenga sulle strutture narrative; in realtà, esso investe non solo i personaggi ma anche gli "esistenti di se-

condo grado” come i luoghi e le ambientazioni, ridotti a mere scenografie. I personaggi ruotano intorno al protagonista senza una propria fisionomia (spesso addirittura senza un nome) e definiscono il proprio ruolo solo in relazione a Rinaldo; pure i dialoghi, di norma limitati a poche e rapide battute, hanno solo lo scopo di delineare la statura epica del protagonista.¹⁸⁸ Ciò riguarda anche personaggi non propriamente secondari, come Isoliero, Florindo e la stessa Clarice, i quali non hanno alcuno sviluppo né approfondimento psicologico. Isoliero, ad esempio, viene a formare con Rinaldo la tradizionale coppia cavalleresca, ma è poco più di un’ombra, che non acquisisce, lungo il poema, nessuno spessore psicologico; uno sbilanciamento tale dell’obiettivo su un unico individuo, pure all’interno dei singoli episodi, risulta anomalo anche rispetto alla tradizione romanzesca. Non diversamente Florindo non acquisisce nessuna caratterizzazione psicologica, se non nel suo stesso racconto, all’interno del quale diventa il protagonista: insomma, al di là del dato strutturale dell’unità di personaggio, è la

¹⁸⁸ Si veda, ad esempio, il botta e risposta con il maganzese Anselmo: «Il Maganzese allor l’altera fronte / et insiem’ il parlar ver’ l’altro torse. / “Cedi garzon, se non, dai gridi a l’onte, / e da l’onte s’andrà più inanzi forse”: / Non meno altero quel di Chiaramonte / con fier semblante, a lui tai detti porse, / “Cedi pur tu, se non, verrassi tosto / più oltre ancor, ch’io già ne son disposto”. // Anselmo folgorando il torvo sguardo, / ad aspro riso allor la bocca mosse, / e disse, “Se tanto osa un vil bastardo / che poi farebbe, se mio pari ei fosse”. / Hor ben tal detto fu pungente dardo / ch’al nobil Giovanetto il cor percosse, / come Leon ferito in ira salse, / e ’l suo sdegno frenar punto non valse» (XI 27-28).

focalizzazione interna alla narrazione che privilegia gli individui; e in effetti, nessun personaggio, oltre a Rinaldo (a parte nelle digressioni), diventa nel corso del poema un effettivo carattere.

Da questa spiccata tendenza a una sorta di *brevitas* narrativa deriva al poema tassiano un originale rapporto tra mimesi e diegesi: l'azione procede a scene ed è rapidamente tratteggiata con moduli della tradizione romanzesca senza però eccedere nella minuzia descrittiva; allo stesso tempo anche i dialoghi non ricoprono ampio spazio; la mimesi del poema è sbilanciata piuttosto in favore dei monologhi, soprattutto dei lamenti d'amore, che diventano luogo privilegiato per la riflessione e per la rappresentazione dei moti dell'animo, attraverso i moduli del petrarchismo. Se consideriamo il lamento d'amore di Rinaldo che apre il II canto, ci accorgiamo che proprio alle parole del paladino il poeta affida l'interpretazione dell'azione. Rinaldo è infatti combattuto tra il binomio armi-amori e se da un lato vorrebbe tornare indietro dall'amata Clarice, dall'altro il senso dell'onore cavalleresco, «il disio d'honor», argina il «desir fallace» di un amore senza «armi», e quindi indegno:

Al fin con l'aspre cure, e co' sospiri
 accompagna il *parlar tremante e basso*,
 e dice, "Ove o *disio d'honor* mi tiri
 per forza (ahi folle) a periglioso passo?
 Come vuoi tu ch'ad *alte, imprese* aspiri
 s'io son privo del cor, s'adietro il lasso
più che la forza in guerra, il cor bisogna
 senz'esso andrò dunque; a mercar vergogna?"

Deh perché lasso a quel *parlar cortese*
 a quelle *dolci, et amorse note*
 non rimas'io con lei, di cui s'accese

l'alma, e senza cui pace haver non puote?
 Chi (se non tu crudel) ciò mi contese
 tu le preghiere sue festi gir vuote,
 e me l'invito a ricusar sforzasti
 (misero) e lunge dal mio ben tirasti”.

Qui tace, e china a terra i lumi e 'l volto,
 poi così ancora il suo parlar ripiglia.
 “Ahi quanto è quel *desir fallace, e stolto*
 che tornar a Clarice or mi consiglia,
 e 'n *quanti errori il mio discorso involto*
 lasso poi ch'al suo peggio ogn'hor s'appiglia
anzi donna sì chiara, e sì gentile
apparir non deve huomo oscuro, e vile.

Né fec'io giamai cosa onde sia degno
 del suo cospetto, e ciò negar non vale,
 e già n'ho visto più d'un chiaro segno
 ch'ella prudente ancor mi stima tale
 ch'a le parole mie colma di sdegno
 risposta diede al *mio vil merto* eguale
 e se poi m'invitò, ve la sospinse
 sua *cortesìa*, che la *viltà* mia vinse;

né stato il mio restar le saria caro
 né bramar degg'io quel ch'a lei non piace
 quando sarò *ne l'arme illustre, e chiaro*
 non mi si disdirà l'essere *audace*,
 e 'l volto ove a sprezzar tutt'altro imparo
 che m'arde il cor d'instinguibil face,
 a ciò mi porgerà forza, et ardire
 e darà *piume, e vanni al mio desire*;

E benché priv'hor sia del core il petto
l'alma imago in sua vece entro rinchiude,
che potrà più che 'l core in ogni effetto

rendermi ardito, e in me destar vertude".¹⁸⁹
(II 3-8)

È così la dimensione lirica del lamento il luogo principale deputato alla caratterizzazione dei personaggi, ma anche alla costruzione del sistema di valori sotteso al poema. La componente lirica, petrarchescamente giocata sulla riflessione intima e individuale, con tutte le sue geometrie (suggerite da Scarpati), diventa pertanto lo strumento unico della costruzione dei caratteri. Si passa in tal modo dalle maschere dell'epica e del romanzo alle individualità profonde e contraddittorie che animeranno la *Liberata*: nel *Rinaldo* è il protagonista il principale oggetto di queste indagini interiori, che lo allontanano immediatamente e definitivamente dallo stereotipo della tradizione.

La critica ha insistito molto sul fatto che questa centralità di Rinaldo, unico ad ottenere nel corso del poema lo statuto effettivo di personaggio, sia una conseguenza dell'unità di eroe; tuttavia, questa tendenza dipende dalla propensione tassiana a identificare le singole scene o azioni come nuclei narrativi costruiti intorno alla psicologia di un unico personaggio. Tale impostazione narrativa, che trova i suoi modelli principalmente in Virgilio e in Petrarca (gli autori che, del resto, Tasso prediligerà sempre, anche contro la regola aristotelica), è forse il tratto più caratteristico della poesia tassiana. Importa constatare che la narrazione per Tasso nel *Rinaldo* si configura non tanto nel piacere del racconto (quindi in

¹⁸⁹ I corsivi nelle citazioni sono miei.

una direzione puramente dilettona ed edonistica) né nella poesia medio-cinquecentesca dell'*exemplum*, ma in un'indagine psicologica che porta il poema a farsi *speculum animi*. L'unico modo che il poeta ha per impostare tale indagine, a quella data, è la costruzione della narrazione intorno al suo personaggio.¹⁹⁰

Questo procedimento si riverbera, inevitabilmente, sulla dimensione spaziale e su quella temporale del racconto. Assistiamo a un rimpicciolimento dello spazio narrativo, che finisce con l'identificarsi con il limitatissimo spazio del protagonista sulla scena; anche i vari spostamenti che, ad esempio, Rinaldo compie da Parigi alla foresta di Ardenna, per poi passare in Italia, e da lì in Asia, fino a ritornare rapidamente su per l'Italia al luogo di partenza, Parigi, non si trasformano mai in una oggettiva dilatazione spaziale, ma restano sempre limitati a uno spazio relativo, che è quello del personaggio: mobile, ma indefinito e soprattutto discontinuo, proprio perché non c'è apertura e continuità tra i diversi spazi scenici.

¹⁹⁰ Sulla matrice virgiliana di tale ricerca, si veda ancora Heinze. Particolarità dello stile virgiliano è, infatti, la ricerca del "sentimento" dei personaggi: non il tragico *pathos*, ma la descrizione del movimento psicologico determinato dai sentimenti (399). Esempio è in tal senso la narrazione della caduta di Troia, che noi vediamo con l'orrore degli occhi di Enea: un caso ampio e fondamentale di focalizzazione interna attraverso la digressione (non molto diverso è il racconto di Rinaldo a Floriana dell'impresa di Ginamo, che noi vediamo con gli occhi appunto di Rinaldo, con le sue incertezze e rabie).

Nell'*Innamorato* e soprattutto nel *Furioso*, le grandi azioni collettive della battaglia epica diventavano perni fissi intorno a cui far ruotare le singole inchieste: i cosiddetti «luoghi-centro» (Praloran, *Tempo* 29-31), che nella tradizione romanzesca erano serviti da argini spaziali al caos delle inchieste (sorta di appigli logici ad una narrazione inevitabilmente centrifuga), nel Boiardo e ancor più nell'Ariosto erano diventati luoghi dinamici, rovesciando le aspettative, attraverso il meraviglioso magico (si pensi al castello di Atlante), che serviva così a ottenere velocità non temporale (poiché come nota Praloran non vengono intaccati i valori oggettivi della temporalità), ma “artificiale”, non necessaria all'intreccio, bensì alla tensione del racconto. Nel poema del Tasso, tali luoghi svaniscono¹⁹¹ e il personaggio Rinaldo diventa unico catalizzatore dello spazio e del tempo: non c'è guerra e anche il campo di battaglia in Aspromonte è un “non-luogo”, così come sono privi di spazio fisico i luoghi che il cavaliere attraversa, dalla Francia alla Media. Anche le descrizioni dei luoghi, del resto, non producono spazio narrativo oggettivo, ma, vincolate per lo più alla topica romanzesca, creano uno sfondo teatrale, un paesaggio finto. Basta considerare quello che dovrebbe essere lo spunto più emotivamente autobiografico, l'elogio di Posillipo, dove si trova l'Albergo della

¹⁹¹ Non così nella tradizione “regolare”, dove anzi i «luoghi-centro» si trasformano in mete narrative, dove far convergere nel nome dell'unità le diverse forze in campo in una direzione epica: per esempio, la Valle del Servaggio nel *Girone*, che impone una svolta epica alla narrazione. Cfr. Jossa, *Dal romanzo* e Comelli, *Il 'Girone'*.

Cortesìa, per accorgerci che il poeta non si discosta dal linguaggio di maniera.¹⁹²

A questa sintesi spaziale, si accompagna una sintesi temporale che da un lato risponde alle esigenze aristoteliche di rispetto della linearità dell'azione, ma dall'altro proietta anche le coordinate temporali dell'azione solo su Rinaldo: il tempo oggettivo passa in subordine rispetto al tempo narrativo, che si identifica con il tempo relativo del protagonista. Tra i due estremi fissi, anche se non storicamente precisati, delle guerre (quella in Aspromonte da poco conclusa e quella preannunciata da Malagigi a fine poema) l'azione del *Rinaldo* si dipana in un imprecisato lasso di tempo che potrebbe circoscrivere nell'ordine dei mesi (l'azione viene in realtà sempre conteggiata romanzescamente nei termini di giorni, fuorché per il già citato sommario della parentesi in Oriente, dove Florindo e il paladino si intrattengono per qualche mese). Tale scansione temporale della favola è individuata da tessere minime di derivazione romanzesca, che stanno a dimostrare (qui, come nella *Liberata*) due aspetti fondamentali: da un lato che il movimento nel tempo si può generare soltanto dal codice romanzesco e dai meccanismi della ventura, non dunque dal "tempo epico"; dall'altro che la concisione di questi segmenti temporali implica la totale subalternità

¹⁹² «Pausilippo quest'è dove s'avanza / natura, et ha de l'opre sue stupore, / ove è di Clori la perpetua stanza, / ov'ha Pomona il suo tesor maggiore, / ove menan le Gratie eterna danza / in compagnia di Venere, e d'Amore / c'hanno l'antiquo Cipro in lui cangiato, / come in più degno albergo, e più pregiato» (*Rinaldo* VII 63).

dell'elemento propriamente diegetico rispetto a quello mimetico. Rileggiamo, ad esempio, la fuga di Rinaldo da Parigi, mosso dall'invidia per Orlando; ci accorgiamo che l'inizio dell'azione è una pura illusione:

Tra sé tai cose rivolgeva ancora
 quando il tetto Real lasciossi a tergo,
 e da Parigi uscio, ché quivi allora
 insieme con la madre havea l'albergo:
 e caminando; in breve spatio d'ora
 giunse d'un prato in sul fiorito tergo,
 che si giacea tra molte piante ascoso
 ond'era poi formato un bosco ombroso.
 (I 15)

La fuga da Parigi avviene in un tempo e in un luogo determinato, ma il rapidissimo passaggio di «breve spazio d'ora» ci trasporta su una seconda scena, dove assistiamo ad un nuovo lamento. La seconda partenza non è molto diversa: Rinaldo, dopo aver trovato destriero ed armatura, si rimette in moto; ma anche in questo caso non esistono concreti spazio e tempo narrativi: il poeta ricorre a due similitudini classiche e a una serie di formule trite del poema cavalleresco per descriverci l'erranza di Rinaldo e portarlo su una nuova scena, questa volta nella foresta di Ardena, ma in luogo e tempo altrettanto confusi. Qui incontra un nuovo personaggio, Malagigi, che lo informa della ventura di Baiardo.¹⁹³ Di

¹⁹³ «Come al Marzo errar suol Giumenta mossa / dagli amorosi stimoli, ferventi / onde non è che ritenerla possa / fren, rupi, scogli, o rapidi torrenti / così il garzon cui l'alma ogn'hor percossa / è da

nuovo il paladino riparte e «per la selva caccia / il suo destrier, per vie lunghe, e distorte, / [...] / senza saper qual strada» (I 49, 1-4); erra fino a sera (I 49, 8) e si ferma a riposarsi e ristorarsi presso la fonte di Merlino, per poi, all'alba muoversi e imbattersi in Clarice.

Tutta l'azione del canto I si iscrive in questi rapidi e volutamente vaghi spostamenti che ci portano da una scena all'altra. L'intero poema è basato su questo costante gioco di soste e ripartenze; il motivo della "partenza" si trasforma in un «*refrain* tematico e narrativo, che funge da raccordo funzionale agli inquieti spostamenti e peregrinazioni del protagonista»; un *refrain* che funziona, appunto, «da elemento strutturale di raccordo» (Daniele, *Nuovi* 72), accelerando la narrazione da una scena all'altra, a dimostrazione del fatto che è la scena, l'episodio, al centro dell'attenzione, mentre il movimento nello spazio e nel tempo viene avvertito dal lettore come un'improvvisa spinta appena accennata, poi bruscamente frenata non appena il protagonista arriva in un nuovo scenario;¹⁹⁴ ma sono ancora la psicologia e i moti

sproni, d'honor caldi, e pungenti / erra di qua di là, raddoppia i passi / per fiumi, boschi, e per alpestri sassi. // Tal ch'allor che 'l Villan disciolti i buoi / dal giogo, a riposar lieto s'accinge, / e ritogliendo il Sol la luce a noi / via più rimoto Ciel colora, e pinge, / giunge in Ardenna, ove de' fati suoi / l'immutabil voler l'indirizza, e spinge, / quivi nuovo desir l'alma gli accense, / che quel primier in lui però non spense. // Errò tutta la notte intera; e quando / ne riportò l'Aurora il giorno in seno, / uom riscontrò ...» (I 29-31).

¹⁹⁴ Daniele fornisce anche uno schema delle partenze, che però forse è possibile integrare con le ripartenze: I 15, 29-31, 49; II 1, 12, 27, 47; III 1, 52, 65; V 1, 10, 58; VI 1; VII 1, 13, 52; VIII 1, 24, 45, 76-78; IX 1, 92; X 1, 36, 66, 78-79; XI 44, 67; XII 7-9, 18, 78-79. Non a torto, infatti, Daniele nota, circa il *refrain* della partenza, che «da tale insistenza sul momento della instabilità personale e della

dell'animo del protagonista sulla scena a regolare i ritmi e gli spazi dell'azione.

Questa tendenza alla relatività dello spazio, del tempo e dell'azione, costruiti intorno al personaggio, è – mi sembra – un passaggio fondamentale per arrivare agli esiti della *Liberata*: Tasso infatti approderà al «tempo omerico»¹⁹⁵ nella *Liberata* come riconquista di uno spazio-tempo circolare, inteso come spazio-tempo dell'anima, dunque psicologico, all'interno del quale il movimento non viene più creato come in Ariosto dalla dinamica tra i diversi episodi (sul piano spaziale e temporale), ma dalla proiezione sullo spazio-tempo narrativo dello spazio-tempo mentale dei protagonisti, delle loro psicomachie, che si confrontano con uno spazio-tempo oggettivo che appare a sprazzi. Nella *Liberata* il movimento sarà generato dalla compresenza e conflittualità di più spazi-tempi scenici (ad esempio, quello epico di Goffredo *versus* quello romanzesco di Rinaldo; i tre differenti spazi-tempi della triade Tancredi-Clorinda-Erminia, che però si intersecano costantemente tra loro; i due diversi spazi-tempi di Armida e Rinaldo, alla fine

ricerca affannosa della propria identità si potrebbero trarre significative induzioni relative all'esperienza e individualità tassiane, con giusti richiami alla febbrile ricerca di una propria via individuale all'arte, nel tempo in cui l'autore studiava svogliatamente legge a Padova» (*Nuovi* 72). Questo funziona perché, nel proiettare se stesso nel suo personaggio, Torquato attua la propria misurazione dello spazio e del tempo, dell'azione, sul suo protagonista.

¹⁹⁵ Adriana Chemello (*Tempo* 79) parla per il Tasso, rispetto al Castelvetro, di «un ritorno al tempo omerico», ma se questo vale per la *Liberata* e, in particolare, per la *Conquistata*, ai tempi del *Rinaldo* siamo ancora lontani da una simile soluzione a tuttotondo, perché lo spazio si proietta solo ed esclusivamente intorno al protagonista, al di fuori della visuale del quale non esiste nessuno spazio o tempo.

conciliati, ma solo in deroga allo spazio-tempo dell'impresa gerosolimitana; etc.): non ci sarà più uno spazio-tempo individuale per l'azione, ma il «picciolo mondo» rappresenterà proprio la compresenza di diverse ed eterogenee percezioni di spazi e tempi (dunque azioni) individuali. Nel *Rinaldo*, è un unico individuo, nella fattispecie il protagonista, a farsi misura con la sua mente dello spazio e del tempo; da ciò deriva una sensazione di staticità e di giustapposizione che non riesce a costruirsi in conflitto e quindi in movimento effettivo: è evidente però che l'esperienza giovanile si configura non solo originalissima, ma anche fondamentale per gli sviluppi futuri della *Liberata*.

4. «*Elocutio*»

Il problema dello stile riveste per Tasso un valore particolare e rappresenta il punto di più forte distacco dai contemporanei; sul piano dell'*elocutio*, infatti, Tasso compie uno scarto decisivo verso la fondazione di una moderna *gravitas*, chiudendo definitivamente l'era bembiana.¹⁹⁶ Il poema in ottave era di fatto giunto a una

¹⁹⁶ Anche nella *Lezione* sul sonetto del Casa l'aspetto più interessante e innovativo è che l'analisi tassiana di un sonetto, dunque del genere lirico, sia condotta sulla scorta dei trattatisti (primo fra tutti lo pseudo-Demetrio commentato dal Vettori), a dimostrazione della priorità delle regole sulla prassi poetica: non più bembianamente un modello perfetto da imitare, ma un discorso sul metodo che prepone la conoscenza delle regole dell'arte. Del resto, la *Lezione* e i *Discorsi* devono essere visti in stretto parallelo, sia per la forte influenza del

sorta di saturazione di cui gli autori non sembravano ignari: nella ricerca della *gravitas* come tratto distintivo del poema eroico, la *koiné* linguistico-stilistica di metà secolo non era mai andata molto oltre il dettato ariostesco, pur minuziosamente depurato delle concessioni al comico; il risultato era un dettato di impronta fortemente petrarchesca e bembesca, vale a dire – almeno sul piano fonetico – nella direzione della piacevolezza assai più che della *gravitas*. Un limite sentito e testimoniato dalle discussioni interne al dibattito poetico sulla possibilità per la lingua volgare di cantare la guerra, di passare sostanzialmente dalla «lira» alla «tromba». La tradizione volgare infatti poteva vantare il primato nella lirica, ma per lo strepito delle armi non esisteva un canone di modelli e la questione non poteva essere risolta in termini imitativi, ma innanzitutto teorici. L'incontro con l'epica classica appariva d'altra parte ancora lontano: le lingue latina e greca si ritenevano più adatte a cantare la guerra, in virtù di una spiccata *brevitas* la prima, e della categoria pseudo-demetriana dell'*energia* (o *evidentia*) la seconda. Il volgare appariva del tutto inetto all'aspresza della guerra, per la musicalità della rima e per la dolcezza dei suoni, ma anche privo di un repertorio lessicale adatto, tanto più perché ristretto entro i rigidi limiti dell'ottava. Fondare un linguaggio della *gravitas* significava allora confrontarsi con una serie di problematiche pratiche e teoriche che non si limitavano alla retorica, ma coinvolgevano, oltre alle «parole» intese come suoni e concretizzazione di idee, i «concetti» (la loro scelta e la loro possibile commistione: per esempio,

De elocutione, sia per la centralità della «teoria dello stile magnifico» (cfr. Grosser, *La sottigliezza* 161-62).

parlare di amore o di guerra e soprattutto il modo in cui parlarne) e anche la combinazione tra «parole» e «concetti» all'interno della struttura del poema e dell'ottava;¹⁹⁷ l'*elocutio* diventava una questione di prim'ordine nel dibattito sull'eroico e l'approdo tassiano al «parlar disgiunto» non fu soltanto una geniale intuizione, ma la soluzione a un manierismo che aveva ormai rivelato i suoi limiti e le sue contraddizioni interne.

Il terzo dei *Discorsi* acquista di conseguenza un valore determinante non solo per la definizione dello stile tassiano, ma, all'interno del genere, per la sua importanza nel superamento dell'*impasse* in cui si era arenato il poema post-ariostesco: esso appare influenzato, più che da Aristotele – che in proposito lasciava una sorta di vuoto – dalle teorie ermogeniane e soprattutto pseudo-demetriane, con i diversi commenti coevi, fra i quali spicca in primo luogo quello del Vettori al *De elocutione*.¹⁹⁸ L'*elocutio*, per Tasso, significa lo stile, vale a dire «quel composto che risulta da' concetti e dalle voci» (*DAP* 40); come è norma per la retorica classica, che

¹⁹⁷ Tra i problemi fondamentali è quello della strutturazione del periodo all'interno delle ottave, che a causa del distico finale a rima baciata tenderebbero a far coincidere con la misura degli otto versi un pensiero concluso; ma ancora la costruzione del periodo all'interno dell'ottava, inevitabilmente vincolato alle rime e, di norma, tendente a strutture binarie del tipo 4+4, 2+2+2+2, 6+2, difficilmente violate, anche dai più arditi sperimentatori come il Tasso stesso. Si veda, in proposito, l'ampia analisi di Soldani.

¹⁹⁸ Il punto di partenza per la ricostruzione della teoria stilistica cinquecentesca e tassiana, in particolare, è Grosser, *La sottigliezza*. Ma sull'influenza dello pseudo-Demetrio nel terzo discorso tassiano si veda anche Raimondi, *Poesia* 25-54.

Tasso riconduce a Cicerone, tre sono le forme dello stile: magnifica/sublime, mediocre e umile. Ovviamente al poeta epico si addice come suo proprio lo stile magnifico/sublime per due motivi: innanzitutto per la materia elevata; in secondo luogo, poiché lo stile, in quanto parte del poema, contribuisce alla «meraviglia», peculiare del poema eroico. Tuttavia, anche se il magnifico/sublime deve predominare (come si vede in Virgilio),¹⁹⁹ l'epico deve usare anche gli altri stili a seconda delle circostanze. È dunque una questione di "dominio", e non di onnipresenza, a regolare lo stile, esattamente come abbiamo visto per i codici di genere operanti a livello della *dispositio*.

Per ogni forma stilistica inoltre è contemplata la relativa corruzione; avremo allora lo stile «gonfio» come corruzione del magnifico, lo «snervato/secco» del mediocre, il «vile/plebeo» dell'umile.

Ulteriore precisazione che Tasso tiene a fare è che «il magnifico, il temperato e l'umile dell'eroico non è il medesimo co' l magnifico, temperato e umile de gli altri poemi». Dunque, se anche talvolta si addice l'umile all'eroico, esso non coincide con l'umile del comico (come avviene invece in più luoghi del *Furioso*); poiché

¹⁹⁹ Cfr. *DAP* 40. Ecco così che lo stile del Trissino si può dire «dimesso» poiché, in esso, in ossequio alla sua teorizzazione dell'«energia», domina su tutti gli stili proprio il «dimesso», e il poema dell'Ariosto potrà dirsi «mediocre» perché in esso domina lo stile mediocre. L'idea della commistione degli stili deriva al Tasso dallo pseudo-Demetrio (*De elocutione* II 36-37), ma è la traduzione del Vettori a fare ancora da mediazione (*Commentarii De elocutione* 35).

quello è un parlare popolaresco e incline alla bassezza comica. Lo stesso vale per il lirico, poiché, se è vero che il lirico più conviene con l'epico, non si deve eccedere nella mediocrità lirica, come ancora fece Ariosto. Ecco così che Tasso formula la sua personale definizione dello stile eroico:

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. (*DAP* 41)

Lo stile eroico è via di mezzo tra lo stile ornato del lirico e la gravità del tragico: questo significa, per il dibattito cinquecentesco, che lo stile eroico è a metà tra *gravitas* e piacevolezza, e che può inoltre sconfinare nel grave e nel diletto senza trasformarli nel proprio stile. All'epico, infatti, è talora concesso uscire dalla magnificenza e piegare verso la semplicità del tragico (il che si verifica più spesso) e talora verso «le lascivie» del lirico. Tasso distingue così tra la magnificenza dello stile epico e quella dello stile tragico: lo stile tragico, anche se tratta fatti e persone illustri come l'eroico, deve essere meno magnifico e meno aperto ad altre interferenze stilistiche, perché tratta materie più «affettuose» e l'affetto richiede «purezza» e «semplicità» di «concetti» e di «parole» (poiché la sobrietà è più verisimile in una persona «perturbata» e i troppi ornamenti «ammorzano l'affetto») e perché nella tragedia sono i personaggi a parlare, non il poeta; e i personaggi, per essere più verisimili, devono parlare in modo più semplice, mentre quando parla il poeta – come nell'epica – «pieno di dei-

ta e rapito da divino furore», accettiamo che il suo eloquio si avvicini a quello divino.²⁰⁰

Lo stile lirico, invece, deve essere più «fiorito e ornato» dell'eroico, poiché il dire ornato è proprio della mediocrità: i suoi soggetti sono infatti meno nobili, e l'ornamento serve ad innalzarli. Ecco allora che

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 si che abbandoni a fatto la grandezza e magnificenza sua propria. (*DAP* 42)

Si autorizza non solo, dal punto di vista della «materia», ossia dell'*inventio* (e vedremo poi delle *res*), la *varietas* all'interno del poema eroico, ma anche un'oscillazione dello stile eroico tra tragico e lirico, poiché saranno invece i «concetti», ossia i modi di formulare tale materia, a definire lo stile proprio dell'eroico. La tripartizione da cui Tasso era partito si adatta così alle teorie quadripartite ermogeniana e pseudo-demetriana, e proprio in questa via di mezzo tra vaghezza e gravità Tasso trova il compromesso fra retorica antica e moderna.

A questo punto, viene definita la magnificenza, che può nascere dai «concetti», dalle «parole» o dalla

²⁰⁰ La questione era tanto urgente che Bernardo, nel *Floridante*, aveva deciso di affidare le digressioni sulle avventure dei vari cavalieri alla ricerca di Floridante a un cantore, per autorizzare un registro più alto, degno di un poema. Si veda la già citata lettera di Bernardo al figlio del 24 dicembre 1563 (*Lettere* II, 366-70 [n° 135]).

«composizione delle parole»;²⁰¹ e Tasso si addentra in una dettagliata analisi dello stile magnifico, in funzione di queste tre componenti, per confrontarlo poi con lo stile umile e il mediocre (*DAP* 43-46); egli passa, quindi, a trattare del concetto pseudo-demetriano di «energia», emblema dello stile omerico e chiamato in causa già da Trissino come elemento proprio dell'epica omerica. Sulla scorta trissiniana, oltre che del *De elocutione*, Tasso la definisce come la capacità di far vedere una cosa, come davanti agli occhi, al lettore-uditore:²⁰² capacità tanto più necessaria perché «principalissimo strumento di mover l'affetto»; e dunque necessario all'epico per avvicinarsi alla gravità tragica e per porre sotto gli occhi del lettore immagini, personaggi e azioni senza l'ausilio di scena o attori. In linea però coi contemporanei, anche Tasso afferma la naturale inettitudine della lingua volgare a tale virtù, nella quale solo si distinse Dante, che si avvicinò non poco al perfetto modello omerico (*DAP* 47-48).

Contro Dante, però, convinto che lo stile si legasse alle «voci» e non ai «concetti» e dunque solo a questioni formali e metriche, Tasso sostiene la priorità dei concetti sulle parole, che anzi, dai primi, devono ricevere leg-

²⁰¹ È ancora lo pseudo-Demetrio alla base dell'affermazione tassiana, con la distinzione tra le tre categorie di *διάνοια*, *λέξις* e *συγκείσθαι*, tradotte dal Vettori con *sententia*, *locutio* e *constructio verborum*.

²⁰² Tra i più recenti contributi sull'«energia» (o *evidentia*) in Tasso, si veda Ferretti, *Narratore* 309-73.

ge.²⁰³ Infatti, le parole sono immagini per esprimere i concetti e non possono esserne indipendenti:

È opinione de' buoni retori antichi che, subito che 'l concetto nasce, nasce con esso lui una sua proprietà naturale di parole e di numeri con la quale dovesse essere vestito; il che se è così, come potrà mai essere che quel concetto, vestito d'altra forma, possa convenientemente apparire? Né si potrà già mai fare, come disse il Falareo, che in virtù dell'elocuzione «Amore paia una Furia infernale». Ché, per dirla, la qualità delle parole può bene accrescere e diminuire la apparenza del concetto, ma non affatto mutarla; ché da due cose nasce ogni carattere di dire, cioè da' concetti e dall'elocuzione (per lasciare ora fuori il numero); e non è dubbio che maggiore non sia la virtù de' concetti, come di quelli da cui nasce la forma del dire, che dell'elocuzione. (*DAP* 49)

Chi sostiene che lo stile non nasca dai concetti potrebbe allora obiettare il fatto che, se fosse diversamente, qualora un lirico trattasse gli stessi concetti dell'epico (Dio, gli eroi, etc.), lo stile di uno e dell'altro sarebbe il medesimo, ma poiché non è così è necessario che lo stile discenda dall'elocuzione. Tasso risponde:

grandissima differenza è tra le cose, tra i concetti e tra le parole. Cose sono quelle che sono fori degli animi

²⁰³ È un punto importante per il Tasso, sul quale egli insiste anche nella *Lezione* sul sonetto del Casa, per dimostrare che anche al sonetto si addice lo stile magnifico e non, come vorrebbe Dante, solo l'umile.

nostri, e che in se medesime consistono. I concetti sono immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'immaginazione degli uomini. Le voci, ultimamente, sono immagini delle immagini: cioè che siano quelle che per via dell'udito rappresentino all'animo nostro i concetti che sono ritratti dalle cose. Se adunque alcuno dirà: lo stile nasce da' concetti; i concetti sono i medesimi dell'eroico e del lirico; adunque il medesimo stile è dell'uno e dell'altro; negherò che l'uno e l'altro tratti i medesimi concetti, se bene alcuna volta trattano le medesime cose. (*DAP* 50)

Il lirico, dunque, non ha materia definita, ma la tratta con alcuni concetti suoi propri che sono diversi da quelli del tragico e dell'epico; da tale varietà di concetti deriva anche la varietà dello stile. Non è la dolcezza del numero, la scelta delle parole, la vaghezza e splendore dell'elocuzione o la capacità di descrivere o di usare figure retoriche a caratterizzare il lirico, ma la soavità, la bellezza e amenità dei concetti.

Il discorso si chiude con un interessante confronto Virgilio-Petrarca: da un lato la «grave» semplicità virgiliana la quale, nel descrivere immagini che potrebbero appartenere al lirico, liquida velocemente con concetti forti e arguti, ma senza profondersi come avrebbe fatto Petrarca e come farebbe un lirico in minute descrizioni e parole scelte e ornate.²⁰⁴ Tasso a questo punto conclude che:

²⁰⁴ Si veda in part. *DAP* 52-54, in cui Tasso mette concretamente a confronto lo stile virgiliano e petrarchesco.

si ha adunque che lo stile nasce da' concetti, e da' concetti parimente le qualità del verso: cioè che siano o gravi, o umili etc. Il che si può anche cavare da Vergilio, che umile, mediocre e magnifico fece il medesimo verso con la varietà de' concetti. (*DAP* 54)

La teoria dell'elocuzione tassiana, dunque, prendendo le mosse dalla tripartizione stilistica ciceroniana, temperata però con le più moderne teorie pluripartite, si concentra in definitiva, ricorrendo anche ad esempi, sulla differenza tra lo stile lirico e quello epico (Grosser, *La sottigliezza* 123-27 e 173-74). La teoria dello stile epico tassiano si costruisce così in opposizione a quello stile lirico che la tradizione volgare aveva codificato attraverso la lezione del Bembo, ma che Tasso stesso ricodifica nella *Lezione* sul Casa. Anche nella *Lezione*, infatti, il poeta ribadisce che lo stile si basa sui «concetti», e non sulle «voci» né sulle «cose»,²⁰⁵ ne consegue che non sono il metro o gli artifici retorici a distinguere i due generi (anzi, proprio nella lezione vediamo che gli artifici per creare innalzamento verso la magnificenza della poesia lirica sono gli stessi utilizzati

²⁰⁵ Nella *Lezione* Tasso aveva detto che i «concetti» sono «il fine e conseguentemente la forma dell'orazione; e le parole, e la composizione del verso, la materia o l'istromento» e che, in definitiva, «più nobili sono i concetti dell'elocuzioni, checché alcuni retori se ne dicano» (*Lezione* 119). La nozione di «concetto» è di derivazione aristotelica (cfr. Aristot. *Rhet.* III 2, 5-ss.), ma il filtro per il Tasso è appunto il *De elocutione* commentato dal Vettori, che sempre sulla scorta aristotelica istituisce il ruolo fondamentale dei concetti (ἰδέαι) per la definizione dello stile: cfr. Vettori, *Commentarii De elocutione* 120.

dall'epico, vale a dire gli *enjambements*, gli incontri vocalici e le asimmetrie), ma il dominio della «vaghezza» piuttosto che della «magnificenza» (e in tale distinzione è evidente l'influsso del trattato dello pseudo-Demetrio).

Grosser ha individuato nell'opposizione *res/sententia/verba*, che Tasso viene così a prefigurare in maniera innovativa (rispetto alla tradizionale opposizione *res/verba*), una possibile estensione sul piano dello stile dell'opposizione *inventio/dispositio/elocutio*, per cui la *sententia*, ossia l'attuazione poetica del compromesso tra le «cose» e le «parole» si configura come momento fondamentale nella definizione dello stile e come rivitalizzazione del momento dell'*inventio* su quello dell'*elocutio* (*La sottigliezza* 176-77 e 180-81). In base anche a quanto abbiamo detto riguardo a *inventio* e *dispositio*, il parallelo istituito da Grosser è effettivamente operante nella mente del Tasso, ma è forse più corretto dire che Torquato rivitalizza, anche all'interno del problema dello stile, il momento della *dispositio*, piuttosto che quello dell'*inventio*, che più propriamente sta alla materia e alle *res* come la *dispositio* sta alla favola e ai «concetti». ²⁰⁶ Insomma, nella poetica del “compromesso”, inte-

²⁰⁶ Proprio in *DAP* Tasso istituisce un paragone fra «favola» dell'epico e «concetti» del lirico: «se vorremo trovare parte alcuna nel lirico che risponda per proporzione alla favola de gli epici e de' tragici, niun'altra potremo dire che sia se non i concetti, perché, si come gli affetti e i costumi si appoggiano su la favola, così nel lirico si appoggi<no> su i concetti. Adunque, si come in quelli [*scil.* l'epico e il tragico] l'anima e la forma loro è la favola, così diremo che la forma in questi lirici siano i concetti» (49). Dunque, la favola non è

so come quella che potremmo chiamare una “teoria del codice dominante”,²⁰⁷ Tasso aveva individuato il contributo più originale e adatto a risolvere il conflitto contemporaneo tra ariostisti e aristotelisti, tra antichità e modernità, innanzitutto sul piano più problematico della *dispositio*, per estenderlo poi al piano dell’*elocutio*, considerando il fatto che, come nella realizzazione pratica della favola la libertà del poeta sta nella sua libera riformulazione tra i due estremi dell’uso e della regola, del diletto e del giovamento, così nella realizzazione pratica dello stile, essa sta tra i due estremi della «vaghezza» e della *gravitas*, vale a dire del lirico e dell’epico.

Ma c’è un’altra ripercussione di quanto detto sul piano dell’*elocutio*: il fatto che sostanzialmente non è la *gravitas* formale (quindi i famosi scontri vocalici, *enjambements*, etc.) il tratto distintivo dello stile epico (anzi, tale *gravitas* – è detto nella *Lezione* – appartiene anche al lirico), ma una *gravitas* “concettuale”, che non disdegna di ricorrere agli strumenti espressivi del tragico e del lirico. Questo significa, almeno all’altezza dei *Discorsi*, che il linguaggio e lo stile tassiani si configu-

altro che lo sviluppo narrativo o drammatico di un «concetto» (Grosier, *La sottigliezza* 169), e dunque un «concetto», come la favola, è un problema di modo, di forma in cui si espone una determinata «materia», e non di «materia» in sé.

²⁰⁷ Così, almeno, potremmo chiamare il principio che è sotteso a tutta la teorizzazione critica del Tasso: il dominio di un codice che comprende, oltre al sistema ideologico, tematico, formulare anche quello stilistico.

rano come inclinazione ad un sincretismo ampiamente inclusivo.²⁰⁸

Meno chiara, invece, risulta la definizione, da un punto di vista pratico, di questi «concetti» sui quali Tasso fonda la differenza tra gli stili: oltre al confronto diretto tra i «concetti» del lirico (Petrarca) e quelli dell'epico (Virgilio) che chiudono il discorso, l'unica altra informazione che il poeta ci dà sui «concetti» dell'epico è il ricorso a figure come l'iperbole, l'*amplificatio*, la reticenza e la prosopopea per ottenere la magnificenza, poiché il suo fine è il *movere*. L'indicazione è importante più che per la sua funzione regolativa, proprio per farci un'idea di cosa intendano Tasso e i suoi contemporanei per «concetti»: essi sono appunto l'espressione delle idee in forma compiuta e concreta.²⁰⁹

²⁰⁸ Questo comporta – è vero – «porre un argine allo sviluppo manieristico dell'elocuzione» (Grosser, *La sottigliezza* 183) poiché la maniera, così come i modelli sul piano della favola, diventa parziale manifestazione di un codice atto, invece, ad accogliere in sé più maniere, e anzi a trasporre e a “tradurre” anche la maniera virgiliana (ed è questo un dato importantissimo, che si realizza soprattutto nella *Liberata*, poiché il concetto di “maniera” si emancipa a quello di stile e non si riduce più a formule, moduli o figure retoriche) all'interno di uno stile multiforme.

²⁰⁹ In modo più chiaro nella *Lezione* (124) Tasso dice: «dovendo il poeta dilettere, o perché il diletto sia il suo fine, come io credo, o perché sia mezzo necessario ad indurre il giovamento, come altri giudica; buon poeta non è colui che non diletta, né diletter si può con quei concetti che recano seco difficoltà ed oscurità: perché necessario è che l'uomo affatichi la mente intorno all'intelligenza di quelli; ed essendo la fatica contraria a la natura degli uomini ed al diletto, ove fatica si trovi, ivi per alcun modo non può diletto trovarsi. Parla il poeta non a i dotti solo, ma al popolo, come l'oratore; e però siano

Per scegliere uno solo tra gli esempi tassiani di confronto fra Virgilio e Petrarca (sul quale torneremo fra poco), l'epico, per presentare una bellezza femminile, si limita ad abbozzarne con brevi e semplici tratti la forma e la superiorità quasi divina, mentre il lirico si profonde a commentarne gli effetti sull'uomo e sul mondo circostante, dilatandosi con la dolcezza e vaghezza delle parole. I «concetti» sono dunque la *dispositio* dei contenuti e la loro organizzazione espressiva: in sostanza le immagini (siano anche i *topoi*), intesi come proiezione dell'anima²¹⁰ di un determinato repertorio di genere. Utile ci può essere, in proposito, una pagina del *Dialogo della retorica* dello Speroni, per capire sia quanto la lezione speroniana influenzò la posizione tassiana di rifiuto dell'*imitatio*, sia come proprio nell'ambiente padovano l'opposizione parole-concetti veniva a fondare una nuova retorica, basata sui generi e non più sui modelli:

parendomi che la mia vena s'incominciasse a seccare (perciocché alcune volte mi mancava i vocaboli, e non avendo che dire, in diversi sonetti uno istesso concetto m'era venuto ritratto) a quello ricorsi che fa il mondo oggidì; e con grandissima diligenza fei un rimario o vocabolario volgare: nel quale per alfabeto ogni parola, che già usarono questi due [*scil.* Petrarca e Boccaccio], distintamente riposi; oltre di ciò in un altro libro i modi loro del descrivere le cose, giorno, notte, ira, pace, odio, amore, paura, speranza, bellezza, sì fattamente raccolti, che né parola né concetto non usciva di me,

i suoi concetti popolari: popolari chiamo non quai il popolo gli usa ordinariamente, ma tali, che al popolo siano intelligibili».

²¹⁰ Su questo valore primario dei «concetti» nella poesia, come proiezioni dell'animo da preporre agli aspetti formali, insiste molto Varchi nelle *Lezioni* e nell'*Ercolano* (si veda Afrifo 56).

che le novelle e i sonetti loro non me ne fossero esempio. Vedete voi oggimai a qual bassezza discesi, e in che stretta prigione e con che lacci m'incatena. (*Dialogo della retorica* 224)

È il Brocardo a parlare, avversario del Bembo e amico di Bernardo Tasso: l'evidente bersaglio della tirata è il bembismo, con la sua elezione di modelli da imitare e i suoi rischi di cadere nel centone (Afribo 21-60). Questa impostazione retorica speroniana è ereditata dal Tasso anche per il fondamentale ruolo che vengono ad assumere i «concetti» all'interno dell'elocuzione, in quanto modi non più personali (come nel *Dialogo* di Speroni, dove l'intento è però quello di criticare la scelta di modelli perfetti) ma propri di un genere per trattare determinate «cose»: ecco così che l'epico avrà un modo suo di descrivere la notte, l'alba, la bellezza femminile, il dolore, l'ira, etc.; avrà dunque un suo codice o repertorio di immagini che non si riconducono a un solo modello (anche se nel terzo discorso Virgilio è scelto a paradigma del genere eroico), ma ad un'intera tradizione, innanzitutto classica, e anche moderna (da Ariosto a quella *koiné* linguistica identificata da Baldassarri), che ha fissato i “modi” del discorso epico. Una dottrina dell'*elocutio* basata sui «concetti» permette soprattutto di superare la difficoltà del passaggio di genere tra due lingue: se Petrarca era l'unico modello possibile al punto di essere diffranto, dopo la diffusione della *Poetica*, in diversi Petrarca (uno lirico, uno politico, uno grave, etc.), spostare il peso sui «concetti» permetteva di emanciparsi dall'unico modello e anzi di porre sullo stesso livello del greco e del latino il volgare, poiché, diversamente dalle «parole», i «concetti» potevano passare da una lingua all'altra restando integri e garantendo la

sopravvivenza di un genere. Di nuovo, possono tornarci utili le parole dello Speroni, per quanto la sua posizione (diversa in questo da quella del Tasso) sia indirizzata all'affermazione della superiorità della filosofia sulla poesia, che in termini retorici significa – come abbiamo già visto – della *gravitas* sulla piacevolezza e, di conseguenza, delle *sententiae* sui *verba*.²¹¹

Adunque li imitatori accomodano li concetti proprii alle lingue e alli modi di parlar di questo e quell'altro [...]. Però sogliono dir costoro che la lingua volgare non può parlar se non d'amore: e questo perché li autori che elli imitano non han d'altro parlato. (*Dell'arte oratoria*, in *Opere* V 543)

Questo passaggio dai *verba* alla *sententia* non significa però per Tasso, come vorrebbe Speroni, un azzeramento dell'*elocutio* e più in generale una subordinazione della poesia alla filosofia, ma si trasforma a metà Cinquecento nel motore di un nuovo sistema della *gravitas* che si oppone all'ortodossia bembiana e la riformula sia in termini tematici sia elocutivi.

Il sistema della *gravitas* tassiana si costruisce attraverso un lungo e complesso percorso che va dai *Discorsi* alla *Lezione*, a *La Cavaletta*, fino ai *Discorsi del po-*

²¹¹ Tale passaggio si riscontra anche nei *Ragionamenti della lingua toscana* dell'allievo dello Speroni, Bernardino Tomitano, che finiscono col legittimare «un discorso poetico legato meno alla immediata visibilità e all'edonismo di “voce”, “numeri” e “suono” che alla profondità delle “sentenzie”», correggendo in parte il maestro che le affidava solo alla prosa (Afrifo 45).

ema eroico, e che non è il caso di ripercorrere qui; piuttosto è importante individuarne i punti principali, già espressi nei *Discorsi dell'arte poetica*, per verificare come si collochi il *Rinaldo* rispetto alla *gravitas* e quale sia, all'altezza del 1562, la posizione tassiana sulla scrittura eroica. Nel terzo discorso, abbiamo visto, la «magnificenza» si ottiene nei concetti attraverso alcuni procedimenti retorici noti e condivisi dai contemporanei: l'*amplificatio*, le iperboli, le reticenze e la prosopopea; un po' meno condiviso e pacifico è il modo di ottenere tale *gravitas* nelle parole e nel periodare o, meglio, la centralità della *gravitas* e i suoi rapporti con la «piacevolezza». Tasso consiglia l'uso di traslati ma, contro le posizioni del bembismo conservatore, consiglia traslati arditi, purché non scadano nell'oscurità; ancora, Tasso apre le porte della *gravitas* agli stranierissimi (e si intenda soprattutto latinismi, visto che le uniche lingue che ammette son quelle latine); inoltre, il consiglio di evitare apocope o allungamento si indirizza verso un linguaggio semplice, ma è anche un'affermazione della legittimità degli incontri vocalici e del ritmo dattilico delle parole sdrucchiole. Più importante ancora è, nella «composizione delle parole», l'asprezza (sorta di sinonimo della *gravitas*), che include l'incontro vocalico, lo scontro consonantico (allitterazioni e abbondanza di consonanti sonore), il ribattimento di accenti, il «discorso lungo» e l'*enjambement*, costrutti per polisindeto piuttosto che per asindeto, i «trasporti» dei verbi da un campo semantico all'altro; infine (e si tratta come è noto di uno degli elementi principali), la preferenza per il costrutto asimmetrico, che crea sorpresa nel lettore. Ma il sistema della *gravitas* tassiana passa anche attraverso la lettura dell'*Arte poetica* del Minturno e soprattutto attraverso la prassi poetica della *Liberata* e si definisce

sul piano teorico a volte anche in contrasto con la pratica; come del resto suggerisce Afribo (45), quello della *gravitas* è un sistema complesso, che si oppone a un sistema dominato dalla «piacevolezza», ma non la bandisce; piuttosto la reintegra come zona periferica, possibile escursione in nome di una *varietas* che è dato imprescindibile della cultura cinquecentesca. Il recupero, ad esempio, dell'ornato proprio del lirico all'interno dell'eroico, in quanto unico strumento della lingua volgare per creare «energia», passerà attraverso una strategia del «compenso» in cui la teoria dei *Discorsi* si confronta con la pratica del poema²¹² e in cui soprattutto Tasso si è ormai convinto che ogni lingua letteraria rap-

²¹² Cfr. la lettera al Gonzaga del 14 giugno '76: «Or non avendo la nostra lingua molti di questi modi, che dee fare il magnifico dicitor toscano? Quei soli c'ha ricevuti la lingua, non bastano peravventura. Certo, o accattar molte figure e molti modi da la mediocre forma o da la umile. De la umile è propria passion, per così dire, la purità; de la mediocre, l'ornamento. Ma s'egli per sua natura è più vicino e più simile a la mediocre che non è a l'umile, perchè non servirsi de gli aiuti vicini e conformi, più tosto che de' lontani e difformi? [...] Or per conchiudere, io giudico che questo essere talora troppo ornato non sia tanto difetto o eccesso de l'arte, quanto proprietà e necessità de la lingua»; e continua: «considerisi, oltra ciò, che l'istrumento del poeta eroico latino e greco è il verso essametro, il qual per se stesso senza altro aiuto basta a sollevar lo stile: ma 'l nostro endecasillabo non è tale; e la rima ricerca e porta di sua natura l'ornamento, più che non fa il verso latino e greco. Sì che si deve avere anco accessoriamente qualche riguardo all'istrumento, non solo al principale, come s'ha in non romper tanto i versi, quanto si rompono nell'essametro: si deve anco condonare a la lingua volgare e a le stanze qualche eccesso d'ornamento» (T. Tasso, *Lettere* I, 186-89 [n° 77]: 188-89).

presenti un sistema, un sovra-codice con proprie leggi autonome dagli altri sistemi (Raimondi, *Poesia* 61-62).

Questo è il punto di arrivo del pensiero tassiano; un punto di arrivo che spesso neppure la *Liberata* soddisfa pienamente, per quanto in essa si realizzi, fuor d'ogni dubbio, una nuova poesia, con un nuovo sistema retorico ed elocutivo rispetto alla tradizione in ottave. L'*elocutio* che invece Tasso ha in mente ai tempi del *Rinaldo* è estremamente lontana, dal punto di vista degli esiti poetici, dalla retorica della *Liberata*, e se anche si scorgono *in nuce* stilemi o moduli espressivi che saranno cari al poema maggiore, siamo ancora lontani almeno da quelli che sono i due esiti più significativi del linguaggio tassiano: il complesso sistema sinergico di «discorso lungo» e «rompimento de' versi»²¹³ e la priorità dei «concetti» sulle «parole», elemento, quest'ultimo, necessariamente collegato al dominio di *gravitas* (vale a dire concetti) o piacevolezza (vale a dire suoni e parole). Ai tempi del *Rinaldo*, del resto, l'autore non ha ancora formulato alcuna teoria della *gravitas*, e ha dinnanzi a sé dei modelli saldamente legati alla teoria bembiana, vale a dire una *gravitas* addolcita, mediata dalla *varietas*: come vorrebbe il Gibaldi del *Discorso* una «dolce e affettuosa gravità» (132), «dimidiata, censurata, levigata» (Afriso 103), in altre parole la *gravitas* del *Furioso*.

²¹³ Tasso, benché distingua tra «periodo lungo» ed *enjambements*, li considera un unico «modulo compositivo interno alla *gravitas*», poiché quella che si attua in Tasso tra *ordo artificialis*, «discorso lungo» e inarcatura forte (*enjambement*) è una sinergia complessa, nella quale un elemento non esclude ma anzi richiama l'altro (Afriso 167-200: 168-70).

4.1. *Il manierismo eclettico del «Rinaldo»*

Veniamo, dunque, al *Rinaldo* e allo stile del Tasso diciottenne, che probabilmente non aveva ancora letto lo pseudo-Demetrio, e certo non lo aveva letto nel commento del Vettori, che nello stesso 1562 veniva pubblicato. Gli studi di Fubini, Battaglia, Forti, Baldassarri (*Il sonno*) e Daniele (*Nuovi* 89) hanno sottolineato l'eclettismo manieristico dello stile tassiano, e hanno dimostrato come il suo linguaggio venga a costruirsi attraverso un costante ricorso al repertorio formulare della tradizione cavalleresca, in primo luogo paterna, ma anche in gran parte ariostesca, finanche addirittura alla tradizione canterina;²¹⁴ in particolare, il punto di riferimento per il *Rinaldo* è la *koiné* linguistico-stilistica di metà secolo di cui abbiamo detto.²¹⁵ Il risultato del manierismo tassiano è però straordinariamente originale, tale da garantire un discreto successo al poema,²¹⁶ soprattutto si contraddi-

²¹⁴ Casadei (75), facendo riferimento non solo allo stile, ma al *Rinaldo* nel suo complesso, parla di un esperimento «di maniera», all'interno del quale «tutto il bagaglio tecnico-retorico e situazionale del genere cavalleresco viene utilizzato».

²¹⁵ Su questa *koiné* e sul rapporto che attraverso essa si viene a creare tra *Amadigi*, *Rinaldo* e *Liberata*, si veda Baldassarri, *Il sonno* 129-73.

²¹⁶ Molta critica (non per ultimo Dionisotti, *Amadigi e Rinaldo*) ha insistito sulla fortuna del primo poema tassiano, ristampato otto volte durante la vita dell'autore, che pure non sembra avergli dedicato più, dopo la prima stampa, molta attenzione. Credo però sia esagerato parlare di successo del *Rinaldo*: al di là del fatto che il poemetto riesca, per freschezza e agilità, decisamente più piacevole degli altri esperimenti coevi, a parte le due edizioni del de' Franceschi, le ristampe

stingue per «una fluidità e freschezza» (Forti 85) tali da superare ampiamente gli esperimenti dell'Alamanni, del Giraldi e di Bernardo Tasso.

Fiorenzo Forti e Antonio Daniele, soprattutto, hanno fornito un quadro abbastanza completo dello stile e del linguaggio del *Rinaldo*, costruiti innanzitutto sulle letture e l'esercizio pratico sul poema paterno:²¹⁷ un manierismo appunto fatto di formule ed espedienti retorici preconfezionati, fra i quali spicca l'uso epitetico (secondo una norma, per Forti, tipica del romanzo)²¹⁸ o amplificativo dell'aggettivo che accompagna il nome,²¹⁹ l'uso fraseologico di espressioni bimembre, in particolare in clausola di verso o di ottava, sempre allo scopo di am-

successive gravitano intorno alla *Liberata*, a partire dall'Osanna fino a quelle che si inseriscono nelle edizioni collettive delle opere del Tasso, quando ormai la fama del personaggio è assai più determinante del successo delle singole opere.

²¹⁷ Particolarmente suggestiva è l'idea di Daniele di una sorta di officina familiare di cui l'ultima ottava del poema (XII 94) sarebbe testimonianza: la richiesta di intervento del padre, allora, non sarebbe semplice dichiarazione di subordinazione del figlio al padre, ma dimostrazione di una prassi familiare invalsa (*Nuovi* 104-105).

²¹⁸ Forti (88-89) si è limitato a uno spoglio del primo canto, dove spiccano usi come «perigliosi errori» (1, 7), «rozzo stil» (2, 1), «amato nome» (2, 4), «chiari fregi» (3, 1), «fatti egregi» (3, 5), «chiaro onore» (4, 4), «gravi pensier» (4, 5), «grato favore» (4, 6), «empia eresia» (5, 2), «santo amor» (5, 3), etc. Del resto, nel petrarchismo l'anteposizione dell'aggettivo è un *ordo* quasi *naturalis*, un grado zero come suggerisce il Dolce nei *Modi affigurati* (cfr. Afribo 105-106).

²¹⁹ Forti 89. In particolare l'uso dell'aggettivo «alto» («alte imprese», «alto terrore», «alte prodezze», «alto romore», etc.) o altri tipici dell'amplificazione eroica («vago», «altiero», «almo»).

plificare al tono eroico l'ottava.²²⁰ Il risultato è che il verso appare come «misura invalicabile», facile e lezioso alla lettura, ma inevitabilmente destinato a «una sensazione di monotona isocronia» (Forti 91)²²¹ ben lontana dal ritmo spezzato e aspro della *Liberata*. Anche le ottave più intimistiche, che preludono al lirismo della *Liberata*, cadono spesso nel gioco amplificatorio dell'aggettivazione manierata²²² e troppo frequente, a dissimulare l'affettazione di tale elocuzione, è il ricorso al divaricamento tra coppie di sostantivi o di aggettivo+sostantivo o, viceversa, di coppie di verbi o aggettivi divise dal sostantivo. In questo «manierismo eclettico», rientrano il ricorso all'immaginario mitologico classico e ancor più le iperboli cavalleresche,²²³ soprattutto fonico-ritmiche;

²²⁰ Uso già tipico della tradizione canterina, da Tasso trasformato in maniera costante: cfr. Forti 90-91. La dittologia del resto è prassi della poesia in ottave.

²²¹ Il critico porta come esempio l'ott. 31 del canto I, nella quale Tasso presenta Malagigi attraverso una serie di immagini e formule evidentemente prelevate dalla tradizione: «Errò tutta la notte intera; e quando / ne riportò l'Aurora il giorno in seno, / huom riscontrò d'aspetto venerando / di crespe rughe il volto ingombro, e pieno / che sovra un bastoncel giva appoggiando / le membra, che parean venir già meno, / e a questi segni, et al crin raro, e bianco / mostrava esser da gli anni oppresso, e stanco».

²²² Forti (92) porta l'esempio di I 18 dove, ai primi due versi («Deh perché almeno, oscura stirpe umile / a me non diede, o padre ignoto il fato»), che con l'*enjambement* sembrano preludere in parte al «parlar disgiunto» della *Liberata*, seguono le solite dittologie «tenera e vile», «illustre, e signorile».

²²³ Per restare ancora al primo canto, Forti elenca I 36 e I 79: in realtà due soli casi appaiono un po' poco per una figura atta al «magnifico», come detto da Tasso nel terzo discorso.

mentre più parco e controllato, rispetto alla *Liberata*, è il ricorso alle antitesi.

L'elemento predominante è l'organizzazione paratattica e binaria, fatta di parallelismi e opposizioni (soprattutto aggettivali), della sintassi del verso e dell'ottava; la dittologia, specialmente, non solo aggettivale ma anche nominale e verbale, ne è il tratto essenziale, e si trasforma in espediente ritmico prevedibile e atteso dal lettore: la dittologia diventa misura del verso per creare una sorta di pausa ritmica, sia come clausola, e quindi risoluzione della tensione («ardenti e vive»: IV 3, 6; «colma, e smarrita»: VII 3, 4; «ricche, et altere»: VIII 15, 2; «avezzo, e nato»: IX 28, 8; «impresso, e scolto»: XI 1, 8),²²⁴ sia come strutturazione simmetrica (per esempio a VIII 9, 6: «prudente Duce, audace Cavaliero») o chiastica del verso (VII 3, 8: «batte il sen, squarcia il crine, e il volto frange»); sia, infine, come strutturazione binaria di due versi:

Colei c'ha ducal cerchio, e ducal manto
 ma reali maniere, e real volto.
 (VIII 13, 5-6)

²²⁴ Per le dittologie sinonimiche aggettivali sarebbe superfluo fornire un elenco completo per un fenomeno che è norma più che artificio. Mi sono limitato ad aggiungere qualche esempio al campionario già ricco offerto da Daniele e da Forti, scegliendone uno per ogni canto non compreso nell'elenco dei due critici.

Sempre relativamente al parallelismo sintattico, è diffusa la partizione in tricola del verso,²²⁵ non necessariamente in *climax*, ma, piuttosto, ancora in funzione ritmica: l'impressione è che si tratti di un'estensione di quel principio ritmico sotteso alla dittologia, per cui i tre membri si dispongono all'interno del verso a risolvere la tensione ritmico-narrativa attivata nei versi precedenti. Ma quel che più conta è che questa impostazione binaria del dettato si manifesta principalmente nella tendenza alla scansione binaria del periodo, che di norma procede lungo l'ottava secondo il modulo 2+2+2+2 (a volte condensato nel modulo 4+4 o 2+2+4, o viceversa; in ogni caso, secondo la norma ariostesca, con la consuetudine a risolvere la tensione dell'ottava nel distico a rima baciata, secondo lo schema generale $n+2$).

Un tratto peculiare, che in parte anticipa gli sviluppi del Tasso maturo, è il «marcato compiacimento per certo tipo di metaforizzazione consueta» in cui le immagini convenzionali si accompagnano a volte con costrutti arditi, ma di norma all'interno di una compostezza formale e concettuale più moderata di quella dello stesso Bernardo (cito qualche esempio tratto da Daniele): «sproni, d'honor caldi, e pungenti» (I 29, 6); «darà piume, e vanni al mio desire» (II 7, 8); «ricopre de la doglia oscuro panno» (IV 47, 4); «il mar del duolo, e i venti del timore / si tranquillar nel tempestoso core» (IV 50, 7-8); a volte anche con tratti molto particolari pur nella convenzionalità delle immagini.

²²⁵ Il ricorso al tricola a chiusa d'ottava o prima del distico finale dell'ottava serve a segnalare una pausa ritmico-sintattica importante.

Sul piano fonetico, sempre Daniele segnala l'impiego manieristico del diminutivo/vezzeggiativo a scopo «decorativo», quasi lezioso. Decisamente più originale, e in parte preludio agli esiti della *Liberata*, è il piacere per il gioco linguistico, sia verbale, sia semantico e fonico, attuato attraverso i numerosi bisticci lessicali etimologici e paretimologici (Daniele, *Nuovi* 118-20); mi limito a un esempio:

Quegli al grave colpì sopra 'l sentiero
 accennò di cadere, e lo faceva
 se no 'l ritenea *Fausto* in sul destriero
 ch' *infausta* pugna con l' Ispano avea.
 (IV 34, 1-4)

Questo gusto personale si riflette anche nell'abitudine di duplicare nello stesso verso il medesimo aggettivo diversamente declinato, dando vita a quello che Daniele chiama un «poliptoto *en raccourci*», e ancora nell'accostare aggettivi o participi ugualmente declinati (variante di tale stilema è l'accostamento di un aggettivo col suo opposto introdotto col prefisso *in-*). Infine, a un moderato uso dell'iperbato,²²⁶ si oppone un diffuso ricorso alla correzione (come la chiama Tasso «epanortosi»: *DPE* 242), stilema petrarchesco che caratterizzerà anche il Tasso più maturo. Per ultimo, ampio è l'uso di costrutti classicheggianti come l'accusativo alla greca, costrutti

²²⁶ Un uso appunto modesto, che si riconduce soprattutto all'anticipazione del complemento di specificazione rispetto al sostantivo di riferimento.

alla latina, o costrutti letterari arcaici (Daniele, *Nuovi* 121-22), che dimostrano come il giovane Tasso, già a questa altezza cronologica, avesse una sicurezza stilistica molto matura.

A ben vedere, dunque, il procedimento retorico dell'*amplificatio*, inteso come strumento privilegiato per ottenere solennità (*gravitas*), era in linea con gli esperimenti di metà secolo: la solennità, infatti, viene ricercata attraverso la dilatazione verbale (l'uso diffuso di dittologie) e concettuale (il ricorso ad aggettivi epitetici amplificatori e a figure come le iperboli),²²⁷ il rischio è in effetti – come suggerisce Forti – la caduta nel manierismo e nella staticità, gli stessi vizi in cui erano incorsi i poemi post-arisoteschi, che proprio a una retorica dell'*amplificatio* si erano affidati per ottenere la *gravitas* epica. Questo tipo di indagine condotta dal Forti e dal Daniele è punto di partenza fondamentale per inquadrare e descrivere lo stile del *Rinaldo*, ma resta d'altra parte al di qua del problema dell'*elocutio* così come veniva impostato nel Cinquecento e dal Tasso stesso. La descrizione dei fenomeni non tocca la posizione tassiana nei confronti del problema della *gravitas* all'interno di un dibattito più sistematico, che si articola su categorie qualitative, come l'asprezza, il «discorso lungo», lo scontro vocalico o consonantico, l'asimmetria e così vi-

²²⁷ Non possiamo però fare a meno di notare che nel passaggio da S₁ a S₂ si verifica un tentativo di diminuzione proprio di questi fenomeni aggettivali e dittologici, evidentemente avvertiti anche dal curatore della seconda edizione (sia esso l'autore o qualcun altro) come pedanteria manieristica; anzi, proprio questa "limatura" tiene aperta la possibilità che l'intervento sia stato del Tasso stesso.

a, ma anche in termini quantitativi, proprio perché la dialettica piacevolezza/*gravitas* si risolve nel dominio di una o dell'altra, senza una reciproca esclusione.

4.2. Il «*Rinaldo*» e la «*gravitas*»

Come si è detto, Daniele, in parte in controtendenza rispetto alla critica che vedeva nel poema giovanile un puro esercizio di maniera, lontanissimo dal linguaggio frammentario e spezzato della *Liberata* (cfr. Fubini), ha sostenuto che in realtà lo stile del *Rinaldo* per molti aspetti anticipa il linguaggio del poema maggiore:²²⁸

nell'insieme i tratti stilistici più rilevanti del *Rinaldo* non si discostano da quelli individuabili nel poema maggiore, talché in questo si può vedere *in nuce* il primo sedimentarsi non solo di una poetica e retorica del poema secondo il Tasso, ma anche di una grammatica già sicura, capace di valersi di talune varietà fonomorfologiche intrinseche alla lingua in funzione espressiva. (*Nuovi* 87)

La conclusione è importante, poiché individua un percorso di continuità non solo tra i due poemi tassiani, ma anche tra il manierismo di metà secolo e il «parlar

²²⁸ A partire dal gusto per il gioco paretimologico, per la paronomasia e il bisticcio linguistico (seguono gli esempi: II 42; IV 20; VII 5; VII 7; VII 12; VIII 14; IX 28; XII 24; XII 34; cfr. Daniele, *Nuovi* 79), fino ad alcuni fenomeni sintattico-grammaticali propri dello stile tassiano.

disgiunto». Eppure, se non ragioniamo in termini qualitativi e soprattutto di *gravitas*, tale conclusione rischia di eludere il problema più importante rispetto ai tratti distintivi dello stile tassiano e dello stile eroico nel *Rinaldo*.

Lo stesso Daniele suggerisce di partire dal poema di Bernardo e, in particolare dalla prefatoria *Ai lettori*, sicuramente nota a Torquato, nella quale il Dolce delineava così la poetica dell'*Amadigi*:

Appresso trovando già per lunga esperienza la nostra lingua capevole d'ogni ornamento, ha voluto in ciò arricchir la sua opera di epiteti, di traslati, d'hiperboli, e di molte figure, che abbelliscono il Poema, e lo fanno magnifico e grande: come etiandio felicissimamente ha fatto nelle altre sue amoroze Rime, in questo imitando volentieri i Latini et i Greci, che ne sono abondevoli; e seguendo il suo Genio, il quale gli ha dato uno stil florido, vago, e più ornato di quanti hanno scritto fin qui. Le quali cose, per essere elle in questa maniera di Volgari Poemi in gran parte nuove, stimo, che da i poco intendenti forse non saranno del tutto gustate. Nella lingua è sceltissimo et accurato: non però tanto, che si sia voluto restringere superstitosamente nelle parole del Petrarca, sapendo, ch'al Poeta Heroico non conviene la delicatezza delle voci, che appartiene al Lirico. Il verso è puro, alto, e leggiadro: né si parte giamai dalla gravità; la qual serba più e meno, secondo la qualità de' soggetti. In ogni sua parte è facile, et accompagna la facilità con la maestà, mistura tanto difficile. Nelle sentenze è abondevole, quanto conviene, e grave. Usa belle e propriissime comparationi: alcune delle quali, se possono tra loro parere alquanto simili, oltre che se ne trovano in Homero di più simili, egli le fa dissimili con la varietà delle figure: et altrettanto si vede haver fatto nelle descrizioni de' tempi, de' luoghi, e

di altre cose. Serba la convenevolezza in qualunque cosa mirabilmente: né parte è di questo suo dottissimo Poema, che non diletta, e che non giovi, tenendo sempre in una dolce e grata aspettazione il lettore. Ci appresenta ciò ch'ei vuole dinanzi gli occhi con tanta efficacia, che non più potrebbe far dipingendo il pannello di Apelle, o di Titano. (L. Dolce, *Ai lettori*, in B. Tasso, *Amadigi*, c. 2r)

Le parole del Dolce sono una testimonianza interessante e fondamentale per capire quale fosse il dibattito sul poema eroico all'inizio degli anni Sessanta,²²⁹ e dovettero esercitare sul giovane Torquato forti suggestioni, anche da un punto di vista stilistico: tanto che molti elementi indicati dal Dolce saranno ampiamente trattati nei *Discorsi* (dalle figure proprie dell'eroico per rendere il poema «magnifico e grande», alla necessità di «serbare» o meno la «gravità» conformemente ai «soggetti», all'*evidentia*); da questa pagina emerge la difficoltà di trovare dei modelli per il poema eroico, ed emerge soprattutto che il Bernardo più autorevole e riconoscibile, anche nell'*Amadigi*, era quello lirico, con il suo linguaggio vago e ornato informato al Petrarca, mentre resta poco chiaro in che cosa consista, da un punto di vista pratico, questa «gravità», riguardo alla quale Dolce non fornisce indicazioni concrete. L'unico riferimento chiaro e pratico è quello all'imitazione dei «Latini e Greci» nell'uso dell'ornato (in particolare degli epiteti, delle

²²⁹ Forse, meno cogente è che il Dolce rappresenti e descriva perfettamente la poetica di Bernardo, col quale, tra l'altro, non aveva serenissimi trascorsi; cfr. Dionisotti, *Amadigi e Rinaldo*.

iperboli, dei traslati e di altri ornamenti), che però il Dolce riconduce nuovamente al Bernardo lirico, più che eroico.

Il Tassino del *Rinaldo* fa suo il sistema retorico del padre (Daniele, *Nuovi* 107-12).²³⁰ Come emerge dalla prefatoria del Dolce, il problema della *gravitas* è ricondotto in modo semplicistico agli elementi tipici del poema “regolare”: l’uso di epiteti, traslati, iperboli e altre figure, vale a dire il sistema del bembismo e, nella fattispecie, dell’ariostismo. Sappiamo, d’altra parte, che la posizione del Dolce circa la *gravitas* fu diametralmente opposta a quella che il Tasso elaborerà già a partire dai *Discorsi dell’arte poetica* e questa distanza risulta – mi pare – anche da due elementi della paginetta citata: innanzitutto la «facilità», concetto caro anche al Giraldi, e

²³⁰ Per un confronto diretto tra la lingua dell’*Amadigi* e quella del *Rinaldo* si vedano in particolare Battaglia e Devoto. Tra i casi più evidenti di prestiti dell’*Amadigi* nel *Rinaldo*, che la critica ha più volte sottolineato, spicca la descrizione del cavallo: «È leggiadro il destrier tutto morello, / stellato in fronte, e di tre piè balzano, / morde ad ognihora il fren schiumoso, e bello; / et anitrendo si fa udire lontano; / gonfia le nari, soffia; e presto, e snello / s’aggira intorno al piccoletto Nano: / non sa in un loco star; ma con un piede / la terra adhor, adhor percuote, e fiede» (*Amadigi* I 18); «Baio è castagno (onde Baiardo è detto), / d’argentea stella in fronte ei va fregiato, / balzani ha i piè di dietro, e l’ampio petto / di grasse polpe largamente ornato, / ha picciol ventre, ha picciol capo, e stretto, / si posa il folto crin su ’l destro lato / sono le spalle in lui larghe e carnose, / dritte le gambe, asciutte e poderose» (*Rinaldo* II 31). È proprio nell’aggettivazione, mi pare, che il Tassino rifonda, pur in una maggior staticità rispetto al padre, una più forte vena di realismo, mirando anche a un’epica solennità attraverso una significativa asprezza consonantica.

che nei termini della *gravitas* significa vittoria della simmetria e rifiuto per esempio dell'iperbato (se non per sporadica concessione), vittoria della sentenza chiusa col verso e rifiuto del «discorso lungo», vittoria della dolcezza del suono sull'asprezza (e tutto quello che l'asprezza significa per il Tasso), in definitiva vittoria del bembismo sul Casa (per parlare nei termini del Tasso della *Lezione*); in secondo luogo la «varietà», emblema del bembismo (di cui Dolce è con il Muzio e il Ruscelli portatore), che significa in termini di *gravitas* rifiuto della «semplicità» tragica e, dunque, vittoria ancora delle parole sui concetti.

Nella prospettiva della *gravitas* la poesia del *Rinaldo* dimostra di essere ancora saldamente legata alle coeve teorie del Giraldi e del Dolce: una *gravitas* ancora bembianamente controllata e corretta innanzitutto dalla vaghezza della «parola», da una ricerca del discorso breve e facile,²³¹ privo di inarcature e che faccia coincidere la sentenza con la fine del verso e del distico (visto che la scansione del Giraldi e del Dolce dell'ottava è di norma

²³¹ Giraldi nel *Discorso* sostiene che «dee cercare lo scrittore de' romanzi che tale sia l'orditura e il componimento dei versi suoi, che paiano le sue stanze una prosa, non dico quanto al numero, perché con altri piedi corre il verso, e con altri la prosa, ma quanto all'ordine e alla facilità dell'orazione; che devono essere tali che, secondo l'ordine della costruzione, vogliono essere messe di dietro e quelle dinanzi altresì di dietro; ma far sì che i versi abbiano la loro costruzione senza forza e senza storpiamento» e conclude che, anche se al poeta è concessa l'inversione dell'ordine delle parole, essa non deve essere forzata e esagerata (135).

quella 2+2+2+2),²³² e ancor più con attenzione al distico finale di ottava,²³³ da una ricerca della simmetria, dal suono dolce: insomma, sbilanciata verso la piacevolezza; ma pur sempre *gravitas*, poiché, come dice anche Dolce nella prefatoria all'*Amadigi*, al poema eroico non conviene «la delicatezza delle voci» del lirico. Questo implica in sede teorica due aspetti fondamentali: per prima cosa che all'eroico si addice il ricorso alla *gravitas* pur restando la piacevolezza il centro gravitazionale dello stile; in secondo luogo e soprattutto, che la *gravitas*, come la piacevolezza, è identificata come un sistema relativo alle «voci», e dunque ai suoni: un sistema fonetico che non coinvolge ancora, come vorrà il Tasso

²³² Giraldi è contrario all'inarcatura (forte o debole che sia) e opta per la facilità sintattica e per la chiarezza. Per Giraldi l'ottava deve «riposarsi» di 2 in 2 versi (*Discorso* 108), ma non solo: all'interno del distico, la sentenza non si deve fermare sul primo emistichio (con dunque un'inarcatura che si ferma con cesura forte), ma proseguire fino alla fine del verso (ivi 110; Afribo 186). Il modello che Giraldi ha in mente è quello ariostesco, ma in realtà "arcaizzante" rispetto allo stesso Ariosto (cfr. Baldassarri, *Introduzione* 34, n.); il rifiuto dell'*enjambement* è anche del Dolce, per il quale la prima cosa da cercare è che «i versi senza rompimento, o trappionimento d'una sentenza nel principio o nel mezzo del seguente verso, se ne vadano di due in due, che ciò par che chieggano le orecchie di chi legge» (Dolce, *Osservazioni* 259); e la battaglia contro l'*enjambement* è per Dolce una vera e propria ossessione (Afribo 187).

²³³ La rilevanza del resto del distico finale di ottava è di tradizione ariostesca, per cui il *Furioso* offre come modello vincente la formula generale $n+2$; nella *Liberata*, invece, «si ha l'impressione che l'autore usi ogni mezzo proprio per evitare quel "precipitare vittorioso verso la conclusione del distico finale": di qui si spiega la presenza preponderante del tipo 4+4» (Soldani 328).

dei *Discorsi*, il sistema strutturale dell'ottava e del verso, il circuito, né, tanto meno, coinvolge i «concetti». ²³⁴

Non intendo qui fare un esame completo o statistico su tutto il *Rinaldo*, ma semplicemente verificare su alcuni campioni i procedimenti della *gravitas*; ad esempio confrontando ancora l'ottava proemiale (luogo evidentemente deputato alla *gravitas*) del *Rinaldo* con quella dell'*Amadigi*, del *Girone*, dell'*Ercole* (che possono essere presi, in prospettiva tassiana, come paradigma dell'intera *koiné* epica medio-cinquecentesca), e infine con quella del *Gierusalemme*. ²³⁵

L'eCCelSe imPRESe, e gli amoRoSi aFFanni	24810
del PRenCiPe Amadigi, e d'Oriana;	2610
il cui valor dopo TanTi, e TanT'anni	47910
ammiRa, e 'nChinA AnCoR l'AuSTRo, e la Tana:	246710
e d'alTRi CavalieR, Ch'illuSTRI Inganni	26810
fecero al TemPo; e la sua RaBBia vana;	14810
CanTaR voRRei con Si SonoRo STile ,	246810
Che l'udiSSE EBRo, IdaSPe, e BaTTRo, e Thile.	346810
(<i>Amadigi</i> I 1)	

²³⁴ Lo stesso Bembo, nelle *Prose*, precisa che gravità e piacevolezza sono determinate da fattori innanzitutto fonico-ritmici: «il suono, il numero, la variazione», mentre non si preoccupa di offrire una sistematica relazione tra forma e contenuto (Grosser, *La sottigliezza* 6-7, n. 11).

²³⁵ Segnalo con la maiuscola corsiva i grumi consonantici e in grassetto gli scontri vocalici (in maiuscolo se lo scontro riguarda la stessa vocale); i numeri indicano gli *ictus* all'interno dei versi: le sottolineature segnalano i ribattimenti d'accenti (per un quadro generale, si veda Praloran-Soldani).

Io che giovin <i>CanTai</i> d' <i>aRdenTi</i> <i>amoRi</i>	136810
i <i>duBBioSi PiaCeR</i> , le <i>ceRTe Pene</i> ,	36810
<i>Poi deSTai PeR</i> le <i>Selve TRa</i> i <i>PaSToRi</i>	3610
<i>ZamPogne inCulTe</i> , e <i>T SemPliCeTTe</i> <i>avene</i> :	24810
indi l' <i>arTe</i> e <i>T l'oPRaR'a</i> i buon <i>CuLTorI</i>	36810
<i>moSTRai Ch'ai Campi eT GReGGe</i> <i>Si</i> <i>Conviene</i> ,	24610
<i>hoR</i> de i miei <i>gioRni</i> alle <i>STagion maTuRe</i>	14810
<i>naRReRò</i> di <i>GyRon</i> l' <i>alTe aVVenTuRe</i> .	<u>36710</u>
<i>(Girone I 1)</i>	
Le <i>fatiChe</i> , i <i>TRavagli</i> , i <i>faTTi eGRegi</i>	36810
d' <i>HeRCole i'</i> , <i>CanTo</i> , et le sue <i>fiamme aCCeSe</i> ,	14810
e <i>T QuanTe PalmE Egli heBBE</i> , e <i>T Quali PRegi</i> ,	246810
e <i>T PeR</i> lo <i>ColTo</i> , e <i>T PeR</i> lo <i>STRan Paese</i> ,	4810
<i>Come</i> , via <i>Più Ch'ImPeRaToRi</i> , et <i>Regi</i> ,	14810
il nome <i>Suo PeR</i> ogni <i>PaRTE ESTeSe</i> ,	246810
<i>Com'al fine aRSe</i> di <i>CeleSTe foCo</i>	<u>134810</u>
et <i>meRiTò</i> di <i>haveR TRa</i> gli <i>Dèi loCo</i> .	<u>46910</u>
<i>(Ercole I 1)</i>	
L' <i>aRme PieToSe io</i> <i>CanTo</i> e l' <i>alTa imPResa</i>	146810
di <i>GoTifRedo</i> e de' <i>CRiSTiani eRoi</i> ,	4810
da <i>Cui GieRuSalem</i> fu <i>CinTa</i> e <i>PReSa</i>	26810
e n' <i>eBBE imPeRo illuSTRe oRigin</i> <i>Poi</i> .	246810
<i>Tu, Re</i> del <i>CieL</i> , <i>Come al Tuo foCo aCCeSa</i>	<u>1245810</u>
la <i>menTe</i> fu di <i>Quei fedeli Tuoi</i> ,	246810
<i>Tal me n'aCCendi</i> ; e <i>Se Tua SanTa luCe</i>	14810
fu <i>loR</i> nell' <i>oPre</i> , <i>a</i> me nel <i>diR</i> <i>Sia duCe</i> .	246810
<i>(Gierusalemme I 1)</i>	
<i>CanTo</i> i <i>feliCi aFFanni</i> , e i <i>PRimi aRdoRi</i> ,	146810
<i>Che giovaneTto anCoR SoFFRi</i> <i>Rinaldo</i> ,	46810
e <i>Come 'l TRaSSe in PeRiglioSi eRRoRi</i>	24810
de <i>SiR</i> di <i>gloRia</i> , et <i>amoRoSo Caldo</i> :	24810
allo <i>R</i> <i>Che vinTi</i> dal gran <i>CarLo</i> , i <i>MoRi</i>	<u>247810</u>
<i>moSTRaRo</i> il <i>CoR</i> , <i>Più</i> <i>Che</i> le <i>foRZe Saldo</i> ,	<u>245810</u>
e <i>TRoiano</i> , <i>AgolanTe</i> , e 'l <i>fieRo AlmonTe</i>	36810

ReSTaR Pugnando uCCiSi in ASPRamonTe. 24610
(*Rinaldo* I 1)

Il proemio è parte topica, ma anche occasione immediata per definire le regole della propria poesia; se scorriamo velocemente questi esempi, possiamo notare che l'ottava di Bernardo è certamente quella che si presta a un più ricco campionario di elementi fonico-ritmici: grumi consonantici (consonanti doppie, ma anche l'insistenza sui suoni aspri /r/, /p/, /s/, /t/, /c/, mediati però dalla dolcezza delle nasali /m/ e /n/ e dalla liquida /l/), scontri vocalici (ai vv. 4, 5 e 8 anche tra le stesse vocali), con anche la dieresi al v. 2 di «Oriana», che crea un improvviso rallentamento del dettato tra 9° e 10° sillaba, ribattimenti d'accenti (vv. 3, 4, 8), fino a un'inarcatura intersillabica piuttosto forte tra i vv. 5 e 6, che chiude tra l'altro la sentenza nel primo emistichio del verso, in esatta opposizione a quanto Gibaldi voleva. Decisamente più moderate, quanto ad asprezza fonica, sono le ottave di Alamanni e Gibaldi, che riducono i fenomeni consonantici, praticamente azzerandoli fra parole diverse, e soprattutto attenuando l'asprezza dei suoni /r/, /s/, /p/ e /t/ con la /m/, che tende ad addolcire il dettato, e riducendo vistosamente gli incontri consonantici tra parole consecutive, come gli incontri vocalici; in particolare il proemio di Alamanni appare come il meno aspro e grave, sbilanciato nella direzione della «vaghezza» e sonorità tenue.

Più interessanti sono i due proemi del giovane Tasso e, ancora una volta, il più originale sembra essere il precoce tentativo del *Gierusalemme*: la densità consonantica aspra dei primi 4 versi del frammento gerosolimitano (aggravata anche dalla rima ricca «impresa»/«presa») dimostra come gli elementi fondamentali fonico-ritmici

della *gravitas* siano acquisiti dal Tasso già giovanissimo e sin dal primo abbozzo del poema, ma soprattutto dimostra anche la centralità della *gravitas* nello stile tassiano in quello che vuole essere un poema in tutto e per tutto eroico, fatto alla maniera degli antichi e non dei moderni.²³⁶ Gli stessi elementi ritornano nell'ottava proemiale del *Rinaldo* arricchiti, ma anche adattati a un repertorio formulare e linguistico maggiormente in linea con la tradizione: ciò conferma – a mio avviso – che il giovane Torquato ha già chiaro come la poesia narrativa in ottave debba prendere le mosse da un'asprezza che le è propria e che la allontana, almeno dal punto di vista fonetico, dalla poesia lirica. Ancora è evidente che il poeta ha già ben presente in cosa consista questa gravità sonora: nessi consonantici, ribattimenti d'accenti e, in minor misura, incontri vocalici; così come appare deciso a distanziarsi dai più leziosi esempi del Girelli e soprattutto dell'Alamanni.

²³⁶ Una menzione particolare merita il distico finale «tal me n'accredi; e se tua santa luce / fu lor nell'opre, a me nel dir sia duce» in cui l'abbondanza di monosillabi e, di conseguenza, di accenti, porta ad un'asprezza originale e poco ortodossa, se ancora in una lettera del 1 ottobre 1575 a Scipione Gonzaga, in relazione a un verso della *Liberata*, Tasso si sentirà in dovere di intervenire e di modificare, addolcendolo per evitare l'apocope del verbo (ma provocando nuova durezza con lo sdrucchiolo, sconsigliato dal Girelli), «L'odon già su nel ciel» in «L'odono già nel cielo», proprio perché «per li troppi monosillabi ed accenti, è duremento» (cfr. T. Tasso, *Lettere* I, 112-17 [n° 47]: 116). Anche se, in realtà, la lezione definitiva sarà «L'odono or su nel cielo», dove l'asprezza viene anzi accentuata con lo scontro vocalico accostato appunto al verbo sdrucchiolo.

Diversa è invece la questione sintattica: ricordiamo che Giraldis, nel suo carteggio con Bernardo, aveva accusato l'Alamanni del *Girone* per il suo modo di «allogare le rime ed in disporre le materie»²³⁷ e a sua volta Bernardo, dopo l'incrinarsi dei rapporti con l'interlocutore, aveva definito la prima stanza dell'*Ercole* inviatagli da Giraldis come «un poco lassetta». Ebbene, confrontando i tre proemi, emerge chiaramente dal poema di Alamanni un uso diffuso (quasi esasperato) dell'iperbato («d'ardenti amori / i dubbiosi piacer, le certe pene»; «tra le selve tra i pastori / zampogne inculte...»); «l'arte e l'oprar ai buon cultori / mostrai»; «de i miei giorni alle stagion mature»; «di Gyron l'alte avventure»), di contro al dettato totalmente «facile» dell'*Ercole*; in mezzo si colloca l'*Amadigi*, che si limita a postporre un soggetto al v. 4 (ma il soggetto potrebbe anche essere il «valor») e soprattutto a ritardare oltremisura il verbo reggente «cantar vorrei». Entrambi i proemi di Torquato sembrano propendere sul piano sintattico per la «facilità» giraldisiana e dunque sembrano non porsi ancora il problema di una *gravitas* strutturale. Certamente legata alla sensibilità personale, la *gravitas* cinquecentesca è infatti un sistema, che nella sua evoluzione non modifica tanto le proprie regole, quanto la propria funzione e che soprattutto, come è nel Tasso maturo, sposta progressivamente l'attenzione dai fenomeni fonetici, a quelli strutturali e semantici.

²³⁷ La lettera, che abbiamo già citato, si legge in B. Tasso, *Lettere* II, 196-200 (s.n°).

Limitiamo la nostra analisi al canto IX, sia perché il dettato del *Rinaldo*, come hanno indicato Forti e Daniele, è piuttosto unitario e monodico, sia perché l'episodio di Floriana, modellato su quello di Didone, favorisce un confronto anche dal punto di vista dei «concetti» tra il Tasso poeta e teorico. Dal punto di vista della *gravitas* formale, valgono le considerazioni fatte sui proemi: la ricerca di una gravità fonico-ritmica è testimoniata dai fenomeni consonantici, dagli incontri vocalici che rallentano la lettura (con il ricorso normale alla dieresi nel nome di «Floriana» in tutte le sue occorrenze, come per «Oriana» nell'*Amadigi*, ma anche per «Diana»),²³⁸ dalla presenza piuttosto diffusa del ribattimento di accenti (in particolare fra 6° e 7° posizione, venendo a creare in clausola l'effetto dattilo+spondeo/trocheo proprio della clausola dell'esametro,²³⁹ anche se raramente provocato da incontro vocalico il ribattimento e da parola sdruc-ciola il dattilo)²⁴⁰ e ancora da casi di addensamenti consonantici che inaspriscono il suono dell'ottava. Qualche ottava d'esempio può bastare:

²³⁸ Per «Floriana» si veda *Rinaldo* IX 5, 7; 23, 1; 25, 1; 31, 2; 77, 6; 80, 8; 91, 8. Per «Diana», cfr. *Rinaldo* IX 3, 2.

²³⁹ Sui 736 versi delle 92 ottave del canto, ho contato 118 casi; che significa una media di più di un caso per ottava. Spesso il ribattimento di 6° e 7° è accompagnato da un ribattimento in 2° e 3° sede. Meno diffuso, ma presente è invece il ribattimento tra 9° e 10° determinato da un incontro vocalico, sul quale il Tasso sarebbe entrato in polemica col Ruscelli (per esempio, ott. 68, 7: «anzi santa onestà, ch'a te faccia onta»).

²⁴⁰ Per esempio, all'ott. 8, 5: «Questi avean ne lo scudo, orrido scoglio»; caso interessante in cui la sdruc-ciola «avevano» è apocopata, ma per favorire l'asprezza dello scontro fra consonanti identiche.

ERan <i>Qu</i> ivi <i>fRa</i> gli <i>alTRi</i> <i>Argo</i> , et <i>AndRog</i> lio,	136710
<i>CompagnI In GueRR</i> eGG <i>iaR</i> d' <i>alTa PoSS</i> an <i>Za</i> ,	26710
ma d' <i>alTeReZZ</i> a <i>Tal</i> , di <i>TanTO OR</i> goglio	46810
<i>Ch'aSS</i> ai <i>C</i> eeda la <i>foRZA A</i> l' <i>aRR</i> ogan <i>Za</i> .	24610
<i>Questi have</i> an ne lo <i>ScudO</i> , <i>hORR</i> ido <i>SC</i> oglio	136710
<i>Che fRange</i> l'onde e <i>SovRa</i> 'l <i>maRe</i> <i>avanZ</i> a,	246810
<i>inToRno</i> a <i>Cui SCriTTO eRa</i> in <i>auRee noTe</i>	256810
un <i>CoTal moTTO</i> . <i>RomPe CHI Il PeRCoTe</i> .	346810
Volendo <i>indI InfeRiR</i> <i>Che 'l loR</i> valo <i>Re</i>	236810
ad ogni <i>InConTR</i> o <i>fiER Saldo ReST</i> ava,	246710
e <i>Che Più Ch'al feRiTo</i> , <i>al feRiToRe</i>	3610
de la <i>PeRCoSS</i> a danno, e mal <i>ToRnavA</i> ,	46810
<i>Ahi Qual SuPeRbo</i> , <i>ahi Qual fallaCE ERRO</i> e	246810
il lume di <i>Ragion loRo adombR</i> ava,	26710
<i>Ché vinTi hoR</i> da <i>FloR</i> indo, e da <i>Rinaldo</i> ,	23610
de <i>bil PianTa SembRaR</i> , non <i>SC</i> oglio <i>Saldo</i> .	136810

(*Rinaldo* IX 8-9)

Caso tanto più significativo, poiché il poeta sta descrivendo la giostra tra la coppia Rinaldo-Florindo e gli uomini di Floriana, dunque un momento di guerra, che deve essere accompagnata dall'asprezza dei suoni. Ma si tratta di *varietas* più che di effettiva corrispondenza semantica tra «voci» e «concetti»; lo dimostra il ricorso ai medesimi artifici sonori in casi certo meno pregnanti, al puro scopo di creare tensione fonica, come nella descrizione del giardino di Floriana in cui i due amanti si incontrano:

Nel <i>Palagio Reale</i> , <i>ERa</i> un <i>giaRdino</i>	36710
<i>ove ogni Suo TeSoR FloRa SpaR</i> gea,	126710
da le <i>STanZe ivi Sol del Paladino</i>	34610
e da <i>Quelle di lei giR Si PoTea</i> ,	36710
<i>Quivi SovenTe il fReSCo maTuTino</i>	14610
<i>FloRiana SoleTTa Si godea</i> ,	3610
la <i>PoRTa uSC</i> endo, e <i>inTRandO Ogn'hoR SeRR</i> ava,	246810

Ché STaR RemoTA A lei molTo aGGRadava. 246710
(IX 77)

La «magnificenza» che il Tasso teorizza nei discorsi, abbiamo visto, non è un problema di «voci», ma è anche e soprattutto un problema di strutturazione del discorso. Da questo punto di vista, il IX canto, e il *Rinaldo* in generale, disattende la questione del «discorso lungo» e della rottura dei versi: mancano in tutto il canto *enjambements* significativi e il dettato è costruito pressoché unicamente sulla strutturazione dell'ottava in distici, all'interno dei quali si chiude contemporaneamente la sentenza, secondo un procedere bimembre, non solo linguistico (nell'abbondanza delle dittologie) ma pure sintattico. Si veda ancora la fase epica della giostra:

Galasso il poderoso, e 'l destro Irnante
si mosser prima al fin di questa parte,
ma tosto rivoltaro al Ciel le piante,
per man de' duo stranier, più cari a Marte:
dopo costoro, Albernio, et Odrimante,
venuti onde le piagge, il Tigre parte,
stampar la terra con le spalle, e colto
fu sotto 'l petto quel, questi nel volto.

Eran quivi fra gli altri Argo, et Androglio,
compagni in guerreggiar d'alta possanza,
ma d'alterezza tal, di tanto orgoglio
ch'assai cede la forza all'arroganza.
(IX 7-8)

La strutturazione sintattica delle due stanze, anzi dei quartetti, è speculare, così come la chiusura dei distici, che rispetta le attese del lettore, senza creare rotture o sospensioni e favorendo un periodare «facile» e lineare, mai interrotto (se non all'interno della misura del disti-

co).²⁴¹ L'ottava, dunque, nel poema giovanile non si fa mai complessa, ma favorisce le strutture simmetriche e bilanciate, evidentemente lontane dallo stile teorizzato nel terzo discorso, in particolare relativamente ai costrutti asimmetrici. Su questo aspetto sintattico-formale del «discorso lungo» e della «nobile negligenza» della *gravitas*, che è però il centro della rivoluzione tassiana, potrà bastare un ultimo caso da confrontare con la *Liberata* per capire come il *Rinaldo* sia ancora dal punto di vista elocutivo ancorato al sistema bembiano di metà secolo. Afribo prende ad esempio della strutturazione sintattica asimmetrica della *Liberata* uno dei rarissimi casi di suddivisione dispari dell'ottava rilevati da Soldani, che riflette l'inquietudine e la disperazione del personaggio, in questo caso Armida:²⁴²

Forsennata gridava: “O tu che porte
parte teco di me, parte ne lassi,
o prendi l'una o rendi l'altra, o morte

²⁴¹ Come ad esempio nell'*enjambement* ai vv. 7-8 dell'ott. 7 che però restringe sempre all'interno del distico la sentenza e il periodo, e non crea frattura nel verso successivo. Ma arriviamo anche a casi estremi di elenchi che isolano i singoli versi come nella descrizione di Rinaldo all'ott. 17, che produce uno schema 1+1+1+1+2+2, ulteriormente riducibile a micro-unità nominali o aggettivali speculari: «Oltre ciò, larghe spalle, et ampio petto / braccia lunghe snodate, e muscolose, / ventre piano, traverso, a i fianchi stretto / gambe diritte, et agili, e nerbose, / mobil vivacità, ch'in giovinetto / gratia aggiunge e decoro a l'altre cose, / grata fierezza, altero portamento, / unite con mirabil tempramento».

²⁴² Cfr. Soldani 325-26. Sugli effetti fonico-sintattici dell'ottava, si veda Afribo 182.

dà insieme ad ambe: arresta, arresta i passi,
 sol che ti sian le voci ultime porte;
 non dico i baci, altra più degna avrassi
 quelli da te. Che temi, empio, se resti?
 Potrai negar, poi che fuggir potesti”.
 (*Liberata* XVI 40)

Questi costrutti non sono la norma nella *Liberata*, ma appunto servono a frenare la narrazione per trasportarla nell'inquieto e asimmetrico mondo della psicologia dei personaggi; nel *Rinaldo* simili costrutti o battute d'arresto, per quanto la psicologia del protagonista in particolare sia al centro della narrazione, non hanno luogo e nel rimprovero che, ad esempio, Clarice muove in sogno a Rinaldo per ricondurlo al suo amore (che si avvicina per molti aspetti a quello di Armida) è ancora il gioco degli equilibri parallelistici e simmetrici a scandire l'ottava, senza farla risaltare e senza creare un nesso tra instabilità emotiva e instabilità metrica:

Crede vederne i rai del viso, e crede
 de la favella udir le dolci note,
 quel (secondo gli par) la vista fiede
 questa così l'orecchie a lui percote,
 “Ahi! che sincero amor, che pura fede
 di cavalier? se tal nomar si puote,
 chi le parole sue commette al vento,
 fraude usando, a chi l'ama, e tradimento.

Dunque Rinaldo t'è di mente uscita
 chi te sempre ritien fisso nel core?
 Dunque hai d'altra beltà l'alma invaghita
 e sprezzì il primo via più degno amore?
 Deh torna, torna a me dolce mia vita
 ch'io tua mercé languisco a tutte l'hore,
 queste lacrime (oimè) questi sospiri,
 segno ti sian degli aspri miei martiri”.
 (*Rinaldo* IX 84-85)

In questo caso, anche la *gravitas* fonetica è ridotta o, meglio, si manifesta progressivamente lungo l'ott. 85, a partire dal v. 2 («[...] *Te SemPRE RiTien fiSSo nel CoRe*»), per poi concentrarsi maggiormente nel quartetto finale (con la *reduplicatio* di «torna», che anticipa sia negli effetti sonori sia patetici l'«arresta» della *Liberata*)²⁴³ e in modo più deciso nel distico finale che suggerisce il monito della visione (con l'insistenza sulle consonanti /s/, /r/ e /t/ e la duplicazione del dimostrativo: «*QueSTe laCRime [...] QueSTi SoSPiRi*»), per poi risolversi nella clausola («*aSPRi miei maRTiRi*»), in conformità con la ricerca di una *climax* sonora che rispecchia pienamente l'ideale bembiano della musicalità ad effetto del linguaggio poetico, senza che però i suoni, le «voci», si facciano concreta rappresentazione dei «concetti». Ancor più evidente è in questi versi, rispetto all'ottava della *Liberata*, la «facilità» del discorso, che si articola, appunto, per monadi sintattiche che non interrompono mai il flusso narrativo e, anzi, nella seconda ottava si scandiscono nei singoli distici in modo cadenzato anche dall'anaforica ripresa di «dunque» a introdurre le due interrogative e dalla corrispettiva ripetizione dell'interiezione nei due distici finali, con lo spostamento di «oimè» al centro del verso 7, che da un lato evita il troppo ingenuo costruito simmetrico dei distici, e dall'altro però mantiene perfettamente l'equilibrio

²⁴³ Ma l'uso enfatico della ripetizione non è certo tassiano, anche se, ancora nella *Lezione*, Tasso insisterà sulla legittimità nello stile grave della ripetizione, contro il bembismo ortodosso che punta principalmente alla variazione.

spezzando i due sostantivi correlati: un perfetto esempio di «diligenza» retorica che dimostra la perizia tecnica del giovane poeta, ma manifesta anche il saldo legame con la tradizione.

Una «facilità», dunque, tutt'altro che ingenua e anzi tutta retorica, come dimostra la *dispositio* dell'ott. 85, ma come dimostra anche l'*enjambement* al v. 5 dell'ott. 84: in quel caso si viene a creare uno dei rarissimi casi di inarcatura intersversale, a cui segue una frattura della normale scansione in distici dell'ottava; ma, come è evidente, si tratta di un'inarcatura debole, che, pur risolvendosi in una cesura ritmica dopo «cavalier», si scioglie poi nella perfetta divisione di protasi e apodosi dell'ipotetica nei due versi successivi e nell'equilibratissimo verso finale, compreso nella divaricazione della dittologia nominale «fraude [...] e tradimento».

Siamo insomma di fronte alla «perfetta diligenza» che Tasso ricuserà nella *Lezione* e nei *Discorsi dell'arte poetica* in nome della «nobile negligenza»,²⁴⁴ certo, con Daniele, dobbiamo convenire sull'abilità tecnica del

²⁴⁴ Del resto, un ultimo esempio della lontananza fra il *Rinaldo* e il Tasso teorico dei *Discorsi* e della *Lezione* ci può venire dall'ottava che Daniele porta a paradigma del normale uso dell'aggettivazione nel poema giovanile, articolata in coppie parallelistiche e oppositive: «per molte parti hor al lucente e caldo / ciel giro errando, hor a l'algente e nero, / né giamai ritrovar ventura alcuna / nel chiaro giorno, o ne la notte bruna» (*Rinaldo* III 1, 5-8); la simmetrica disposizione delle dittologie in antitesi «lucente e caldo»/«algente e nero» e il chiasmo «chiaro giorno [...] notte bruna», che chiude l'ottava, sono evidente spia di una ricercata diligenza strutturale e concettuale ancora fortemente primo-cinquecentesca.

giovane Torquato e sul fatto che alcuni aspetti dello stile del *Rinaldo* anticipano quelli della *Liberata*, soprattutto da un punto di vista linguistico e fonetico, e in questo – è vero – il poeta dimostra una sua personalità e una sicurezza veramente precoci, ma siamo ancora estremamente lontani dal «parlar disgiunto» e soprattutto da tutti quegli aspetti stilistici che deriveranno al Tasso dalla riflessione teorica più che dalla prassi poetica. Il manierismo tassiano del *Rinaldo* è effettivamente tutto stilistico e legato all'*imitatio* dei modelli, e non ancora alle regole dell'arte.

4.3. *I concetti*

Un'ultima conferma di questo stadio albale dello stile tassiano ci può venire da qualche considerazione sul rapporto parole-concetti. Come abbiamo visto, nella parte finale del terzo discorso, Tasso si dedica a un confronto diretto tra «concetti» dell'epico e «concetti» del lirico e chiama in causa i due massimi rappresentanti di uno stile e dell'altro: Virgilio e Petrarca; l'autore raffronta alcuni casi significativi in cui i due poeti, trattando le medesime «cose», utilizzano diversi «concetti», più semplici nell'epico e più «ameni» nel lirico.²⁴⁵

Quali siano poi nella sostanza i concetti dell'epico e quali quelli del lirico, Tasso sembra dare per scontato, procedendo per esempi, senza però enunciare una regola

²⁴⁵ *DAP* 50-54 sono pagine cruciali e forse le più importanti per la definizione dello stile tassiano.

precisa. C'è invece una precisazione che merita di essere presa in considerazione: proprio nel confronto tra la bellezza descritta da Virgilio, sentenziosamente accennata, e come la descriverebbe Petrarca, abbondando di concetti, emerge che nella «varietà» dei concetti per esprimere una medesima *res* si distinguerebbe il lirico dall'epico. Si fa sentire qui l'eco della teorizzazione bembiana dello stile lirico, ma è evidente che Tasso ha spostato la *varietas* (dei concetti, ma dunque dello stile) sul piano concettuale come tratto caratteristico dello stile lirico. E poco più avanti, in linea con la *Lezione* (ma là per sostenere che il lirico può ricorrere allo stile magnifico) afferma che proprio dello stile magnifico, e dunque dell'epico, è il ricorso ai concetti «ordinari», e dunque a parole «comuni»; e ad esso si oppone il lirico con i concetti «vaghi» e «ornati», e quindi con una composizione delle parole «dipinta» e «fiorita». È evidente l'incertezza tassiana nel gestire il rapporto fra “stili di genere” e “stili retorici”, ma il ricorso a un' esemplificazione così ampia nella trattazione dei concetti rispetto al resto del discorso riconferma quanto questa percezione derivi al Tasso più dall'esperienza che dalla riflessione teorica, più dall'*imitatio* che dallo pseudo-Demetrio.

Gravitas e piacevolezza, all'altezza dei *Discorsi dell'arte poetica*, per convivere nel poema eroico, devono strutturarsi in rapporti gerarchici sia dal punto di vista formale sia dal punto di vista concettuale, con un decisivo sbilanciamento nella direzione della *gravitas*. Si tratta di un passaggio fondamentale, poiché indica che anche l'armonico rapporto concettuale tra armi e amori, che aveva fondato lo sviluppo tutto italiano della poesia in ottave (già dalle *Stanze* del Poliziano: I 7), è definitivamente messo in crisi; e infatti, in questo pas-

saggio, il tentativo di evincere le regole dai modelli lascia aperte alcune aporie e difficoltà: prima fra tutte la legittimità per l'epico di ricorrere allo stile lirico (« questo non determino io già se s'abbia da fare»),²⁴⁶ legittimità che Tasso lascia implicitamente emergere lungo tutto il discorso, ma non senza metterla costantemente in dubbio. Alla base di questo dubbio è, d'altra parte, la tradizione che il poeta si trovava davanti: se da un punto di vista critico i diversi autori si erano sforzati di costruire una possibile teoria della *gravitas* volgare, in parte in controtendenza alla piacevolezza bembiana, resta evidente che nella prassi poetica il paradigma bembiano offriva la sola soluzione petrarchesca e, inevitabilmente, finiva per provocare un'espansione del codice lirico nel poema narrativo come unico e possibile strumento d'innalzamento del genere; un'espansione non soltanto tematica o formale, ma dunque anche “concettuale”. Tasso aveva ben chiara questa difficoltà del genere e, in un passaggio così delicato, non può fare a meno di ricorrere, qui si ancora bembianamente, a un confronto tra modelli: nel confronto diretto Virgilio-Petrarca, però, fa capolino, più o meno celatamente, anche un terzo riferimento che è il punto nevralgico del dibattito, Ariosto. Al di là delle “cadute” comiche del *Furioso*, già censurate dalla critica di metà secolo, infatti, il maggior rischio e difetto in cui incorre il poeta fer-

²⁴⁶ Frase che scomparirà nel tardo rifacimento dei *Discorsi del poema eroico*, a dimostrazione della definitiva legittimazione dello stile lirico nell'eroico e soprattutto del suo tratto più distintivo: l'ornamento.

raresi (e per Tasso significa il codice romanzesco *tout-court*, visto che nel discorso inserisce anche un'ottava paterna) è proprio quello degli eccessi di lirismo, e dunque di trattare delle *res*, come ad esempio gli amori, con i concetti del lirico, troppo vaghi e ornati, e non dell'epico. Si tratta di una posizione decisiva, che arriva inevitabilmente a condannare anche l'*Amadigi* di Bernardo, che il Dolce, nella prefatoria, si era impegnato a difendere per il suo «stil florido, vago, e più ornato di quanti hanno scritto fin qui». Tasso, dunque, identifica ancora una volta il problema nella proporzione tra i codici e soprattutto finisce in questo modo con l'inglobare nel codice romanzesco anche quello lirico, pur come eccesso. Insomma, anche a livello di concetti e di stile, il problema viene impostato da Tasso come una questione di dominio di un codice, per cui all'epico non solo sarà consentito trattare la materia (ad esempio l'amore) propria del lirico, ma qualche volta pure usarne i concetti, purché mantenga coscienza del fatto che in quel momento sta piegando verso la mediocrità dello stile ornato e purché lo stile dominante nella compagine del poema sia il «magnifico». Si tratta di un'architettura dottrinale macchinosa e in più parti farraginoso,²⁴⁷ che mette però in chiaro la concezione tassiana (estremamente moderna rispetto ai suoi contemporanei) dei generi come codici complessi, immediatamente riconoscibili dal lettore, an-

²⁴⁷ Ad esempio non è ben chiaro quale sia la differenza tra il «magnifico» eroico e quello lirico, se un poeta può ricorrere liberamente, contaminandoli, allo stile eroico o lirico all'interno del medesimo genere.

che all'interno di contesti misti, non tanto da un punto di vista formale, ma concettuale.

Diviene allora determinante all'altezza cronologica dei *Discorsi* la citazione di un Ariosto «tassato» o applaudito per i suoi eccessi di lirismo, poiché indica in che posizione si trova il romanzo, ma con esso anche tutta la tradizione “regolare” e – aggiungerei – il *Rinaldo* stesso, che con quella tradizione si confrontava.²⁴⁸ Ricordiamo che a metà secolo l'assimilazione di romanzo e poema epico non era affatto scontata (ad esempio per il Giraldis) e che Torquato, nel primo dei *Discorsi*, in nome di un meccanismo simile a quello applicato per lo stile, aveva affermato – sulla scorta aristotelica – che epica e romanzi sono uno stesso genere perché trattano la medesima materia nello stesso modo (benché il romanzo pecchi spesso nella scelta della materia in direzione amorosa più che guerresca): proiettata sul piano stilistico l'identificazione si ripete e, benché il poeta romanzesco (l'Ariosto, ma anche il padre Bernardo) si

²⁴⁸ Quello stesso Ariosto a volte troppo lirico sarà riabilitato in molti luoghi dei più tardi *Discorsi del poema eroico*, quando ormai Tasso avrà elaborato una dottrina della commistione degli stili basata sul *decorum*, all'interno della quale lo stile lirico potrà pacificamente convivere con quello eroico in funzione del contesto, e soprattutto lo stile magnifico avrà definitivamente accolto ampia parte dell'ornato dello stile mediocre (per intromissione della dottrina ermogeniana). E infatti l'intero passo sarà recuperato nei *Discorsi del poema eroico* senza sostanziali modifiche, a dimostrazione del fatto che per Tasso si tratta di un saldo punto di arrivo della sua riflessione, ma spariranno i riferimenti al *Furioso* (non invece quello all'ottava dell'*Amadigi*), perché – credo – ormai il codice lirico ha acquisito una sua indipendenza e autonomia, e non è più percepito come devianza.

sia spesso sbilanciato troppo in direzione lirica, il suo stile deve essere il medesimo dell'eroico non solo quanto alla *gravitas* formale o sonora (come in parte avevano già fatto sia Torquato sia il padre) ma anche quanto alla «magnificenza» concettuale, che imponeva un abbandono dello stile florido, pomposo e amplificato della lirica. È un rapporto conflittuale quello tra elemento epico ed elemento lirico (amoroso) che, come dimostrano le *Lettere* “poetiche”, si ripropone a lungo per il Tasso e dovrà trovare una forte polarizzazione nella *Liberata* per poter essere, se non risolto, almeno assoggettato alla ragione. L'elemento lirico-amoroso diventerà così devianza e costante rischio per l'epico, ma sul versante stilistico questo significherà soprattutto la possibilità di ricorrere allo stile ornato del lirico quando i concetti lo richiederanno: non nella narrazione, che dovrà essere in tutto e per tutto epica, ma nella mimesi, che consente l'immedesimazione nel carattere e dunque un'introspezione lirica della psicologia del personaggio.²⁴⁹

²⁴⁹ Significativa è la lettera del 22 maggio 1576 al Gonzaga: «coscosco d'essere stato troppo frequente ne' contrapposti, ne gli scherzi delle parole, ne le allusioni, ed in altre figure di parole, le quali non sono proprie della narrazione, e molto meno della narrazione magnifica ed eroica; sì che giudico che mi sia quasi necessario andar rimo- vendo alquanto del soverchio ornamento da le materie non oziose, perché ne le oziose nessun ornamento forse è soverchio. Ne gli spiri- ti e ne gli ornamenti che nascono non dalle parole ma da' sensi, mi pare, senza partirmi da i precetti dell'arte, di poter essere molto men severo; né stimo, a verun patto, vizio l'essere alquanto più spiritoso e vivace che non fu Omero e Virgilio» (T. Tasso, *Lettere* I, 179-83 [n° 75]). In merito, Grosser parla di vera e propria «svolta teorica», a dimostrazione del fatto che Tasso ormai sembra sicuro riguardo alla

Nelle pagine del Giraldi, di Bernardo Tasso, dello Speroni e dei vari difensori del *Furioso*, difficilmente si trovano considerazioni circa gli eccessi di lirismo dell'Ariosto: fino ad allora il *Furioso* è semmai criticato per le concessioni al comico, e soprattutto per la struttura non unitaria, così come il poema del Trissino è condannato per l'incapacità di dilettere e l'inadeguatezza all'uso, esattamente come il poema dell'Alamanni. Non mi è parso, invece, di poter trovare altrove, prima dei *Discorsi*, un'accusa al lirismo ariostesco, anche se, come abbiamo detto, era sentita da tutti la difficoltà per il volgare, specializzato nella dolcezza lirica, di costruirsi un linguaggio epico. A metà secolo, così, quello che potremmo chiamare codice "lirico", con le sue forme e i suoi contenuti, se era stato in parte censurato o meglio deviato in direzione grave da un punto di vista formale all'interno del poema eroico, manteneva invece ancora piena legittimità dal punto di vista concettuale. Come abbiamo visto, nel *Rinaldo* (ma anche nell'*Italia liberata*, nel *Girone*, nell'*Ercole*) è il codice romanzesco l'elemento deviante che mette a rischio l'unità epica; il codice lirico è invece costantemente alternato e accostato per dignità a quello epico delle armi. Con i *Discorsi*, invece, e in modo ancor più evidente nelle *Lettere* della revisione, anche l'elemento lirico concettuale diventa rischiosa deviazione dal codice epico e, come tale, da porre sotto stretta sorveglianza.²⁵⁰

gestione dei due codici, epico e lirico, all'interno del poema eroico (cfr. *La sottigliezza* 236-48).

²⁵⁰ In una precedente lettera al Gonzaga del 3 aprile 1576 Tasso, facendo riferimento all'episodio di Sofronia e Olindo, su cui lo stesso poeta era stato a lungo in dubbio e che gli aveva portato tante critiche di carattere strutturale da parte dei revisori, arrivava ad affer-

Sarebbe pletorico elencare tutte le concessioni allo stile lirico lungo il *Rinaldo*: l'amore è tema centrale e filo conduttore di tutto il poema; può bastare pensare alla quantità di innamoramenti e lamenti che percorrono il poema, nonché alle varie digressioni ed episodi di carattere amoroso (la storia di Francardo, quella di Florindo, il trionfo di Amore, l'Albergo della Cortesia, la storia di Clizia), per capire che i concetti propri dello stile lirico occupano un ruolo centrale e anzi primario. Mi limito a qualche esempio che mi sembra significativo per dimostrare come ai tempi del *Rinaldo* il problema del rapporto tra concetti del lirico e concetti dell'epico non si ponga assolutamente nei termini dei *Discorsi*, ma muova in tutt'altra direzione, imitativa e piuttosto di assorbimento e commistione di un'ampia tradizione di generi e stili. A partire dall'apparizione di Clarice a Rinaldo, come abbiamo detto modellata su quella di Venere a Enea, ma legata a una serie di modelli "compromessi" e contaminati fra loro:

Mira il leggiadro, altero portamento

mare che «Io ho già condannato con irrevocabil sentenza a la morte l'episodio di Sofronia, e perch'in vero era troppo lirico, e perc'al signor Barga ed a gli altri pareva poco connesso e troppo presto» (T. Tasso, *Lettere* I, 150-57 [n° 61]: 153). L'accusa di essere episodio «troppo lirico» e «troppo vago» era stata la prima accusa mossa dai revisori romani, e Tasso, già allora (cfr. le lettere al Gonzaga del 15 aprile 1575 e allo Scalabrino del 24 maggio 1575 in *Lettere* I, rispettivamente 63-68 [n° 25] e 78-81 [n° 31]), aveva risposto che non solo in quello, ma anche in altri luoghi del poema (in particolare negli amori di Armida) i revisori avrebbero trovato «forse alquanto di vaghezza soverchia», ma che allora gli spiaceva di più il «trappasso» nel V canto dalla contesa tra Rinaldo e Gernando ad Armida, che era fatta con poca «arte» e con i modi del «romanzo».

Rinaldo; e 'nsieme il vago habito, eletto;
 e vede il crin, parte ondeggiar al vento;
 parte in belli aurei nodi avvolto e stretto;
 e la vesta cui fregia oro, et argento,
 sotto la qual traspar l'eburneo petto,
 alzata alquanto, discoprir a l'occhio
 la gamba, e 'l piede fin presso al ginocchio.

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
 gratia, che può far lieta ogn'alma trista,
 e le perle, e i rubin fiamme d'Amore
 rimira ingombro ancor d'alto stupore.

Non quando vista ne le gelid'acque
 da l'incauto Atteon fusti Diana,
 tant'egli ne stupì, né tanto piacque
 a lui la tua beltà rara, e soprana:
 quant'hor nel petto al buon Rinaldo nacque
 fiamma amorosa, e meraviglia strana,
 vedendo in selva solitaria, et adra
 sì vago aspetto, e forma sì leggiadra.

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, et impeto nascoso,
 quivi il suo albergo lusingando prende;
 al fin con modo altero, imperioso
 rapisce a forza il fren del core, e 'l regge,
 ad ogn'altro pensier ponendo legge.

(I 54-57)

Nel terzo discorso Tasso elogiava la descrizione virgiliana di Venere in panni di cacciatrice, una descrizione eroica nella sua essenzialità,²⁵¹ con particolare riferimento alle «chiome diffuse ai venti», opposta alla medesima materia esposta dal Petrarca in *RVF XC* tramite i concetti del lirico: «erano i capei d'oro a l'aura sparsi, / che 'n mille dolci nodi gli avvolgea» (vv. 1-2). Com'è evidente, nella descrizione di Clarice Tasso tiene presente il modello latino ma lo dilata secondo la norma petrarchesca, ricorrendo cioè ai concetti del lirico (per limitarci al particolare dei capelli, palese è la ripresa petrarchesca: «il crin parte ondeggiar al vento, / parte in aurati nodi avvolto e stretto»); ma come è norma nel *Rinaldo*, parlando del rapporto con modelli e fonti, anche in questo caso c'è un repertorio ben più ampio, che va dalle descrizioni di Alcina e Olimpia nel *Furioso* (VII 10-15 e XI 65-72) almeno alla presentazione di Idonia nell'*Ercole* del Giraldi (esempio di maniera nel dilatarsi della descrizione),²⁵² modelli che a loro volta richiama-

²⁵¹ «Namque umeris de more habilem suspenderit arcum / venatrix dederatque comam diffundere ventis / nuda genu nodoque sinus collecta fluentis» (*Aen.* I 318-20).

²⁵² *Ercole* I 56-64: «Era Idonia a costei tutta contraria / nel vestir, ne l'aspetto, et ne i sembianti, / perché lasciva si mostrava in aria, / come fusse tra un stuol di vani amanti. / Il crine havea, qual ha chi il lega et varia / con ghirlanda di perle, o di diamanti, / gliele pingeano in mille, et dolci nodi / varij fiori contesti in varij modi. // Tal quando scalda al Toro ambe le corna / con la virtù de suoi bei raggi il Sole, / la vaga primavera a noi ritorna, / coronata di rose, et di viole, / onde se ne riman la terra adorna, / et par che Amor con l'arco teso vole, / et scotendo veloce in aria l'ali, / scocchi ne cori human gli aurati strali. // Le pendeuan due gemme da l'orecchie / di molto

no la topica petrarchesca e *RVF XC*. Per il discorso relativo allo stile, ci basterà notare che anche la descrizione di Olimpia, qui implicata da quella di Clarice, era indicata nei *Discorsi* come esempio di ricorso ai concetti «vaghi» e «fioriti» del lirico.

Per restare all'interno delle esemplificazioni del terzo discorso, vediamo come la presentazione di Floriana, modellata su quella di Didone, non riesca ad assumere una propria identità e fisionomia, ma si limiti a ricalcare o, meglio, ad amplificare liricamente, concetto per con-

prezzo, a meraviglia belle, / la fronte è qual la sua vede ne specchi / Vener, che avanza in Ciel tutte le stelle, / gli occhi, in cui leggiadria par che si specchi, / sono d'ardente amor chiare facelle, / onde escono sì accesi et vivi lampi, / ch', a mirargli, ogni cor par che si avampi. // Sembran rose le guancie, et bianca neve, / fuor de la lor natura, insieme accolte, / ovvero un bel coton candido, et lieve, / c'habbia vermiglie macchie in sé raccolte, / queste divide, con un spatio breve, / il non gibuto naso, che le molte / bellezze, che in lei son, via maggior face, / si ben con l'altre parti si conface. // Paion le labbra due rubini accesi, / et sembran perle elette i bianchi denti, / ond'escono tal'hor risi cortesi, / et voci piene di lascivi accenti, / voci da far restar conquisi, et presi / i cor più crudi, et le più dure menti, / non credo, che Sirena alcuna sia, / c'habbia voce sì piena d'harmonia. // Il mento, il collo, et le vicine parti, / che la veste ad altrui veder non vieta, / son tali, che i pittor, con le lor arti, / non porian gire a sì perfetta meta, / par che in costei natura habbia cosparti / tutti gli studi suoi, che vada lieta / d'Idonia più, che di tutte le donne, / in cui, quant'esser può beltà, s'indonne. // L'habito altier d'un bel drappo sottile, / che copre quelle care, et belle membra, / la face comparer così gentile, / c'Hercole, più di sé non si rimembra, / et qualunque altra donna gli par vile, / per questa, che celeste Dea gli sembra, / tal che da lei non move occhi, né ciglia, / tutto pien di stupor di meraviglia. // Et come havea lodato in suo concetto / et la fronte, et la bocca, e 'l petto, et gli occhi / così loda le man, le braccia, e il petto, / et crede ch'ogni ben indi trabocchi, / pargli che inusitato, alto diletto / nel contemplar costei, nel cor gli fiocchi, / et, s'alcuno di lei gode, gli è avviso, / che provi del piacer del paradiso».

chetto, quella virgiliana, anche in quelle parti che, il poeta aveva detto, tendono di più alla vaghezza:

Quando in un vago piano ove da colte
piante, scendea l'ombra soave, e grata
ritrovar vaghe Dame in schiera accolte
che tenean di guerrier scorta onorata:
molte eran le donzelle, e poi di molte
rare eccellenze, era ciascuna ornata;
e degli abiti l'arte, e la ricchezza
congiunta aveano a la natia bellezza.

Una però così tra tutte loro
come Diana infra le Ninfe splende
qual volta in care danze il vago coro
guida, e per Cinto il passo altera stende;
che spiega a l'aure liete i bei crin d'oro,
e la faretra a gli omeri sospende:
Latona in tanto un tacito dolzore
correr si sente per le vene al core.
(*Rinaldo* IX 2-3)

La «stipante caterva» virgiliana è diventata una moltitudine di donzelle ornate di «rara eccellenza», che uniscono abiti belli e ricchi alla «natia bellezza»; Diana²⁵³ non «supereminet», ma «splende» liricamente sulle altre ninfe e «spiega a l'aure liete i bei crin d'oro»; vengono

²⁵³ «Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros, quam mille secutae / hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram / fert umero gradiensque deas supereminet omnis / (Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus): / talis erat Dido, talem se laeta ferebat / per medios instans operi regnisque futuris» (*Aen.* I 498-504).

insomma amplificati quei concetti che già in Virgilio tendevano al vago, pur non eccedendo la misura conveniente all'eroico, e viene invece a mancare proprio quel «semplicissimo» ma grave «forma pulcherrima Dido». Non diversamente, accanto ad asciutte e virgilianamente semplici descrizioni dell'aurora²⁵⁴ e della notte, ne compaiono altre decisamente più liriche e vaghe, come:

²⁵⁴ Come ad esempio quella di *Rinaldo*, XI 55, 5-6 («ma quando ai rai de la vermiglia Aurora / si dileguaro l'humid'ombre argenti»), che pur mantenendo accenti lirici resta breve e semplice. Nella *Liberata*, d'altro canto, la predilezione è per una semplice gravità (cfr. III 1, 1-2: «Già l'aura messaggiera erasi desta / a nunziar che se ne vien l'aurora»; VII 25, 7-8: «e vede intanto con serene ciglia / sorger l'aurora candida e vermiglia»; IX 74, 1-2: «L'aurora intanto il bel purpureo volto / già dimostrava dal sovran balcone»; X 14, 5-6: «Quinci veggendo omai ch'Apollo inaura / le rose che l'aurora ha colorite»; XV 33, 5-6: «E quando a punto i raggi e le rugiade / la bella aurora seminava intorno»), ma la descrizione può prendere una piega lirica non, come nel *Rinaldo*, per affettato recupero della tradizione, bensì quando si interiorizza e proietta accanto al fenomeno naturale la psicologia dei personaggi, la loro inquietudine e i loro sentimenti, questa volta espressi con personalissimi e originalissimi concetti, come avviene nell'esemplare alba che investe Rinaldo, reintegrato nell'esercito e pronto all'impresa della selva di Saron: un'alba che non è più *topos*, ma che si carica dei valori cristiani di rinascita, redenzione e vittoria (*Liberata* XVIII 15-16: «Così pregava, e gli sorgeva a fronte / fatta già d'auo la vermiglia aurora / che l'elmo e l'arme e intorno a lui del monte / le verdi cime illuminando indora; / e ventilar nel petto e ne la fronte / sentia gli spirti di piacevolev'ora, / che sovra il capo suo scotea dal grembo / de la bell'alba un rugiadoso nembo. // La rugiada del ciel su le sue spoglie / cade, che parean cenere al colore, / e si l'asperge che 'l pallor ne toglie / e induce in esse un lucido candore; / tal rabbellisce le smarrite foglie / a i matutini geli arido fiore, / e tal di vaga gioventù ritorna / lieto il serpente e di novo or s'adorna»).

Già svegliata l'Aurora al dolce canto
de' lascivetti augei vaga sorgea,
e con le rosee mani, il fosco manto
de la notte squarciava, e dissolvea,
i suoi tesori vagheggiando in tanto,
l'aria, l'acqua, il terren lieto ridea,
e giù versava dal bel volto il Cielo,
formato in perle, il matutino gelo;
(VIII 1)

Già la notte stendendo humida l'ali
gli almi et eterni fochi in cielo accende,
là donde il bene e 'l mal tra noi mortali
con varia sorte ogn'hor deriva, e scende;
(XI 22, 1-4)

e mentre ch'otto volte in ciel vermiglia
l'Aurora apparse, e perle di rugiada
versò da' bei crin d'oro, e da le ciglia;
(XI 48, 3-5)

Già ne venia con chiari, almi splendori
Cinthia versando in perle accolto il gielo,
e senza ombre noiose, e senza horrori
candido distendea la notte il velo:
già spargeva Himeneo, co i vaghi Amori
fiori e frondi nel suol, canti nel Cielo.
(XII 88, 1-6)

Anche Virgilio, nella descrizione della notte, si era piegato allo stile lirico,²⁵⁵ ma si era trattato di concessioni volute; qui, nel *Rinaldo*, invece, l'opzione per i concetti del lirico o quelli dell'epico avviene per ragioni imitative, e alla base di ogni concetto è sempre un tassello della tradizione letteraria, che viene riproposto commisto ad altri, giustapposto, ma mai rielaborato, se non in pochissimi accenti, verso una sensibilità personale.²⁵⁶ Si veda, ad esempio, il pianto del padre di Ugone

²⁵⁵ *Aen.* IV 522-28: «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras silvaeque et saeva quierant / aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres, / quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / rura tenent, somno positae sub nocte silenti, / lenibant curas et corda oblita laborum». Nell'immagine virgiliana, il «placidum soporem» che l'intera natura coglie, si oppone concettualmente all'agitata notte che aspetta l'innamorata Didone; è interessante però notare che, nel "rifare" questo passaggio nella notte insonne di Floriana (*Rinaldo* IX 56-62), Tasso prende una direzione diversa, decisamente meno lirica e più diegetica rispetto al modello, ricorrendo, anche nel descrivere la notte, a concetti pur sempre virgiliani, ma più semplici e gravi: «del suo lungo viaggio il terzo almeno / trascorso già l'umida notte avea, / e 'n maggior copia da l'oscuro seno / sonni quieti e profondi a noi piovea» (*Rinaldo* IX 56, 1-4), che richiama – come notava Proto – *Aen.* II 8-9 («et iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos»). Questa scelta del giovane Torquato è importante, poiché dimostra che nel *Rinaldo* la priorità per il poeta è dimostrare una capacità di passare da un modello a un altro liberamente, in nome di una varietà saldamente ancorata a un repertorio da esibire.

²⁵⁶ Si pensi, invece, a come nella *Lezione* Tasso insista sull'abilità del Casa nel rifondare nuovi «concetti» partendo dalla tradizione; in particolare, si ricordi la condanna di «questa novella schiera di poeti, ch'ora comincia a sorgere; i quali quando abbiano imitato nel Casa

sul corpo del figlio, che procede per accostamento di concetti estrapolati dai modelli, in questo caso soprattutto epici, secondo la tradizione del *topos*:²⁵⁷

spinse tai voci allor da l'egro petto
 con suono conveniente al duol amaro;
 "Amato figlio mio, figliuol diletto
 gradito figlio, figlio solo, et caro
 (oimè) tu morto giaci, e quel ch'è peggio
 per sì lieve cagion cotal ti veggio.

O voti a voto fatti, o pensier miei
 fallaci, o preghi sparsi a' sordi venti,
 o decreti del cielo ingiusti, e rei
 (se ciò dir lece) o Dio come 'l consenti?

la difficoltà delle desinenze, il rompimento de' versi, la durezza delle costruzioni, la lunghezza delle clausole, e il trapasso d'uno in un altro quaternario, e d'uno in un altro terzetto, ed in somma la severità (per così chiamarla) dello stile, a bastanza par loro ciò aver fatto: ma quel che è in lui meraviglioso, la scelta delle voci e delle sentenze, la novità delle figure, e particolarmente de' traslati, il nerbo, la grandezza e la maestà sua, o non tentano, o non possono pur in qualche parte esprimere; simili, a mio giudizio, a coloro de' quali parla Cicerone nell'*Oratore*, che volendo esser tenuti imitatori di Tucidide, in lui niente altro che le cose men degne imitavano» (Tasso, *Lezione* 117).

²⁵⁷ In questo episodio è possibile vedere *in nuce* il gusto tassiano per quel patetismo legato al pianto del padre sulla morte del figlio, che assumerà toni ben più moderni, anche sulla scorta della lezione speroniana, nella tarda *Conquistata*, dove i compianti dei padri diverranno meritori di compassione a prescindere dall'appartenenza ideologica (si veda, in proposito, Girardi, *Tasso, Speroni* 71-75). In realtà, qui, nel *Rinaldo*, l'assenza di opposizione ideologica fra le parti (anzi, Ugone è cavaliere cristiano) dimostra che il passaggio che deve ancora avvenire dall'esperienza giovanile a quella matura è proprio quello dell'ideologizzazione; il *topos* classico viene infatti assorbito, sì per la forza patetica, ma resta inerte e incapace di creare i moti contrastanti che caratterizzano invece il poema maggiore.

Deh ben felice per tua morte sei
 tu madre sua ch'hor nulla vedi, e senti
 io d'altra parte (oimè) vinto ho 'l mio fato
 per esser vivo a sì gran duol serbato.

Ma dove lasso hor'è, dove è diviso
 dal busto il capo? ah! forse alcun l'ha tolto?
 Ah! dunque non vedrò l'amato viso?
 Dunque, non basciarò l'amato volto?"
 Così dicendo mira intento, e fiso
 e lo vede tra sangue, e polve involto,
 là corre impatiente, e fuori il cava
 da l'elmo, il bascia, e col suo pianto il lava.

Il nudo teschio dimostrava allora
 un non so che del fiero, e dell'horrendo,
 tiene in lui fissi gli occhi il Padre ogn' hora,
 e tra le man pietose il va volgendo;
 se l'accosta a la bocca ad hora ad hora
 nulla l'horror di quello a schivo havendo
 quanto, quanto sei grande, amor paterno.
 Sfoga in tanto ei, così l'affetto interno.

"Ove la luce, de' begli occhi è gita?
 ove del vago aspetto il chiaro honore?
 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 hor n'have affanno e noia.

Ecco o figlio ti fò gli estremi officii
 ch'a me dovei tu far più drittamente:
 ecco che gli occhi homai con l'infelici
 man ti rinchiudo, hor vale eternamente:
 et se queste mie man non fiano ultrici
 de la tua morte, il ciel non lo consente,
 che con lungo girar l'ha già private
 del suo vigore, o delle forze usate".

(*Rinaldo* VII 6-11)

In questo passo, spiccano la propensione del giovane Tasso alla *brevitas* e la rinuncia all'amplificazione verbosa, «gonfia» e ridondante dei concetti, tipica dei suoi predecessori,²⁵⁸ legate forse a un'immediata e istintiva predilezione per Virgilio: in questo, il *Rinaldo* prelude già a quella «semplicità» eroica, che verrà teorizzata nei *Discorsi*, ma resta ancora vincolato ai meccanismi imitativi medio-cinquecenteschi.

Per il Tasso del *Rinaldo* il poema si configura, manieristicamente, come vero e proprio campionario di concetti, all'interno del quale, anzi, quelli lirici occupano un posto privilegiato in virtù del loro dominio nella tradizione volgare. Possiamo dire che il manierismo del *Rinaldo* e della tradizione "regolare" si contraddistingue per essere innanzitutto concettuale, e dunque in direzione diametralmente opposta alla strada che Tasso intraprenderà nei *Discorsi* e nella *Liberata*; ma l'esperienza del *Rinaldo* diviene nel percorso tassiano fondamentale, sia perché già a quell'altezza l'attenzione del poeta si incentra sui concetti, sia perché in essa Torquato doveva già avvertire il rischio di una ripetitività interna a un repertorio trito e ormai scontato, ma anche interna allo stesso poema.²⁵⁹

È una differenza profonda, che inevitabilmente porta i *Discorsi* – mi pare – ad una certa distanza cronologica

²⁵⁸ Basterà confrontare le descrizioni ariotesche che abbiamo detto di Alcina e Olimpia, e ancor più quella di Idonia del Giraldis, con quella di Clarice in *Rinaldo* I 53-57.

²⁵⁹ I concetti così si ripropongono costantemente simili nelle varie scene, a partire dagli innamoramenti, fino ai lamenti, ai combattimenti, alle venture.

da quei primi anni Sessanta: il Tasso del *Rinaldo*, potremmo dire, è ancora convinto che i concetti del lirico possano innalzare il poema almeno quanto i concetti dell'epico, mentre sono quelli comici della tradizione romanzesca a metterne a repentaglio il *decorum*. Come diceva Dolce per l'*Amadigi*, anche il giovane Torquato (che forse aveva già tentato, ma bloccandosi, la strada di un poema puramente epico e grave) avrebbe sottoscritto la necessità di far convivere piacevolezza e gravità non solo formali, ma anche concettuali. L'esperienza del *Rinaldo*, poi, condusse il Tasso ad accorgersi della necessità di relegare lo stile lirico *tout-court*, formale e concettuale, a uno spazio ben definito all'interno del poema eroico (vale a dire quello dell'introspezione); si tratta di un nodo cruciale della questione, testimoniato, da un lato, dal rifiuto sostanziale del poema giovanile (sul quale Tasso non tornerà più), dall'altro, dalla progressiva incursione degli elementi romanzeschi e lirici all'interno della *Liberata* in una dimensione totalmente nuova, ponderata e ideologizzata, per uscire dal paludamento in cui il frammento giovanile si era arenato. Non intendo entrare in questa sede nel problema della composizione della *Liberata*, ma vorrei proporre una constatazione significativa: sappiamo che a partire dal soggiorno ferrarese, e probabilmente anche prima, Torquato riprese il lavoro sulla *Liberata* e che nella primavera del '66 aveva già compiuto i primi sei canti del poema,²⁶⁰ vale a

²⁶⁰ Come il poeta dice in una lettera al cugino Ercole, datata già dal Solerti al '66 (*Lettere* I, 14-16 [n° 6]). Recentemente è stata proposta la postdatazione della lettera (che comunque non cambierebbe il sen-

dire, oltre al rimaneggiamento del frammento giovanile, gli episodi di Olindo e Sofronia, di Armida, di Erminia; insomma, il frammento epico aveva preso in quegli anni, quando forse più verisimilmente si potrebbero collocare i *Discorsi*, una piega lirica, ma estremamente originale e nuova: non più legato al codice epico nel binomio armi-amori, ma come codice autonomo, legittimo nella compagine eroica, ma potenzialmente deviante e rischioso, come il codice romanzesco; il lirico, in altre parole, ha acquisito a questo punto un suo statuto di stile, nel senso tassiano, che si oppone dal punto di vista sia concettuale sia ideologico, allo stile o codice epico. Nelle stesse *Lettere* ai revisori, Tasso, oltre a parlare di problemi di carattere strutturale aristotelico, tornerà a parlare dei problemi dello stile, così come li aveva impostati nella *Lezione* e nel terzo discorso, ma soprattutto della legittimità delle parti romanzesche e liriche del poema, spesso anzi esprimendo ancora forti dubbi. Anche qui può bastare un unico e significativo esempio, che mette in luce il contrasto del codice lirico nei confronti di quello epico nel poema maggiore; l'arrivo di Armida al campo cristiano e gli effetti che ella produce sui Crociati si articolano in un gruppo di ottave di tono evidentemente lirico e che in più tratti rimandano all'apparizione di Clarice nel *Rinaldo*, amplificando anzi la descrizione manieristica del poema giovanile:

Dopo non molti di vien la donzella
dove spiegate i Franchi avean le tende.

so del mio discorso), ma credo che abbia ragione Gigante (*Tasso* 20, n. 19) a non ritenere gli argomenti portati da Daniele (*Nuovi*) probanti.

A l'apparir de la beltà novella
 nasce un bisbiglio e 'l guardo ognun v'intende
 sì come là dove cometa o stella,
 non più vista di giorno, in ciel risplende;
 e traggon tutti per veder chi sia
 sì bella peregrina, e chi l'invia.

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.

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, onde esce aura amorosa,
 sola rosseggia e semplice la rosa.

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:
 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.

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.
 (*Liberata* IV 28-32)²⁶¹

La deviazione dallo stile epico, di cui Tasso parla anche nelle *Lettere* della revisione, è evidentemente dettata da istanze ideologiche: il codice lirico, infatti, si è ormai trasformato in “errore”, devianza rispetto al codice epico e, come tale, è stato progressivamente assimilato al codice romanzesco, che è pericolo costante per il poeta eroico. La sua presenza nel poema viene legittimata proprio nei termini in cui si configura come forza demoniaca, come differimento dell’«alta impresa» crociata: Armida è, infatti, per definizione l’errore romanzesco e, come tale, è portatrice di concessioni all’elemento lirico. Lo stesso Tasso ammette nelle lettere ai revisori gli eccessi di lirismo di questo episodio (così come degli amori tra Armida e Rinaldo) e il rifiuto di intervenire su esso, qua come nella *Conquistata*, ci dimostra che non si tratta di manieristica caduta, bensì di cosciente e volontaria trasgressione.

5. *Postille alla datazione dei «Discorsi»*

Da quanto detto fin qui circa la poetica sottesa al *Rinaldo*, può forse venire un contributo alla *vexata quaestio* della datazione dei *Discorsi dell’arte poetica*, che proprio in tempi recenti è stata in parte riaperta dalla

²⁶¹ Il passo non era molto diverso nella prima stesura (IV 24-29) e resta sostanzialmente identico nella *Conquistata* V 29-34.

critica.²⁶² I *Discorsi* furono pubblicati insieme alle *Lettere poetiche*, senza la licenza dell'autore, nel 1587 a Venezia, presso il Vasalini, per iniziativa del Licino, che forse aveva ottenuto da Scipione Gonzaga gli autografi tassiani;²⁶³ si tratta dell'unica edizione cinquecentesca, proprio perché il Tasso, che forse già progettava di rimettere mano ai *Discorsi* nel '74, insoddisfatto della stampa si impegnò subito a rielaborarli e ampliarli in quelli che sarebbero poi divenuti i *Discorsi del poema eroico*.²⁶⁴ Sulla datazione come sulla composizione dell'opera le certezze sono poche: Serassi (I 167 n. 3), seguito poi dalla critica per quasi un secolo, ne aveva collocato la stesura nel '64, al tempo del secondo soggiorno padovano. Solerti (*Vita* I 121-22) li aveva poi posticipati agli anni '67-'70; Sozzi (*Nota* 107-14) tornò sulla questione smentendo la proposta solertiana e riproponendo, attraverso nuove testimonianze, come più

²⁶² Resta (31-32) ha infatti riproposto di collocare, sulla scorta del Serassi, l'elaborazione dei *Discorsi* nel secondo soggiorno padovano, nel 1564.

²⁶³ Cfr. la *Dedica* del Licino a Scipione Gonzaga che occupa la c. 3 (non numerata) della stampa e la lettera *A' lettori* del Vasalini (c. 4); ma anche le *Lettere* del Tasso nⁱ 713, 756, 827, 830. Ma sulla questione si veda Poma, *Nota* 267-68.

²⁶⁴ In una lettera a Bartolomeo di Porzia del '74, Tasso infatti dice: «Ai *Discorsi* non posi più mano: ma ho studiato e pensato molto per arricchirli e fortificarli» (*Lettere* I, 49 [n^o 18]). Più in generale sulle fasi di rielaborazione si vedano le *Lettere* nⁱ 830, 847, 856, 857, 860, 861, 864. Circa le vicende che portarono dalla stampa dei primi *Discorsi* a quella dei *Discorsi del poema eroico*, nel '94, si veda la sintetica ma ricca ricostruzione di Poma, con i rimandi alle varie lettere (*Nota* 269-70).

probabile la datazione del Serassi, e soprattutto dimostrando che i *Discorsi* non possono essere successivi ai primi mesi del '66.²⁶⁵

La questione è stata poi reimpostata da Poma nella sua edizione critica dei *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* per l'editore Laterza. Lo studioso, dopo aver accettato le conclusioni di Sozzi, ha pensato di poter anticipare ulteriormente l'opera partendo da alcuni elementi: nei tardi *Discorsi del poema eroico* Tasso infatti, rivolgendosi evidentemente al destinatario originario Scipione Gonzaga, dice di aver rimesso mano ai giovanili discorsi portando pochissime «mutazioni» e soprattutto di aver aggiunto solo quelle cose di cui aveva «ragionato pubblicamente in Bologna, o privatamente in Ferrara e in altre parti con molti amici miei», ma che nella sostanza l'opera è rimasta tale e quale l'aveva scritta «in pochi giorni e molti anni prima» di riprendere il poema «tralasciato nel terzo o nel quarto canto». Poma parte dunque dal fatto che, stando alle parole del Tasso, l'esperienza bolognese (novembre '62-gennaio '64), con la disputa sulla superiorità del Casa sul Copetta, si colloca posteriormente rispetto alla stesura dei primi discorsi; in secondo luogo, pur non potendo ricostruire le date di composizione della *Liberata*, Poma

²⁶⁵ I due elementi che permettono di assumere il '66 come *terminus ante quem* sono la testimonianza dei *Discorsi del poema eroico*, nei quali Tasso ricorda di aver steso gli originari discorsi in gioventù, quando non aveva ancora ripreso il poema, interrotto al terzo o quarto canto, e la già citata lettera a Ercole Tasso, nella quale Tasso dice di aver terminato i primi sei canti del *Gottifredo* (cfr. T. Tasso, *Lettere* I, 14-16 [n° 6]).

sottolinea che, se è vero che nell'aprile '66 Tasso era giunto al sesto canto del poema, la stesura dei primi *Discorsi* si deve arretrare di qualche anno rispetto al '66. Da qui Poma deduce che «se c'è un periodo in cui la genesi dell'opera si inserisce armonicamente, questo coincide col primo soggiorno padovano del Tasso» (*Nota* 265). L'ambiente culturale patavino infatti, secondo lo studioso, rappresenta un contesto in cui i *Discorsi* si inseriscono perfettamente, poiché a Padova Tasso aveva seguito le lezioni del Sigonio sulla *Poetica* di Aristotele (anche se, in realtà, Tasso iniziò a seguirle solo nel '62); e poiché a Padova aveva lavorato alla stesura del *Rinaldo*, nella cui prefazione si intravedono già questioni teorico-letterarie che nei *Discorsi* trovano più ampia e chiara espressione:

È più che mai verosimile pertanto collocare l'opera a conclusione di questa prima esperienza padovana, nel momento in cui, ultimato il *Rinaldo*, e in vista di tornare alla *Liberata*, il Tasso si propone di chiarire a se stesso, organicamente, le varie questioni che l'attività poetica precedente aveva comportato, e che la prospettiva della nuova maggiore impresa rendeva più gravi e ineludibili. (*Nota* 265-66)

Il critico però di seguito precisa che «è impossibile stabilire quale fosse la situazione dei *Discorsi* nel '62, e in che misura il testo trasmessoci dalla tradizione rifletta questo stadio originario»; in definitiva, nel '62 si collocerebbe solo l'ideazione, alla quale Tasso avrebbe rimesso poi mano per arrivare ai *Discorsi*. Anzi, Poma ammette che la rievocazione del soggiorno padovano, durante il quale Tasso frequentava la «privata camera» dello Speroni, sia stata aggiunta successivamente a Bologna o altrove (come già aveva sostenuto Sozzi) e pure

che il terzo libro, che contiene riferimenti al *De elocutione*, possa avere composizione successiva, anche se le allusioni al commento del Vettori allo pseudo-Demetrio, uscito nel '62, riguardano i tardi *Discorsi del poema eroico*, mentre nei giovanili *Discorsi* compare solo lo pseudo-Demetrio, e quindi è più probabile che anche quel libro risalga a quegli anni. Qualche anno più tardi Baldassarri (*Ancora* 99-110), partendo dalla constatazione di Ezio Raimondi (*Poesia*) della dipendenza del terzo discorso dal commento del Vettori, ha portato nuove testimonianze a riguardo, dimostrando la possibilità di un asse Firenze-Venezia proprio in quegli anni, e comunque di un circuito Sigonio-Vettori, per cui il Tassino avrebbe potuto leggere o conoscere i *Commentarii* anche nel '62 e farne sentire l'eco nei *Discorsi* già in quell'anno.

Si aggiunge poi un'ulteriore questione: nel famoso testamento al Rondinelli, Tasso parla di «quattro libri del poema eroico»,²⁶⁶ così come parla di «quattro libri» nei tardi *Discorsi del poema eroico*; Poma riconosce che

²⁶⁶ Nel testamento indirizzato nell'autunno 1570 a Ercole Rondinelli, prima di partire per il viaggio in Francia al seguito del cardinale Luigi d'Este (T. Tasso, *Lettere* I, 22-24 [n° 13]), Tasso dà alcune informazioni interessanti e chiede all'amico: «di raccogliere i miei sonetti amorosi e i madrigali e gli mandi in luce; gli altri, o amorosi o in altra materia c'ho fatti per servizio d'alcuno amico, desidero che restino sepolti con esso meco, fuor che quel solo: *Or che l'aura mia dolce altrove spira*. L'orazione ch'io feci in Ferrara nel principio de l'Accademia arei caro che fosse vista, e similmente i quattro libri del poema eroico; del *Gottifredo* i sei ultimi canti, e de' due primi quelle stanze che saranno giudicate men ree...».

non può trattarsi troppo facilmente di errore (anche se la tripartizione degli originali *Discorsi* sembra più consona alla struttura dei trattati coevi) e prende seriamente in considerazione l'esistenza di un'originaria stesura in quattro libri, potenzialmente confermata dalla chiusa del secondo libro, dove si promette di trattare nel discorso seguente «con qual arte il poeta introduca nell'unità della favola questa varietà così piacevole e così desiderata da coloro che gli orecchi alle venture de' nostri romanzzatori hanno assuefatti» (*DAP* 39), mentre nel terzo libro si parla dello stile (tale lacuna è colmata nella tarda redazione dei *Discorsi del poema eroico* da una breve trattazione sulla varietà di azioni nel poema eroico, con riferimento a *Odissea* e *Eneide*). Anche il terzo libro, dice Poma, lascia una certa idea di incompiutezza, così com'è privo di chiuse, e il critico conclude che «risulta quindi non infondato il sospetto che l'edizione dell'87 ci abbia tramandato, per ragioni e circostanze che ci sfuggono, un testo ridotto rispetto alla stesura giovanile» (*Nota* 268).

Pur nella sua acutezza, l'indagine di Poma non può fare a meno di destare qualche perplessità: infatti, una volta ammesso che il testo a noi pervenuto sia frutto di rimaneggiamenti successivi assolutamente non quantificabili né qualificabili, rimane il problema di quale fosse la stesura originaria dei *Discorsi* e di quanto essa abbia a che fare con la redazione edita dal Vasalini; questa incertezza di fondo genera una serie di possibilità che rischiano di allontanarci dal problema di base della collocazione cronologica dei *Discorsi*: per esempio, se Poma è disposto ad ammettere che la notizia sulla frequentazione dello Speroni possa essere stata aggiunta successivamente o che sia una «finzione» letteraria (*Nota* 266), nulla ci vieta di pensare che una falsificazione let-

teraria tanto più forte sia alla base della volontà di ricondurre i discorsi a una data molto alta, soprattutto se pensiamo che, quando escono, nell'87, essi, come ormai tutte le opere del Tasso, non possono che essere viste in relazione e confronto con la *Liberata*. E, se Tasso ha ormai a quel punto elaborato una dottrina poetica molto più articolata e complessa (come emerge già dalle lettere scambiate coi revisori, le quali mostrano chiaramente uno stadio della riflessione successivo rispetto ai *Discorsi*, pur legandosi saldamente ad essi), è normale e naturale il tentativo di allontanare il più possibile qualcosa che non lo soddisfa più e che può andare soggetto a facili critiche e contrapposizioni che si ripercuoterebbero sul poema; ma ancora, se si può pensare che il cenno allo Speroni sia una «finzione» letteraria, pure una finzione potrebbero essere i cenni ai ragionamenti pubblici di Bologna o privati di Ferrara. Nulla esclude, mi pare, più convincentemente una datazione o l'altra; piuttosto, invece, è chiaro che il riferimento allo Speroni e ancor più la discrepanza nel numero dei libri legittimano l'ipotesi che i *Discorsi*, così come apparirono nell'edizione Vasalini, non coincidano con la stesura originaria, della quale purtroppo non ci resta alcuna traccia. Anche l'esigua tradizione manoscritta, del resto, non ci aiuta a far luce sulla questione.²⁶⁷

²⁶⁷ Degli unici tre mss. superstiti dei *Discorsi*, A1, A2 e A3 (tutti e tre conservati nella Biblioteca Ambrosiana di Milano), Poma ha dimostrato che A2 e A3 dipendono da A1, contenente solo i primi due libri dei *Discorsi*. A1 è indipendente dalla stampa, ma è impossibile dire – anche per la scarsa entità delle varianti – quale testo abbia maggior autorità, anche perché, se il ms. da cui dipende la stampa è

Insomma, se Poma ha inteso dimostrare che «ragionevolmente» Tasso nel '62 scrisse dei discorsi sull'arte poetica in quattro libri, dei quali forse ci resta qualcosa nella stampa Vasalini dell'87, non solo non ha apportato sufficienti testimonianze documentarie che comprovino questa tesi, ma forse neppure ha risolto in modo convincente il problema della datazione dei *Discorsi*. Il criterio della ragionevolezza resta d'altronde l'unico a cui appellarsi a causa della carenza di dati, al di là della lettera del '66 che ci permette di assumere quell'anno a *terminus ante quem*. Ancora alla ragionevolezza si è appellato più recentemente Gianvito Resta nel sostenere che, alla luce della biografia tassiana, del noviziato veneziano e padovano, dell'esperienza bolognese, è ben più probabile che durante il secondo soggiorno padovano, quindi intorno al '64, Tasso «abbia avvertito la necessità di verificare, ripensare, integrare ed ordinare» in pochi giorni i propri appunti, osservazioni e considerazioni sulla poesia epica «in una sorta di trattazione unitaria (stesura non definitiva dei futuri *Discorsi dell'arte poetica*)» (Resta 31-32).

Datare i *Discorsi* al '62, infatti, impone (anche per Poma) quel confronto diretto col *Rinaldo* che nelle pagine precedenti abbiamo tentato, ma rischia anche di autorizzare letture erranee delle opere giovanili, fino ad accreditare la banalizzazione per cui il *Rinaldo* diventa una parentesi di esercizio nel percorso gerosolimitano, per il poeta unica vera ispirazione e strada possibile:

rimasto quasi certamente a lungo nelle mani di Scipione Gonzaga ed è passato poi per le mani del Licino, è facile pensare a interventi di entrambi che hanno portato all'edizione Vasalini. D'altra parte, lo stesso Tasso, nel rielaborare i giovanili discorsi si è probabilmente avvalso di una stampa del Vasalini.

dunque un *Rinaldo* composto, se non per sbaglio, per occupare il tempo, poiché in realtà le idee del Tasso sulla poesia erano già formate nel '62.²⁶⁸ Se la scarsità di testimonianze costringe a muoversi nel non sempre agevole dominio della verisimiglianza, mi sembra che il parallelo tra il *Rinaldo* e i *Discorsi* che abbiamo svolto possa portare in più punti ad avvalorare la tesi di Resta, e quindi a spostare nuovamente la datazione dei *Discorsi* al '64, non solo in funzione della biografia tassiana, ma anche in funzione di una distanza critica (cui accenna anche Resta 32) tra la poetica del *Rinaldo* e quella dei *Discorsi*, che difficilmente possiamo immaginare colmata in pochi mesi, fra la stampa del *Rinaldo* e il passaggio di Torquato a Bologna.

Come abbiamo visto, difatti, dal punto di vista dell'*inventio*, la divaricazione tra la posizione espressa nei *Discorsi* e quella attuata nel *Rinaldo* è considerevole: la materia storico-religiosa che prospetta il discorso primo implica uno scarto ideologico nei confronti del poema giovanile e di tutta la tradizione "regolare" che non si può ascrivere a un repentino ripensamento dettato dalla lezione del Sigonio; alle spalle del *Rinaldo*, è vero, stava già forse il frammento del *Gierusalemme* ma, come abbiamo cercato di dimostrare, il *Rinaldo*, quand'anche lo si voglia definire una parentesi romanzesca nella carriera epica del Tasso, non è un puro esercizio "alla moda" del tempo, e trova nell'ambiente veneto e nel dibattito di metà secolo in cui Tasso è immer-

²⁶⁸ In questo errore mi sembra essere incorso, ad esempio, Corradini, *Torquato* 39.

so la sua causa e la sua radice, assai più che in una momentanea resa di fronte all'abbozzo epico. A ben vedere, anzi, possiamo fare una considerazione importante anche circa i rapporti con la *Liberata*: non sappiamo con precisione quando Tasso riprese a lavorare al *Gierusalemme*, ma sappiamo che nel '66 era giunto al sesto canto; se dobbiamo del resto prendere per vera l'affermazione dei *Discorsi del poema eroico*, cui fa riferimento Poma, secondo la quale i *Discorsi dell'arte poetica* furono approntati «molti anni prima che io ripigliassi il poema tralasciato nel terzo o quarto canto» (con tutti i margini di imprecisione che può avere una simile affermazione fatta quasi trent'anni più tardi), dovremmo supporre, per dare ragione a Poma, che il *Gierusalemme* (o come si sarà chiamato in quegli anni) fosse giunto ai tempi del *Rinaldo* al terzo o quarto canto,²⁶⁹ oppure, com'è più probabile, che Tasso riprendesse dopo il *Rinaldo* a lavorare al poema gerosolimitano, per poi interrompersi «per ammaestrare se stesso» con i *Discorsi* e

²⁶⁹ Non sono persuaso, come vorrebbe Sozzi (*Nota* 208), del fatto che Tasso faccia qui riferimento al frammento giovanile del *Gierusalemme*, che «contiene appunto a un dipresso la materia dei primi tre canti della *Gerusalemme Liberata*», perché, se è vero che l'affermazione dei *DPE* è imprecisa e lascia ampi margini interpretativi, è altrettanto vero che è arbitrario ricondurla al frammento giovanile, e inoltre possiamo pensare che, se Tasso nel '66 era arrivato al sesto canto della *Liberata*, la rielaborazione consistente del frammento giovanile nei primi tre canti poteva essere già avvenuta da qualche anno, per poi essere ripresa dopo la stesura «riflessiva» dei *Discorsi*. In ogni caso, cambia poco la sostanza il fatto che i «tre o quattro» canti siano il *Gierusalemme* o un rimaneggiamento del frammento.

successivamente riprendere il lavoro poetico (in qualsiasi caso, anche accettando la soluzione di Poma, l'affermazione tassiana dei «molti anni prima» è enfatica e iperbolica). Questa seconda ipotesi, che pone in modo più problematico l'opzione della *Liberata*, che non dovette – a mio avviso – apparire immediatamente al Tasso come l'ovvia soluzione ai problemi critici del poema eroico, potrebbe giustificare ad esempio passi dei *Discorsi* per certi versi più vicini al *Rinaldo*, come quello relativo ai costumi, nel quale Tasso suggerisce di ricorrere ai tempi di Artù e Carlo Magno o di poco successivi o precedenti per attingere la materia (come hanno fatto «infiniti romanzatori»), poiché più vicini al decoro moderno. Se ricordiamo infatti che in una lettera del 1565 a Ferrante Estense Tassoni, a ridosso del suo passaggio a Ferrara, Tasso proponeva tre argomenti per due poemi eroici, tra i quali oltre alla spedizione di Goffredo ci sono quella di Narsete contro i Goti e quella di Carlo contro i Longobardi (tutte materie già trattate), emerge che per lui sono ancora anni di indecisione e di riflessione e che la scelta della *Liberata* (per quanto favorita nella lettera) non è ancora definitiva, mentre piuttosto è già chiara la svolta verso una materia storica e religiosa, conformemente a quanto affermato nei *Discorsi*. Insomma, la distanza, innanzitutto di materia, tra *Rinaldo* e *Discorsi* non permette di accostare cronologicamente le due opere: la prima vincolata al contesto culturale veneto, all'esperienza di Bernardo e agli esperimenti di metà secolo; la seconda invece più legata a una fase accademica, influenzata dalla lezione del Sigonio e dall'ambiente bolognese, nella quale l'interesse speculativo tassiano si fa più forte, congiunto all'esempio del Bolognetti.

La *dispositio* è per molti versi il punto di maggior contatto tra il poema giovanile e la teorizzazione dei *Discorsi*, nel senso che il principio aristotelico di unità e gli elementi strutturali per ottenerla (digressioni, agnizioni, episodi, etc.) sono i fondamenti di entrambe le opere. Bisogna ricordare d'altra parte che proprio in termini di *dispositio* era incentrato a metà secolo il dibattito, e questa doveva essere stata la prima acquisizione del Tasso, che infatti nella prefatoria del poema, come nel secondo discorso, traduce fedelmente la *Poetica* aristotelica e inventa una personalissima teoria del "compromesso" tra antichi e moderni. Ma anche qui è evidente la distanza tra le due opere: una diversa concezione di unità è sottesa al poema giovanile, fondato sull'unità di eroe e soprattutto sulla giustapposizione di episodi, di contro all'unità d'azione affermata nei *Discorsi*, fondata su un'impresa storica e sull'azione «una di molti». Infatti nel *Rinaldo* la distinzione aristotelica tra Storia e Poesia resta ancora ai margini, limitata alla categoria oraziana del *decorum*, a una cornice all'interno della quale la fantasia del poeta si affida al mito più che alla verità storica. E in fondo anche l'approccio critico appare molto diverso: nel poema giovanile l'unità aristotelica è presentata come adesione alla maniera degli antichi, di contro alla norma dei romanzatori; nel discorso, invece, la necessità dell'unità è dimostrata con i mezzi della poetica, della filosofia naturale e della logica. Anche la teoria del "compromesso", insomma, si rivoluziona in modo considerevole da un'opera all'altra e se nel *Rinaldo* il modello ariostesco sembra ancora attivo a fronte degli antichi, anche da un punto di vista strutturale, nella scelta della materia e nella disposizione della favola, nei *Discorsi* l'autore del *Furioso*, pur «divino», è relegato a emblema di una maniera definitiva-

mente sconfitta. A riguardo, ad esempio, nel *Rinaldo* è rifiutata la “maniera” ariostesca dei proemi morali all’inizio di ogni canto, ancora viva agli occhi del giovane Tasso nell’esperienza paterna, e ancora viva nell’*Ercole* del Giraldi e soprattutto nel trattato del Pigna; nei *Discorsi*, invece, che pure dedicano ampio spazio a confutare le posizioni di Giraldi e Pigna, nessun cenno viene fatto ai proemi morali, lasciando intendere che si tratta di un problema superato; così come superata è la possibile differenza di genere tra poema eroico e romanzo, nel poema giovanile ancora sentita e nel secondo discorso ormai sconfessata. Il problema di una possibile distinzione tra epica e romanzo, che a metà secolo e nel *Rinaldo* stesso poteva ancora essere impostato attraverso la mediazione tematica nel binomio armiamori e nella costante conflittualità tra codici, viene affrontato nei *Discorsi* in modo diverso, ma a tutto vantaggio dell’epica.

D’altro canto, è innegabile che, dal punto di vista della *dispositio*, c’è una continuità nel modo di affrontare le problematiche; ma questa continuità testimonia di un graduale processo di elaborazione teorica personale; piuttosto, in questo processo, possiamo riconoscere che la riflessione tassiana muove proprio dalla centralità aristotelica della *dispositio*, per spostarsi poi progressivamente ai problemi di *inventio* ed *elocutio*.

E infatti è soprattutto in relazione all’*elocutio* che il *Rinaldo* resta molto lontano dai *Discorsi*, saldamente ancorato al manierismo di metà secolo: da un lato una «perfetta diligenza», dall’altro una «nobile negligenza»; è evidente che non c’è soluzione di continuità, ma frattura. È certo che alla base di tutto questo sia il trattato dello pseudo-Demetrio commentato dal Vettori, che forse, come vuole Baldassarri, Tasso avrebbe anche potuto

leggere nel '62; tuttavia, nelle pagine del terzo discorso c'è una riflessione sulla poesia lirica e sul suo linguaggio che non solo avvicina (come è più volte stato rilevato) il discorso alla *Lezione* sul Casa, e quindi al periodo bolognese, ma è la naturale estensione all'epica di un problema che Tasso aveva esperito nella lirica, e da qui il costante confronto fra i due stili. Del resto, anche Poma ha ammesso una possibile genesi più tarda o comunque un sostanziale rimaneggiamento del terzo libro; certo è legittimo pensare, anche in virtù dei molti contatti con le lettere della revisione, che il terzo discorso sia da collocarsi in un periodo successivo rispetto ai primi due; mi domando, anzi, se la pur esigua tradizione manoscritta dei *Discorsi* (che Poma ha dimostrato riconducibile all'unico capostipite A1, indipendente dalla stampa Vasalini), non testimoni a sua volta la distanza cronologica della composizione dei tre discorsi, più saldamente legati tra di loro i primi due e riconducibili a un'impostazione aristotelica della trattazione, e più tardi il terzo, almeno all'altezza cronologica della stesura della *Lezione* (intorno al '67).

Che poi sia esistita un'originaria stesura dei *Discorsi* in quattro libri, della quale non ci resta traccia, di cui non è possibile azzardare una datazione e che non sappiamo in che termini sia confluita nella lezione a noi nota, è possibile e forse anche probabile; ma per quanto riguarda i *Discorsi* nella forma in cui ci sono pervenuti, pare ragionevole tornare almeno alle datazioni del Serassi e del Sozzi, a quel secondo soggiorno padovano,

quando Tasso effettivamente poteva frequentare la «privata camera» dello Speroni,²⁷⁰ quando ormai la lezione del Sigonio era stata acquisita e rimeditata e Tasso aveva alle sue spalle l'esperienza bolognese, nonché probabilmente già rimesso mano all'abbozzo gerosolimitano. Tasso era infatti tornato a Padova dopo un lungo percorso formativo e, spinto anche dalla contemporanea rielaborazione del *Gierusalemme nel Gottifredo*, poteva trovare la necessità e i presupposti per riformulare una sua teoria epica; è inoltre probabile che l'attiva frequentazione dell'Accademia eterea, con «dialoghi e orazioni» di cui parla l'anno dopo e perduti, sia stato il motore e il mezzo di tale riconsiderazione.

²⁷⁰ Speroni era partito da Padova, alla volta di Roma, a fine novembre del '60, proprio quando Tasso arrivava a Padova per i suoi studi universitari: se una frequentazione ci fu allora, dovette essere piuttosto breve. Il periodo di contatto fra Tasso e Speroni fu più probabilmente il secondo soggiorno padovano del Tasso, fra l'autunno del '64 e fino a tutto il 1566; il Tasso, infatti, era tornato a Padova su invito di Scipione Gonzaga nel marzo '64, dopo la breve parentesi bolognese, per prender parte all'Accademia degli Eterei e vi rimase, a parte l'estate e saltuarie assenze, presumibilmente fino alla fine del '66 per la stampa delle *Rime* eteree (cfr. Daniele, *Nuovi* 3-33). Speroni, dal canto suo, tornò a Padova nel settembre '64 per rimanervi, a parte un soggiorno pescarese tra '68 e '69, fino al 1573, quando ripartirà per Roma. Oltre a Resta (32), per una ricostruzione dettagliata dei rapporti tra Tasso e Speroni, si veda Girardi, *Tasso, Speroni*; in part. 64-65.

III

ALLEGORIA

1. Tasso e l'esegesi allegorica

Parlare di poetica del *Rinaldo* significa occuparsi della grammatica del testo; ma è sul piano ideologico o, meglio, nel rapporto tra piano ideologico e piano retorico che si misura, a metà Cinquecento, la modernità di un poema e, se la *Liberata* si caratterizza per una geometrica compenetrazione dei due piani (in quella che giustamente Raimondi ha chiamato «poesia della retorica»), il *Rinaldo*, pur non arrivando alle sottili aderenze testimoniate dall'*Allegoria del poema*, li fa cooperare attraverso quella che potremmo chiamare una “retorica dell'allusività”, all'interno della quale il testo sembra alludere, come abbiamo visto per le fonti, a diversi possibili gradi di sovrassignificazione, senza indicarne uno in modo univoco; piuttosto giocando sull'ambiguità del processo di produzione e attribuzione di senso. Nel *Rinaldo*, dunque, non si trova, come nella *Liberata*, un'allegoria che riesca contemporaneamente a presiedere al sistema ideologico e retorico del poema, ma diverse, possibili e compresenti allegorie, che intrecciano tra di loro, senza riuscire a combinarli, grammatica del testo e

ideologia del poema, anche attraverso il dialogo instaurato con i modelli.

Come abbiamo detto nell'Introduzione l'allegoria diventa, nel dibattito critico sull'eroico, uno dei nodi essenziali dell'interpretazione del rapporto tra Storia e Poesia istituito dalla *Poetica* di Aristotele: anche per l'impostazione retorica dei trattati medio-cinquecenteschi, il problema dell'*inventio* e dunque del rapporto tra "verità" e "finzione" andava ad occupare un ruolo prioritario; non è un caso che il trattato di Pigna si apra su tale distinzione aristotelica, e che quello del Gibaldi instauri subito un confronto tra materia epica e materia romanzesca, nei termini di storie vere e storie finte. Il passo aristotelico offriva del resto una certa libertà d'interpretazione, ma finiva anche per subordinare la Storia alla Poesia in ragione di una natura più filosofica della seconda:

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν [...] ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. (Aristot. *Poet.* 1451b)¹

¹ [Da quanto si è detto risulta chiaro che compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo verosimiglianza o necessità. Lo storico e il

Se l'acquisizione fondamentale era la natura universale della Poesia, contro al particolare della Storia, l'unico principio regolatore era quello della "verosimiglianza": un principio oscuro, ma facilmente ricondotto dalla riflessione del tempo ai principi del *decorum* e dell'*aptum*, in nome di una finzione decorosa, in termini morali, e credibile.²

poeta non differiscono tra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa..., ma differiscono in quanto uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. Per questo motivo la poesia è più filosofica e più seria della storia, perché la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari]. Proprio a questa pagina aristotelica farà riferimento Tasso nel *Giudicio* parlando dell'allegoria: «favole o allegorie, le quali benché paiono false o finte nei particolari, sono vere nondimeno, avendosi riguardo all'universale, ed all'idea in cui rimira il poeta; e per questa cagione la poesia, come afferma Aristotele, ha molto più del filosofico, che non ha l'istoria» (Tasso, *Giudicio* 33).

² Emblematica, in proposito, è la pagina dei *DAP* dedicata al rapporto tra meraviglioso e verisimile: «Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, meravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate; perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i maghi, permettendolo Lui, possono far cose sovra le forze della natura meravigliose), e leggendo e sentendo ogni di ricordarne novi essempli, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiato esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire» (7-8). Come dice Baldassarri, il problema del verisimile per Tasso si pone nei termini dell'«opinione», di contro alla «verità» e garantisce così la

Fuor di dubbio restava che alla natura universale della Poesia si dovesse riconnettere anche la dialettica *docere/delectare*, e proprio sul versante morale e di una possibile lettura allegorica erano sorte le prime difese del *Furioso*, assai prima di quelle strutturali e assai prima della diffusione dell'aristotelismo. Anche nei poemi "regolari" la statura eroica e decorosa veniva spesso a coincidere con la possibilità di riscrivere, rileggere e dunque di reinterpretare qualcosa di già dato, fosse esso storia o mito, o fosse esso episodio, *topos*, similitudine o metafora, e dunque con la possibilità di rinnovare sul piano dell'esegesi qualcosa di antico; questi poemi, quando non sorsero direttamente dalle storie (*Italia liberata dai Goti* e *Costante*), nacquerò da romanzi ben noti (*Girone*, *Amadigi* e in modo un po' diverso l'*Avarchide*) o dai miti (*Ercole*); è lo stesso Giraldis, assolutamente refrattario alla poesia allegorica che sia totale finzione e scoperta sovrasignificazione, ad ammettere questa operazione, e soprattutto a riconoscerla come la normale estensione del principio d'imitazione dal piano dell'*elocutio* a quello più ampio della favola (cfr. Giraldis, *Discorso* 51-52). Non materie finte come nei romanzi, dunque, per il Giraldis, ma storia, mito. Il percorso del poema "regolare" perciò identifica l'atto creativo nell'imitazione e nell'emulazione dell'antico, attraverso le quali la modernità delinea la propria autonomia e diversità.³ Se Giraldis respinge una poesia allegorica sul

necessità della presenza del meraviglioso nel poema, non solo come diletto, ma anche come insegnamento ('*Inferno*' e '*Cielo*' 17-28).

³ Come dice giustamente Jossa (*La fondazione* 241), «la "copia" è concepita, infatti, come un atto creativo, il solo atto creativo possibile, anzi, nel momento in cui c'è il bisogno di prendere coscienza del-

piano del racconto, nella possibile identificazione biunivoca tra significato letterale e significato allegorico,⁴ la ammette e anzi la trova necessaria sul piano interpretativo, nel costante rimando tra poesia e poetica, tra racconto eroico e universale morale; l'imitazione è il fondamento, per cui il ri-uso della storia, di un mito e dei modelli è attribuzione di nuovo significato: è trasformare il particolare in universale.

Il passaggio da questo tipo di esegesi allegorica a quella tassiana, a partire dall'*Allegoria del poema* (stesa per necessità fra il '75 e il '76 su pressione dell'ambiente romano) fino al *Giudicio*, è un salto significativo, che comporta un ripensamento dell'intero poema e che riconduce, appunto, l'allegoria dal piano puramente interpretativo a quello narrativo. Proprio negli anni di revisione della *Liberata* il conflitto tra senso allegorico e senso letterale si manifesta: da un lato il senso letterale appare "impossibile" perché né verisimile né credibile (apertamente finto), e di conseguenza comporta una lettura meramente allegorica, dall'altro la regola aristotelica (ma suffragata anche dal rifiuto delle finzioni poetiche di Platone nella sua repubblica) impone la poesia come verisimile.⁵ Il Tasso e il suo ricorso all'allegoria per giustificare il meraviglioso romanzesco nella *Liberata* si collocano proprio al centro di questo nuovo dibattito.

la propria identità»; ma si veda tutto il capitolo *L'allegoria dei moderni* (237-52).

⁴ Per cui critica appunto le allegorie umanistiche del Trissino (cfr. Giraldi, *Discorso* 75).

⁵ Un interessante spaccato di questo dibattito si trova nel frammento di Fabrizio Beltrami *Alcune considerazioni intorno all'allegoria* (1594).

Un'impostazione romantica della critica, del resto, ha lasciato a lungo nascosto questo aspetto interpretativo del Tasso, ponendo in primo piano le categorie poetiche del lirismo e dell'interiorità lirica, che ancora a inizio Novecento hanno caratterizzato buona parte degli studi sull'autore.⁶ Partendo dalle dichiarazioni all'amico Gonzaga dello stesso poeta, che negli anni della revisione diceva di apprestarsi a scrivere l'*Allegoria del poema* per ripararsi dalle accuse rivolte dall'ambiente romano alle meraviglie del poema, la critica si è curata ben poco di una possibile e autentica allegoresi sottesa alla poesia eroica tassiana, per poi rivalutarla solo in anni recenti;⁷ così come, d'altronde, è una riscoperta solo recente

⁶ Significativo è l'esempio insigne del Donadoni, impegnato a dimostrare la natura spontanea, intuitiva della poesia tassiana, e dunque a elogiarne sempre il contenuto lirico-soggettivo e a rifiutarne il momento retorico, di riflessione sulla poesia come istituzione, vista come momento di rinuncia e oppressione del poeta. Come nota Luigi Derla (478), «anche i timidi e parziali riconoscimenti della sua [scil. dell'allegoria] funzione, in cui talvolta accade di imbattersi, manifestano la cura di distinguere un'allegoria "spontanea", recuperabile alla poesia, quale si sarebbe infelicemente attuata nella *Conquistata*»; Derla porta poi gli esempi del De Maldè e del Tonelli che, pur avendo riconosciuto l'esistenza di una lettura allegorica alla base del poema tassiano, l'hanno però totalmente distinta e distaccata dall'esegesi codificata da Tasso nell'*Allegoria* e nelle opere successive.

⁷ Una rivitalizzazione del senso allegorico della poesia tassiana è già in Raimondi, *Poesia*; più direttamente interessati alla concezione allegorica tassiana e al suo sviluppo, Kennedy; Derla; Murrin 87-127; Olini; Rhu; in modo un po' diverso Scianatico; Larivaille, *Dalla prassi*; Girardi, *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'* in part. 207-50; Ferretti, *Quasi* e Residori, *L'idea* in part. 253-421.

l'autenticità d'ispirazione dell'ultima *Gerusalemme*, la *Conquistata*: non una rinuncia ma un approdo, per quanto poco lirico e fortunato, del pensiero critico e poetico tassiano.⁸ Le accuse mosse alla *Liberata* sono, infatti, solo un aspetto di un percorso iniziato molto prima, anche prima di Tasso, nelle polemiche sul *Furioso* e sul poema eroico. Ad oggi è indiscutibile che la *Conquistata* rappresenti non solo l'ultima volontà dell'autore, ma anche il punto di arrivo, e se non il più alto certo il più significativo, di una riflessione sulla ragion poetica *tout-court*, iniziata già a metà secolo sulle ceneri della cultura umanistica e rinascimentale e protrattasi per un cinquantennio sui diversi piani, strutturale, stilistico, ideologico ed esegetico.

Il percorso tassiano verso un'esegesi allegorica del poema eroico fu lento e progressivo e passò soprattutto attraverso le letture patristiche (in primo luogo Agostino), ma anche classiche (soprattutto Plutarco) e infine volgari, con ovviamente un posto privilegiato riservato a Dante;⁹ anzi, è proprio con riferimento a Dante, e in parte in polemica con il dichiarato intento allegorico del poema dantesco, che emerge nel '75, negli scambi epistolari fra Tasso e il Gonzaga, una possibile lettura allegorica di alcuni episodi della *Liberata*, in particolare

⁸ Cfr. almeno Gigante, *'Vincer'*; Girardi, *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'*; e Residori, *L'idea*.

⁹ Si vedano in particolare sulla posizione assunta da Tasso nel *Giudicio* (e sulle letture che la influenzarono) e sulla sua evoluzione dall'*Allegoria del poema* al *Giudicio*, i capitoli della Girardi, *Il 'Giudicio' e la natura della poesia* e *L'allegoria ripensata*, in Ead., *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'* 153-205 e 207-50.

quelli magico-meravigliosi (il rimando è all'episodio della selva di Saron disincantata da Rinaldo) che potevano attirare qualche critica dall'ambiente romano controriformista. Tasso propende però per la reticenza o, meglio, per una possibile sovrasignificazione lasciata al lettore:

E cominciando da l'allegoria, dico che dubitando io che quelle parti mirabili non paressero poco convenevoli a l'azion intrapresa, [...] giudicai c'allora il meraviglioso sarebbe tenuto più comportabile, che fosse giudicato c'ascondesse sotto alcuna buona e santa allegoria. E per questo, ancora ch'io non giudichi l'allegoria necessaria nel poema, come quella di cui mai Aristotele in questo senso non fa motto; e ben ch'io stimi che 'l far professione che vi sia, non si convenga al poeta; nondimeno volsi durar fatica per introdurvela, ed a bello studio, se ben non dissi, come fe' Dante:

Aguzza ben, lettor, qui gli occhi al vero;
però che 'l velo è qui tanto sottile,
che dentro trapassarvi fia leggiere.

Non mi spiacque però di parlar in modo ch'altri potesse raccogliere ch'ella vi fosse [...]. Se dunque i miracoli miei del bosco e di Rinaldo convengono alla poesia per sé, com'io credo, ma forse sono soverchi per la qualità de' tempi in questa istoria; può in alcun modo questa soprabondanza di miracoli esser da' severi comportata più facilmente, se sarà creduto che vi sia allegoria. V'è ella veramente. (lettera a S. Gonzaga del 4 ottobre 1575; T.Tasso, *Lettere* I, 117-121 [n° 48]: 117-18)

Nel lavoro di revisione del poema la lettura allegorica prende gradualmente sopravvento e si trasforma in un saldo punto di riferimento per risistemare la favola, co-

sicché un anno dopo, nel presentare, ancora al Gonzaga, l'*Allegoria del poema*, Tasso precisava:

Io, per confessare a Vostra Signoria illustrissima ingenuamente il vero, quando cominciai il mio poema non ebbi pensiero alcuno d'allegoria, parendomi soverchia e vana fatica [...]. Ma poi ch'io fui oltre al mezzo del mio poema, e che cominciai a sospettar de la strettezza de' tempi, cominciai anco a pensare a l'allegoria, come a cosa ch'io giudicava dovermi assai agevoliar ogni difficoltà. (lettera del 15 giugno 1576; *Lettere* I, 192-96 [n° 79]: 192-93)

Intorno all'episodio di Rinaldo e Armida (il «mezzo del poema») si collocherebbe la svolta allegorica, poiché la devianza di Rinaldo, il punto di massima escursione romanzesca dall'impresa gerosolimitana, deve essere giustificata e ideologizzata per poter trovare spazio nel poema unitario e cristiano (Molinari, *Introduzione* IX-XLIV); mentre così il poeta costruisce la dimensione allegorica della favola della *Liberata* sull'erranza di Rinaldo, sulla sua reintegrazione “politica” all'interno dell'impresa collettiva, sulla subordinazione platonica dell'animo irascibile alla ragione (dunque di Rinaldo a Goffredo), questa stessa chiave di lettura diventa sempre più congeniale a sorreggere l'intera impalcatura ideologica della narrazione. In una lettera di qualche settimana prima a Luca Scalabrino, Tasso lasciava intravedere uno sviluppo più corposo della lettura allegorica:

Ma certo, o l'affezione m'inganna, tutte le parti de l'allegoria son in guisa legate fra loro, ed in maniera corrispondono al senso letterale del poema, ed anco a' miei principii poetici, che nulla più; ond'io dubito talora che non sia vero, che quando cominciai il mio poe-

ma avessi questo pensiero. (*Lettere* I, 183-86 [n° 76]: 185)

L'esegesi allegorica sembra venire a colmare felicemente un vuoto nella teoria poetica tassiana, al punto che il poeta stesso dubita che tale disegno sia in realtà esistito sin dall'inizio. E del resto proprio la lettura allegorica delle erranze cavalleresche di Rinaldo e Tancredi rappresenta quel tassello fondamentale di integrazione fra unità epica e varietà romanzesca, che il secondo dei *Discorsi dell'arte poetica* aveva lasciato aperto. Sorta come apologia del meraviglioso romanzesco, l'esegesi allegorica si trasforma progressivamente nell'anello mancante, anche per una lettura metanarrativa del rapporto tra generi (*epos* e romanzo innanzitutto), strutturali (tra unità e varietà) e ideologica (tra uniforme cristiano e multiforme pagano/romanzesco).¹⁰

Nell'ultima e più matura, seppur incompiuta, trattazione poetica tassiana, il *Giudicio sopra la sua Gerusalemme da lui medesimo rifomata*, storia e allegoria vengono così definitivamente accostate come due facce irrinunciabili della medesima medaglia: nel primo libro del *Giudicio* Tasso, infatti, non parla più aristotelicamente del binomio Storia-Poesia, ma di Storia e Allegoria, e la Poesia viene appunto riassorbita nella più ampia

¹⁰ In una lettera a Scipione Gonzaga del 5 marzo 1576 Tasso aveva anzi detto: «non solo ho accomodato a mio gusto tutto ciò che c'apparteneva a la favola; ma ancora migliorate molte cose che riguardavano l'allegoria, de la quale son fatto, non so come, maggior prezzatore ch'io non era; sì che non lascio passar cosa che non possa stare a martello» (*Lettere* I, 134 [n° 56]).

categoria ermeneutica dell'allegoria, all'interno della quale finzione e verità possono coesistere. Nel secondo libro, relativo alla favola, in toni ancor più sostenuti, viene riproposta l'assimilazione platonica tra Goffredo e l'intelletto, e Riccardo (non più Rinaldo) e la potenza irascibile, tra l'esercito cristiano e l'unità politica (Girardi, *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'* 209 e 219-22). Ma all'altezza del *Giudicio*, anche attraverso la riflessione dei *Discorsi del poema eroico*, del dialogo *Il Cattaneo ovvero de gli idoli*, delle letture agostiniane e plutarchee, la dialettica "verità"/"finzione" non è più ricondotta dal Tasso orazianamente, com'era a metà secolo, a quella *docere/delectare*, ma platonicamente a quella "giovare"/"nuocere" e l'allegoria, integrandosi alla poesia, la riabilita in quanto finzione, purché, come suggerisce Maurizio Cattaneo nell'omonimo dialogo, «finga significando» o, come preferisce precisare il Forestiero Napolitano, sia atta a «significare assomigliando» (*Dialoghi* II 762), poiché finzione e verisimile coincidono.¹¹

Un'interpretazione allegorica della poesia tassiana è dunque legittima almeno dai tempi dell'*Allegoria* (dalla quale, di solito, è partita la critica); tuttavia, in virtù della fruizione allegorica del *Furioso* a metà secolo, dell'interpretazione delle categorie aristoteliche di poesia e storia e degli esperimenti del poema "regolare", è lecito domandarsi se un'idea di allegoria, diversa ma contenente *in nuce* i semi su cui si sarebbe sviluppata la più tarda poetica tassiana, non potesse essere già presen-

¹¹ Si veda in proposito l'ampia analisi della riscrittura dell'episodio di Armida attuata da Residori, *L'idea* 253-421.

te nella mente del giovane Tasso ai tempi del *Rinaldo*, negli anni in cui, tra Padova e Venezia, egli poté già venire a contatto con le dottrine esoteriche e neoplatoniche.¹² Alcuni elementi, anche dei carteggi coi revisori, lasciano aperta questa possibilità.

Tasso rifiuta già nei *Discorsi dell'arte poetica* la prassi contemporanea di accompagnare con apparati paratestuali esplicativi i poemi,¹³ e nelle *Lettere*, soprattutto in relazione al poema allegorico dantesco, si dichiara contrario alla scrittura allegorica esplicita, ma non, in realtà, a quella dissimulata,¹⁴ che viene anzi data per scontata.

Il diniego verso l'allegoria manifesta e verso l'esplicitazione del contenuto allegorico del suo poema, non indica – a mio avviso – che ci sia un rifiuto complessivo dell'allegoria, ma piuttosto una diversa concezione, che Tasso dovette ereditare in parte dai modelli di fruizione del *Furioso*, e in parte dagli esperimenti di metà secolo. La reazione medio-cinquecentesca, infatti, era nei confronti dell'esplicitazione allegorica, come confermano le

¹² Ad esempio, nel circuito dell'Accademia della Fama (cfr. Ferretti, 'Quasi' 177-78 e Morace 11-14).

¹³ Si veda il passo già citato di *DAP* 20-21.

¹⁴ Come dimostrano i postillati alla *Commedia*, Tasso sottolinea i luoghi in cui Dante rivela apertamente la veste allegorica della sua poesia (cfr. Ferretti, 'Quasi' 179-81, ma soprattutto Granata) e a *Inf.* IX 61-63 postilla che «nissun poeta ch'io ho mai visto, fuorché Dante, fa professione dell'allegoria, anzi sempre l'ha dissimulata» (T. Tasso, *Postille Commedia*). Tasso conferma la stessa posizione nella lettera già citata al Gonzaga del 4 ottobre 1575 (*Lettere* I, 118 [n° 48]), quando appunto si appresta a comporre la sua allegoria.

condanne del Giraldi alle allegorie manifeste del poema trissiniano (ancora fortemente umanistiche), ma la tensione della poesia all'universale si configurava comunque come una lettura allegorica.

L'evoluzione della poesia tassiana approderà, lentamente e progressivamente, a un'allegoria totalizzante nella *Conquistata*; fino al *Rinaldo* e forse fino all'*Allegoria del poema* la lettura allegorica si gioca ancora nei termini dell'ambiguità, della possibile convivenza tra finzione poetica e verità storica, mai dichiarata ma allusa nel nome della mimesi poetica e della verosimiglianza, del valore assoluto della dissimulazione, che governa la realtà. Del resto, la natura ancora allusiva e incerta dell'originaria esegesi allegorica della *Liberata* è testimoniata dalla similitudine tra il poeta che tesse «fregi» al «vero» e il medico che addolcisce la medicina per somministrarla all'«egro fanciul» (*Liberata* I 2-3). Questa similitudine istituisce una serie di proliferazioni semantiche, sul piano ideologico ma anche strutturale e metanarrativo, e volutamente genera ambiguità e impossibilità di lettura univoca del poema (Zatti, *L'uniforme* 91-144 e Scianatico 113-50): l'unità cristiana diventa anche unità della favola e nel rapporto tra verità storica e finzione poetica è adombrato quello tra impresa collettiva ed erranza individuale, tra *epos* e romanzo, appunto. D'altra parte la poesia stessa viene trasposta su un piano quasi esoterico:¹⁵ il parallelo con il medico collo-

¹⁵ Sull'esoterismo della poesia tassiana il punto di partenza restano Raimondi, *Poesia e Id.*, *Rinascimento*. Non posso negare una certa difficoltà ad accettare pienamente le pur affascinanti e ingegnose

ca il poeta a un grado di conoscenza superiore rispetto al lettore «egro», conferendogli una conoscenza occulta, ma anche una missione civile; l'atto creativo poetico, il lavoro demiurgico svolto dal poeta nel «picciolo mondo» del poema diventa un atto di creazione che mescola finzione e verità, e lo stesso mondo reale si fa mescolanza di menzogna e verità, di incubi e rivelazioni. Nella *Liberata*, per un altro verso, il rapporto tra "io poetico" e "io storico", così come quello tra *epos* e romanzo, e quello fra unità e varietà, si fa dialettico e il poeta, se da un lato si fa portatore di una salvezza superiore, dall'altro è egli stesso vittima dell'erranza e dei rischi di disgregazione, alla ricerca di un'autocoscienza che si affermi come autorità.¹⁶ La similitudine scomparirà nella

analisi strutturali del Raimondi, che hanno portato – a volte – a discutibili voli interpretativi sulla numerologia strutturale del Tasso, ma anche a più pacate applicazioni come quella di Andrea Pagani. Per il *Rinaldo*, forse, vista anche la giovinezza del poeta, il problema non si pone neppure e non si tende a identificare con quella fase della biografia tassiana il momento di massimo intrico numerologico o strutturale dell'esperienza tassiana; certo, anche nel primo poema Tasso dimostra piuttosto un «rigore geometricamente unitario» nella *dispositio* e un «andamento ascensionale e dinamico» (Pagani 67), che caratterizzeranno tutta la sua opera con minori o maggiori articolazioni e ispessimenti.

¹⁶ Come indica Zatti, all'inizio della *Liberata* si stabilisce anzi un rapporto di compenetrazione tra le tre coppie oppositive capitano-compagni, medico-fanciullo infermo, signore-poeta naufrago, che incarnano però un rapporto di autorità all'interno del quale il poeta, se dal punto di vista dell'"io poetico" condivide col capitano il valore di unità sulla favola, ed è perciò medico della società civile, dal punto di vista dell'"io storico" si trova subordinato al signore, e dunque preda della fragilità e degli incubi di disgregazione che lo rendono naufrago (*L'uniforme* 93-95). Come ha dimostrato Giovanna Scianatico (9-44), si tratta di un problema non solo retorico, ma anche storico-culturale.

Conquistata a dimostrazione del fatto che una nuova ermeneutica allegorica, univoca e dichiarata, è il definitivo approdo del poeta, che ormai rifiuta la polisemia.¹⁷ Ma così come appare in apertura nella *Liberata* essa è una dichiarazione di poetica che allude a una dialettica risolvibile solo sul piano del principio d'autorità, di una conoscenza superiore, quella del poeta.

Nel frammento del *Gierusalemme*, subito dopo l'elogio del dedicatario, il giovane poeta dichiarava, in termini forse meno esoterici ma comunque vicini a quelli della *Liberata*, la funzione allegorica della poesia:

Questa che spiego or de i gran fatti altrui
antiqua tela e parte adorno e fingo,
è verace pittura e certa in cui
le tue future glorie adombro e pingo.
Febo a sé mi rapisce, ed io di lui
ripien sue voglie a seguir m'accingo;
e l'acceso pensier scorge or palese
i simulacri di future imprese.
(*Gierusalemme* I 3)

¹⁷ Il proemio della *Conquistata* ha ormai diradato qualsiasi ombra dialettica sia sull'autentica funzione cristiana del poema, sia sull'ispirazione del poeta: ora "io poetico", ispirato da Dio, e "io storico" coincidono, perfettamente in armonia col disegno divino e con l'autorità del signore; il poema a questo punto si fa Storia, che il poeta deve difendere in quanto verità superiore, dove è perfetta la corrispondenza tra senso letterale e senso allegorico (cfr. *Conquistata* I 3-6). Per un'analisi degli strumenti utilizzati da Tasso per attuare questa nuova strategia di lettura nella *Conquistata*, si veda Residori, *L'idea* 17-73.

Manca nel poema giovanile la dialettica tra erranza poetica e funzione demiurgica: il poema è prefigurazione delle gesta future di Guidubaldo della Rovere (un' allegoresi ancora topica e umanistica, non la coincidenza tra pensiero divino e pensiero del dedicatario come nella *Conquistata*), ma già qui è centrale il ruolo svolto dalla finzione poetica, che non compromette comunque la veracità della pittura: nello spazio ben equilibrato delle due quartine, il poeta è paragonato a un pittore, che lavora su una «antiqua tela», la storia, e la adorna con inganni e finzioni, ma in nome di una platonica ispirazione divina; è dunque vate, non ancora demiurgo, ma, come tale, è lui che distribuisce sotto una realtà ornata e fittizia la verità («verace pittura e certa»), nel nome di un *docere delectando*.

Nel *Rinaldo* il trapasso dallo scenario epico della guerra in Aspromonte, dove Orlando si fa onore in singolar tenzone, a Parigi, dove invece il protagonista giace in uno stato effeminato di mollezza, avviene attraverso il volo simbolico della fama:

Tosto la vaga fama il suo valore
 e l'opre sue va divulgando intorno,
 picciola è prima, e poi divien maggiore
 ch'acquista forze ogn'hor di giorno, in giorno
 ovunque arriva sparge *alto romore*,
 e *finge* quel d'ogni virtute adorno,
 col *vero* il *falso meschia*, e in varie forme
 si mostra altrui, né mai riposa o dorme.
 (*Rinaldo* I 11)

Come si è detto, l'atipica apertura del poema su uno scenario pacifico fornisce la chiave di passaggio alla dimensione della ventura romanzesca, del poema a unità di eroe; ma questo può avvenire solo attraverso la poe-

sia: è la fama, la forza del mito a generare nuova eroicità anche nell'assenza di *epos*. Il "poema" di Orlando raggiunge Rinaldo e ne suscita la «generosa invidia», che si fa motore dell'azione; ma occorre soffermarsi sul rapporto tra verità e finzione che la fama, identificata con la poesia, chiama in causa. Il mito di Orlando infatti «meschia» il «vero» col «falso», la storia con il meraviglioso, e solo in questi termini può far scaturire l'emulazione di Rinaldo.¹⁸ Si tratta dello stesso invito che nel *Gierusalemme* il poeta rivolge a Guidubaldo della Rovere: che l'impresa di Goffredo, «adornata» di finzione, stimoli il dedicatario a trasformarsi in eroe. Ma soprattutto è l'immagine della *Liberata* che mi pare chiamata in causa dall'immagine del *Rinaldo*: Rinaldo è in sostanza l'«egro fanciul» che ha bisogno della poesia, non della verità storica ma della verità «condita» con la finzione, per guarire e per uscire dalla sua malattia; e qual è questa malattia? Nient'altro che l'indolenza, la mollezza in cui giace il fanciullo Rinaldo, il quale viene chiamato al valore, a trasformarsi in eroe, proprio dal mito, dalla poesia e dalla sua duplice dimensione di verità e menzogna. Il "poema" di Rinaldo si concretizza

¹⁸ Non si può non pensare in parte alla lezione ariostesca e alle parole di S. Giovanni ad Astolfo sul rapporto "mecenatesco" tra poesia e storia (*Furioso* XXXV 22-28). Si nota anzi, nella distanza tra la lezione ariostesca e quella tassiana, il decisivo passaggio dalla figura del letterato della cultura rinascimentale a quella del moderno poeta, educatore e vate.

così nel tentativo di generare una fama che volando parli di sé, mescolando vero e finzione.¹⁹

Non importa qui indagare i possibili risvolti psicanalitici della percezione “malata” da parte dell’autore della poesia, della realtà e dell’eroicità, ma piuttosto sottolineare la priorità per Tasso del rapporto tra verità e finzione nella poesia: la necessità della finzione infatti per “curare” e smuovere l’animo del lettore garantisce da una parte la superiorità della poesia sulla verità storica, che appunto non può curare e non può smuovere; dall’altro il valore filosofico, universale, e dunque una sovra-significazione della poesia, che non si riduce alla *littera*, ma piuttosto, mentre diletta, appunto, giova, evidentemente su un piano morale, e dunque allegorico. Diletto e giovamento, finzione e verità, sono così enunciate come condizioni entrambe necessarie per piacere

¹⁹ La ricerca della fama ritorna così in tutto il poema come fine delle imprese di Rinaldo: il suo “risveglio” dalle mollezze della gioventù è infatti all’insegna della ricerca di gloria militare che «mia fama rischiari, oscura, e bruna» (I 17, 4); quando Malagigi lo mette al corrente della ventura di Baiardo, «d’ardente desir divenne caldo / di farsi qui, d’eterna fama degno» (I 35, 3-4); e lo stesso Malagigi invita il paladino all’impresa, dicendogli: «vivrai dopo morte ancor per fama» (I 38, 8); ancora, l’accusa che Clarice rivolge a Rinaldo è che rispetto ai suoi avi e a suo cugino «di voi null’ancor la fama aporta» (I 65, 7); ma soprattutto è solo quando Rinaldo e Florindo avranno compiuto imprese memorabili in Oriente e «lor nome a l’uno e a l’altro Polo / se ’n giù su l’ali de la fama a volo» (VIII 76, 7-8) che Rinaldo potrà mettersi in cammino odissiacamente per il *nostos*, come a dire che ha compiuto la sua grande impresa, non la conquista di Troia, ma quella della fama, e si rimette in viaggio per la Francia, non senza prima essere ostacolato da una novella Calipso/Didone, Floriana, e dalla gelosia di Clarice.

al fanciullo malato, ma entrano anche in costante conflitto tra loro, proprio perché mettono a repentaglio la ragione.

Questa originaria impostazione allegorica derivava al Tasso dal dibattito e soprattutto dagli esperimenti di metà secolo: lo dimostra il fatto che, dagli scambi tra il padre Bernardo e Giraldi, in un contesto altro rispetto a quello di un'allegoria cristiana, Torquato poteva ricevere la suggestione della similitudine lucreziana adottata nella *Liberata*; in una lettera del 9 settembre 1557, Bernardo infatti accusava Giraldi di aver badato nel suo *Ercole* più al giovamento che al diletto, mancando all'ufficio di poeta:

Ma dubito che abbiate pensato alla delettazione, e voi molto meglio di me sapete che i buoni poeti devono giovare e dilettere, anzi che non possono giovare senza la delettazione, a guisa di giudiciosi e dotti medici, che sotto una picciola dolcezza che diletta il gusto coprono l'amaro della medicina, che poi rende sano. (B. Tasso, *Lettere inedite* 167-74 [n° 29]: 169)

Proprio sugli assi interni alle varie dialettiche del dibattito, storia-poesia, vero-verisimile, giovamento-diletto, gravità-piacevolezza si instaura il meccanismo unificante dell'allegoria come *trait d'union* fra regola aristotelica e uso moderno, per cui il carattere dominante del poema eroico viene riconosciuto, al di là delle sue forme, nella capacità per il poema di farsi paradigma sia morale sia poetico, modello da imitare nella prassi letteraria e nella vita. Il poema del "perfetto cavaliere" infatti diventa anche il "poema perfetto" nella sua grammatica strutturale e stilistica.

È ancora il trattato del Pigna, che Torquato come dichiara nella prefatoria conosceva bene ai tempi del *Rinaldo*, a suggerire le linee direttive per un'esegesi allegorica del poema eroico di metà secolo. Venendo a discorrere del bando imposto da Platone ai poeti dalla sua repubblica ideale (*Resp.* X 595a-ss.), Pigna, come già aveva fatto Bernardo nel suo *Ragionamento*, riportava la questione alla dialettica giovamento/diletto e concludeva:

Io [...] mi penso che ad ognuno non sia vietato il leggere i poeti, ma solo alla gente che né de i sensi loro è capace, né intendente de i loro secreti, quale è la plebeia e l'ignorante, nella guisa che la cantica di Salomone, che da femine non potea esser letta, né da giovanetti, perciocché da simili in mala parte sarebbe stata pigliata. (Pigna, *I romanzi* 35)

Le “bugie” della poesia, che Pigna distingue in quattro tipologie (far compiere azioni umane agli dèi, sottoporre gli uomini a metamorfosi, far parlare gli animali e ingigantire le gesta),²⁰ sono pericolose per gli ignoranti, non per i dotti, che possiedono «l'intelligenza della poesia» (*I romanzi* 35); per Pigna esiste dunque una sapienza poetica che va oltre la *littera*. Ma è proprio nel secondo libro de *I romanzi* che Pigna, nel trattare del meraviglioso ariostesco, si preoccupa di porre in relazione gli scioglimenti di alcune azioni a quelle dei classici

²⁰ Si noti che il meraviglioso romanzesco non rientra così tra le “bugie” della poesia.

(spicca l'imprigionamento di Ruggiero presso Alcina, che Pigna paragona all'intervento di Mercurio per distogliere Enea da Didone e Odisseo da Calipso), rivela le allegorie del *Furioso*²¹ e conclude:

Abbiam potuto vedere infino a questa parte quanta moralità sotto le romanzerie si ritrovi, e come elle da qualche altra invenzione derivino. Onde giudicar si doverà che, chi a formarne di nuove si vorrà porre, avrà da por mente ch'elle non senza qualche sentimento siano, il quale occulto e profittevole sia; e se da qualche bel soggetto de' nostri maggiori con qualche picciolo mutamento ritratte saranno, più dotte senza alcun dubbio potrai parere. Il che, come si debba fare, da i luoghi che pur testé considerati abbiamo agevolmente si ricorrà, e tuttavia meglio ricorrassi da una buona conoscenza delle antiche favole: buona intendo quella che è quasi intorno a tutte e che secondo l'ordine delle genologie sicuramente le possede, e non pur quanto all'ordine loro ma ancora quanto a gli ascosi sentimenti che sotto vi sono. Di queste quelle piglieremo che più ai tempi nostri s'appresseranno, con mutamento tale che più tosto si vegga che d'esse serviti si siamo, che che le abbiamo rubbate. [...] Tutte le materie favo-

²¹ Fra esse, il corno di Astolfo, che in quanto dono di Logistilla rappresenta la virtù e «all'apparir suo tutte le sofisterie e le falsità in niente risolve» (*I romanzi* 91); lo scudo che col suo riflesso toglie l'inganno e rivela la verità; l'anello, che rappresenta il «discorso», ossia la ragione, in grado di annullare «gli incantamenti, che sono errori» (*ibidem*); la lancia dorata che rappresenta l'importanza della ricchezza per sostenere una guerra; Alcina e Logistilla, il vizio e la virtù; il palazzo di Atlante, «simbolo del giudizio corrotto»; l'ippogrifo, che rappresenta la gloria (94).

losamente da noi finte di qualche bel concetto vestite saranno che di riguardo sia e di sentenza non al primo cospetto conosciuta, perciocché, se all'*Odissea* molto s'accostano i romanzi, molto ancora in ciò s'intrometteranno, essendo ella più allegorica che l'*Iliade*. (*I romanzi* 95-96)

La pagina del Pigna è fondamentale perché non solo autorizza una lettura allegorica della narrazione romanzesca, soprattutto in relazione al meraviglioso e alle parti della narrazione apparentemente destinate al diletto, ma regola anche l'*imitatio* dei classici in nome di una riscrittura allegorica, possibile solo per chi conosca i profondi significati dell'archetipo e li riattualizzi attraverso un ri-uso esibito, che non sia furto, ma evidente emulazione non solo narrativa, bensì allegorica.²²

Con questo tipo di esegesi allegorica, certo persuaso anche dalla lezione paterna indirizzata al diletto delle finzioni romanzesche, si confronta il giovane Tasso del *Rinaldo*. Quando, all'inizio dell'*Allegoria del poema*, egli scrive che «l'eroica poesia [...] d'imitazione e allegoria è composta» e che, mentre la prima rappresenta le azioni «che sono ai sensi esteriori sottoposte», l'altra «all'incontro, rimira le passioni e le opinioni ed i costumi, non solo in quanto esse appaiono, ma principalmente nel loro essere intrinseco; e più oscuramente le significa con note (per così dire) misteriose, e che solo

²² E, in fondo, anche il procedimento imitativo dell'ultimo Tasso, ben descritto dal volume di Residori (*L'idea*) sembra, almeno nella ricerca di saldi modelli archetipici, un ripiegare verso le posizioni dei predecessori.

da i conoscitori della natura delle cose possono essere a pieno comprese», sta battendo un terreno che gli era familiare e che aveva già praticato nelle infide vie del romanzo, nelle dialettiche da un lato tra meraviglioso e verosimile, e dall'altro tra verità e apparenza.²³

Dall'altro lato stanno il Gibaldi e la sua critica della «minuta diligenza» sofisticata di quei dotti che pretendono di scovare significati reconditi in ogni poesia, che è invece «naturale inclinazione»;²⁴ la critica del Gibaldi

²³ Rhu (116) sostiene che sia il passaggio alla superiorità del giovamento sul diletto a determinare una progressiva esegesi allegorica della *Liberata*. È vero che Tasso, sia nella prefatoria del *Rinaldo* sia nei *DAP*, insiste sul fatto di non voler compiacere solo i dotti aristotelici, bensì anche il vasto pubblico che legge Ariosto, ma questo non significa trasformarsi in uno di quei «ciabattai» che – diceva Gibaldi – raccontavano le storie di Orlando e Rinaldo per un pubblico “di consumo”: Ariosto era letto come compromesso tra utile e diletto, non come solo diletto. È vero anche che ci fu, tra il '75 e il '76, un «process of re-education in allegoresis» (ivi 122), mentre prima l'interesse del poeta nelle lettere ai revisori riguardava questioni aristoteliche strutturali sull'unità e la storicità (per cui di colpo, da quegli anni, l'attenzione per un'ermeneutica allegorica diventa primaria per Tasso), ma questo non significa che prima non ci fosse allegoria.

²⁴ Si veda soprattutto Gibaldi, *Discorso* 87-91, in cui il letterato sostiene che materie, figure, episodi e *topoi* si acquisiscono dall'esercizio di lettura dei buoni scrittori, senza dover ricorrere ai voli pindarici dei commentatori; particolarmente suggestivo è l'esempio dell'amico Mariano Buonincontro, che scriveva sonetti senza senso e li metteva in circolo sotto nomi autorevoli per poi divertirsi egli stesso a dimostrarvi significati reconditi e vedere le varie reazioni (ivi 89). Come abbiamo già visto, anche Bernardo sostiene sia così nel *Ragionamento della poesia*, almeno finché non arriva la *Poetica* di Aristotele a sottomettere l'uso alla regola.

peraltro muove verso l'allegoria manifesta e dichiarata, non certo verso una possibile lettura esemplare degli episodi del poema che si facciano portatori di un significato universale: questa, anzi, come abbiamo visto è la chiave di lettura sottesa all'*Ercole*. Giraldi non avrebbe probabilmente approvato l'*Allegoria del poema* tassiano, che tende appunto a trasformare la *Liberata* in poema allegorico, ma non aveva dubbi sulla natura allegorica del mito e della favola poetica.

Tutta tassiana sembra essere la proiezione, all'interno del poema, della funzione profetica e demiurgica del poeta; mentre infatti in Giraldi e in Pigna si profila una sapienza recondita accessibile con lo studio e l'esercizio sugli antichi (come ancora appare nel *Gierusalemme*), in Torquato si fa progressivamente strada, sin dalle prime prove, una concezione misterica della creazione poetica. Il poeta, dapprima pittore che ritocca un'antica tela, adornandola ma senza privarla della veridicità, diventa poi creatore di miti e leggende, all'interno dei quali finzione e realtà devono coesistere per persuadere all'eroicità (dunque non solo per dilettere), e infine guaritore, assolvendo nel suo ruolo demiurgico la doppia funzione di ingannatore e salvatore. Dal *Gierusalemme* alla *Liberata* l'esegesi allegorica si trasforma così da manieristica risemantizzazione di una «antiqua tela» a «demiurgia della scrittura poetica», secondo quanto recita il titolo di Martinelli. In mezzo sta il *Rinaldo*, con la sua proiezione dell'esercizio poetico come mitografia, in grado di persuadere il personaggio, il poeta e il lettore verso la vita eroica, ma solo a patto che la verità sia mescolata con la finzione, nel nome del principio generale della dissimulazione.

Come cercheremo di dimostrare nei paragrafi che seguono, proprio sulle categorie di verità e finzione si

giocano tutte le psicomachie del poema: una dialettica che, mentre struttura il poema, struttura anche la realtà della storia e la realtà ideologica. Nel bilico tra inganno e realtà, ossia nel verisimile, il protagonista deve affermare costantemente l'autorità della ragione sia sul piano morale sia sul piano meta-narrativo dell'unità del poema (come in parte abbiamo visto nel precedente capitolo): in questo l'allegoria del *Rinaldo* anticipa i meccanismi ermeneutici della *Liberata* e in questo si giustifica forse l'apprezzamento della critica per i guizzi lirici del poema. Ma il *Rinaldo* si ferma a una morale ancora cortese e individualistica, privo com'è di *epos* e di opposizione ideologica politica e divina: il protagonista resta un cavaliere errante che con la ragione cerca di dominare una realtà ingannevole. Ciononostante il *Rinaldo* rimane una tappa fondamentale della poesia tassiana: solo la sua integrazione nel poema della guerra, cristiano e civile, potrà dar vita a tutte le dialettiche interne alla *Liberata*. E Rinaldo, infatti, sarà il vero protagonista del poema maggiore, proiezione del poeta e dell'uomo teso tra eroicità individuale e missione politica, ancora una volta tra romanzo ed epica.

2. *Verità, finzione e retorica dell'allusione*

Dopo essere stata introdotta ad inizio poema nel paradigma della fama, come fondamento della poesia eroica e motore dell'azione, la dialettica verità/finzione diventa lungo la narrazione un motivo ricorrente che però tende, nella sua costante apparenza dissimulata, a configurarsi come rischio, pericolo da dominare con la ragione. In particolar modo, nel poema, la dialettica tende a intrecciarsi con altre, ad esempio quella arte-natura, e ad

essere ricondotta così al problema del verisimile poetico e alla sua possibile interpretazione, ma più in generale, allegoricamente, al rapporto tra individuo e realtà, con i suoi inganni, equivoci ed errori. È questo uno degli aspetti più innovativi dell'interpretazione eroica tassiana sin dalla giovinezza, che da una parte prelude agli esiti della *Liberata*, dall'altro si ricongiunge all'eroicità umanistica del poema "regolare", ma imponendo una svolta significativa verso un'idea più intimistica (e in questo forse più lirica, come ha voluto a lungo la critica tassiana), ossia come conflittualità tra eroicità umanistico-cavalleresca, basata sul binomio virtù-fortuna, e gli inganni e ostacoli della realtà, nei quali la ragione dell'eroe cerca di trovare un ordine, in questa fase non ancora cristiano, ma puramente morale. Proprio nella centralità del nesso verità-finzione il *Rinaldo* apre la strada all'allegoresi della *Liberata* preannunciandone anche i nodi centrali nella rielaborazione, appunto, del rapporto armonico rinascimentale tra arte e natura, nell'ideologizzazione originale del meraviglioso e, infine, nella possibile coincidenza o cortocircuito dell'equilibrio tra "segno" e "senso" all'interno della rappresentazione allegorica della selva con i suoi orrori: si tratta di moduli centrali nella *Liberata* ma *in nuce* già nel primo poema.²⁵

²⁵ Per la centralità del problema in Tasso, si veda Scarpati, *Vero e falso* e ancora si veda l'indagine sull'«anima sofisticata» di Armida in Id., *Geometrie* 38-43.

2.1. *Arte e natura*

Mentre nel poema “regolare” viene messa in crisi l’eroicità cavalleresca umanistica perché inadatta a una dimensione politica, come sarà anche nella *Liberata*, nel *Rinaldo* viene innanzitutto discusso, nella dialettica arte/natura, l’ideale rinascimentale della dissimulazione e della perfetta armonia tra finzione e verità: se il “poema” di Orlando aveva raggiunto Rinaldo, smuovendone l’«invidia [...] generosa» in virtù del perfetto bilanciamento tra finzione e verità, il “poema” di Rinaldo si concretizzerà nella faticosa conquista di questo stesso equilibrio da parte del personaggio e da parte del poeta.

Il tema del simulacro, della statua o della pittura così raffinatamente eseguiti da rendere difficilmente distinguibile l’opera artistica da quella di natura e da far incorrere l’uomo nell’inganno dell’idolatria è assai fortunato nella cultura umanistica e rinascimentale,²⁶ e lo è anche per il Tasso più maturo dei *Dialoghi*.²⁷ Nel *Rinaldo*, questo motivo diventa ricorrente, in particolar modo

²⁶ L’arte come imitazione della natura e come capacità di dissimulare l’artificio umano, del resto, è a metà secolo la normale proiezione non solo dell’esercizio artistico ma anche sociale, su cui il fortunatissimo *Libro del cortegiano*, ad esempio, fondava i rapporti umani all’interno della corte. Sulla fortuna del del tema, si vedano per esempio Baldassarri, *Ut poësis pictura* e Bolzoni, *Variazioni*.

²⁷ Si pensi, appunto, al già citato *Cataneo overo de gli idoli*, a *Il Ficino overo de l’arte*, a *Il Minturno overo de l’arte*, per citare solo quelli che toccano l’argomento nel modo più diretto. Ma per un quadro più ampio sul rapporto tra arte, fantasia e imitazione in Tasso, si veda Russo 159-231.

connesso all'amore.²⁸ Nel III canto, nel racconto dell'innamoramento di Francardo per Clarice (vicenda speculare a quella di Rinaldo), dopo aver affrontato mille imprese e dunque aver creato il suo "poema" per la difesa della bellezza della sua prima amata, Clarinea, cui ha promesso di girare l'Asia per dimostrare «che giamai Donna non formò Natura / a lei di gratia e di bellezza eguale» (III 30, 3-4), il cavaliere pagano giunge presso il Tempio della Beltà, in India, dove:

Vi sono cinque o sei le più pregiate
d'ogni secol dipinte e proprio quali,
le *formarà natura, o, l'ha formate*
perciò che non son quelle opre mortali.
Ma già Mago il miglior de la su' etate
che *fea gli effetti al gran sapere eguali*
v'adopró gli *rei spirti*, e mostruose
horende fere, in guardia poi vi pose.
(III 33)

L'ambientazione romanzesca meravigliosa introduce già un duplice livello di lettura: da un lato la «natura», nel nome della quale Francardo aveva fatto voto all'amata; dall'altro l'arte magica di Anacro (il mago che ha

²⁸ Il noto mito ovidiano di Pigmalione (*Met.* X 243-97), tra gli altri, proponeva un possibile lettura morale del rapporto arte-natura; l'Orologgi, ad esempio, nel suo commento delle *Metamorfosi* dell'Anguillara interpreta il mito come esempio di quegli uomini che, nel timore di intraprendere l'amore reale per una donna, si arroccano nell'idolatria delle bellezze artistiche. Ma il mito era già ampiamente riutilizzato nella tradizione volgare (*Metamorfosi*, annotazioni al libro X).

edificato quel luogo e quelle pitture, e che il poeta definisce novello Zoroastro o Atlante), che attraverso il ricorso ai «rei spirti», alle divinità diaboliche e soprannaturali, è in grado di fare «gli effetti al gran sapere uguali». Il ruolo della magia, del meraviglioso romanzesco, su cui torneremo, è fondamentale, proprio perché in essa risiede «il gran sapere» e la possibilità di eguagliare la natura, come del resto Malagigi aveva già detto a Rinaldo nel loro primo incontro:

grande il poter de' Maghi oltra misura
 e quasi equale a quello è di Natura.
 (I 44, 7-8)

La magia è l'arte suprema perché condivide con la natura il «gran sapere», tuttavia non la eguaglia, perché generata da «rei spirti» e contaminata con l'inganno e l'illusione (III 33). L'arte più alta, dunque, la più vicina a realizzare appieno la dissimulazione vagheggiata dal Rinascimento, manifesta così il limite stesso dell'arte tutta: la sua natura d'imitazione. Eppure, solo attraverso l'imitazione e solo attraverso la finzione l'arte si avvicina al «gran sapere»: la finzione è il suo limite, ma anche il suo statuto necessario.

L'intento di Francardo è quello di distruggere il tempio se non vi troverà l'immagine della sua amata, ma, una volta entrato,

il già fatto pensier posto in oblio,
 ché quella vista allor da lui divise
 il primiero amoroso suo desio,
 tanta quivi s'unia gratia, e bellezza
 che poco Clarinea più cura, e prezza.
 (III 36, 4-8)

L'armonia dell'artificio ha dunque il potere sufficiente per obliare il primo amore. Francardo ammira la galleria di ritratti, sotto cui sono scritti nome e patria, ma fra tutte le donne ritratte si innamora di Clarice. La precisazione del narratore intradiegetico (ricordiamo che è il cavaliere con l'insegna della sirena a raccontare la storia a Rinaldo, e non è forse un caso che questa sia la sua insegna) a questo punto è importante:

O fosse suo destino, o perciò ch'ella
 vive, et è di su' età nel primo fiore
 sì che puote sperar di possedella,
 (ché da la speme in noi nasce l'amore)
 o che vincesse l'altre in esser bella,
 per lei solo arse d'amoroso ardore,
 l'altre ben pregia sì, molto, et ammira
 ma per lei solamente arde, e sospira.
 (III 39)

Vengono infatti avanzate dal narratore interno tre possibili cause dell'amore: destino, speranza, bellezza. Il narratore lascia il dubbio, ma il maggior spazio dedicato al secondo argomento e il ruolo della speranza lungo tutto il poema, come motore di reazione alle ingiustizie e agli inganni della realtà, fanno pensare che la seconda prevalga. Tasso afferma così un realismo di fondo, una sorta di materialismo che lo colloca oltre e in opposizione al neoplatonismo umanistico e rinascimentale, poiché il dato reale si fa imprescindibile. Parecchi anni più tardi, nel dialogo *La Molza ovvero de l'amore*, il Forestiero Napolitano, interrogato affinché dia una «nuova diffinizione d'amore», conclude, dopo aver vagliato le varie dottrine antiche e moderne, con una soluzione personale:

Dunque io direi più tosto che l'amore in fasce e quasi in culla fosse la prima piacenza, ma che, poi ch'egli, avendo bevuto il latte de la speranza, è divenuto grande e ha messo l'ali e vola come augello, non è più quel primo piacere, ma 'l desiderio, con le cui saette egli ci trafigge volando: e s'egli tanto vola che giunga la cosa amata e la posseda, s'acqueta nel piacevole; né per questo muore, altramente tutti gli amanti che hanno goduto de' loro amori lascerebbono d'amare, ma perpetua nel godere e ne l'amare parimente. (*Dialoghi* II 816-17)

Nel poemetto giovanile, Tasso non si preoccupa di definire effettivamente l'amore, ma la tripartizione tomistica tra *amor*, *desiderium* e *gaudium*²⁹ sembra già operante, e con essa il ruolo primario svolto dalla «speranza» per fondare il «desiderio», sia esso d'amore o di gloria militare. Francardo, dunque, si accende di desiderio, non per Clarice, bensì per il suo «simulacro»; decide di farsi fare ritratti di quell'immagine «in carta, in tela, in bronzo in marmo, e 'n legno» (III 41, 4) da vari artisti formidabili: «et opra fé, ciascun che viva sembra / a l'aria a gli atti al garbo de le membra» (III 41, 7-8):

²⁹ Ancora ne *La Molza* Tasso condivide la dottrina dei tre «gradi de gli affetti e delle passioni» enunciata da san Tommaso: «subito che s'appresenta l'oggetto amabile a l'anima nostra, se ci piace, nasce l'amore, il quale è il primo compiacimento; ma se l'animo cerca di conseguir la cosa amata, ne desta il desiderio: e, giungendola, s'ha diletto di seguirla. Queste tre passioni adunque sono ne l'animo nostro per rispetto de l'obietto amabile o del piacevole: l'una è il compiacimento, il quale è amore; l'altra il desiderio che segue l'amore; e la terza il diletto nel quale s'acqueta» (*Dialoghi* II 817).

Con quei cari ritratti egli a se stesso
 fece più giorni *diletta froda*,
 al fine il crudo amor non gli ha concesso
 che di sì *dolci inganni* egli si goda
 ma gli ha fero desio fitto et impresso
 nel petto, che più sempre arde et annoda,
desio di non fruire il falso, e l'ombra
ma 'l vivo, e 'l vero che gli inganni sgombra.
 (III 42)

L'idolatria di Francardo avvia una deriva di imitazioni di imitazioni che lo ingannano, ma non possono saziare il suo «desio», proprio perché non possono sostituirsi al «vero». La Natura e la verità restano custodi di una perfezione superiore rispetto all'artificio. L'arte, qualunque essa sia, si fa mediazione tra apparenza e verità: diletta con la bellezza, ma resta un'«ombra» di ciò che è «vivo» e «vero», e nasconde anzi nella sua lusinga dei sensi il rischio dell'idolatria, vale a dire il rischio di dimenticare che sotto la bellezza e l'armonia dell'arte esiste una natura, una verità alla quale l'arte deve essere stimolo, poiché l'artificio non può essere fine a se stesso.

Il tema del cavaliere che si innamora di una donna effigiata, come notava già Proto (*Sul 'Rinaldo'* 114-15), era diffuso nella tradizione romanzesca,³⁰ ma il riuso del

³⁰ Nell'*Amadigi* di Bernardo, per esempio, Lucilla si fa erigere un tempio dove poter adorare un'immagine dell'amato Alidoro (LXXVIII 44-53), oppure Alidoro bacia l'immagine di una donna

topos romanzesco è finalizzato nel Tasso a porre in conflitto e in antagonismo i due estremi di natura e arte, che possono avere in comune la bellezza diletta, ma non la verità. E, infatti, anche Rinaldo non andrà immune dallo stesso errore di Francardo quando si troverà di fronte al medesimo ritratto. Dopo il racconto del cavaliere nel III canto, l'ombra di Francardo, forte e ricco re asiatico che può promettere un regno a Clarice e soprattutto che ha già raggiunto la fama, aleggia su Rinaldo: egli, ad esempio, cerca di rapire Clarice e poi cerca di giustificare il suo gesto, dettato in realtà da gelosia e paura di perderla:

Indi soggiunse ch'egli lei rapito
 non havea già qual folle, e qual leggiero
 né guidato da van cieco appetito,
 ma da prudenza, e da giuditio intero,
 e quanto havea da quel pagano udito
 conto le fé, *molto accrescendo il vero*,
 ultimamente poi le disse il nome,
 e scoperse il bel volto, e l'auree chiome.
 (IV 49)

La spiegazione di Rinaldo è in buona parte una falsificazione finalizzata alla realizzazione dell'amore; una falsificazione opportunistica. È però importante notare come la rivelazione della verità debba passare necessariamente attraverso una finzione, che rende la strada verso il «vero» più ardua e insidiosa, ma accresce lo stupore e la meraviglia (che Tasso indicherà appunto nei *Discorsi dell'arte poetica* come fine dell'epico): in que-

sullo scudo, della quale è innamorato pur non conoscendola (III 31-33).

sto caso, Rinaldo rivela prima una verità falsificata, poi il suo nome e infine il suo volto. Il paladino avrebbe anche potuto rivelarsi subito, ma la conquista della verità è uno svelamento tra sembianti ambigui.

Francardo, dicevamo, sparisce sostanzialmente dalla scena, per ricomparire nel canto VIII, quando Rinaldo, sbarcato insieme a Florindo in Asia con la «barca avventurosa», trova un padiglione non distante dalla riva. Qui Francardo è intento a eseguire un rito pagano in onore di una statua di Clarice; non ha mai dunque abbandonato l'idolatria:

Quivi gran sacrificio allor si fea,
 com'era stil del popolo Asiano,
 che sovente honorar (stolto) solea
 con vani sacrifici, un Idol vano.
 (VIII 49, 1-4)

Quando Rinaldo riconosce l'immagine dell'amata, resta fisso a contemplarla, come «l'amato oggetto d'ogni suo pensiero» (VIII 52, 2): anche il paladino incorre così nell'errore di confondere il «vero» oggetto del suo desiderio con l'immagine artificiale, e Francardo lo sfida proprio perché non s'inchina ad adorare «la divina imago». Rinaldo, che fino ad allora ha avuto a che fare solo con la «vera» Clarice, cade nel medesimo errore di Francardo, rinnovando il parallelo tra i due cavalieri, e si affretta ad impossessarsi della statua; la bacia e si diletta nella sua contemplazione:

Come Rinaldo voto il campo scorge,
 dal pilastro la statua svelle, e piglia
 et a lei mille baci ardenti porge
 spinto dal *vano error* che lo consiglia,
 del *diletto inganno* ei non s'accorge

perché la miri con immote ciglia,
ché *vivo* crede, e *vero* il *falso*, e l'*ombra*
Oh *dolce froda* che gli amanti ingombra.

Se n'avede al fin poi, né già gli è grato
di conoscer il vero, anzi se 'n duole.

(VIII 74-75)

La ripresa delle coppie chiastiche «vivo» e «vero» e «falso» e «ombra», della parola in rima «ombra» e della «diletta froda»/«dolce froda» (ma anche «dolci inganni») mettono in stretta relazione gli errori di Francardo e di Rinaldo, entrambi vittime del senso e di una bellezza artificiosa, irreali. Tasso riunisce qua il *topos* romanzenesco dell'innamoramento per il simulacro a quello umanistico di Ercole al bivio tra virtù e piacere. La lusinga del piacere, l'inganno della bellezza, nei poemi, ad esempio, di Trissino e di Giraldi, così come in Ariosto, nascondeva sotto di sé l'orrore e la deformità, la bruttezza del peccato,³¹ e la via della virtù si prospettava

³¹ Nell'*Ercole*, Aretia si rivolge così al protagonista per svelargli la vera natura di Idonia: «[...] come al finto suon l'augel si volta, / né vede ove il gioir falso il conduce, / pria che sia preso, così tu sarai, / ove pensi gioir, posto tra i guai. // Onde ella, che ben sa, come la informe / brutezza, che non have in terra pare, / perché tu non la scorga si deforme, / et per ciò non la voglia seguitare, / sotto *foggie mentite*, et *finte forme* / hoggi ti s'è venuta a dimostrare, / et ti hà promesso dar, quel, che non have, / con felice gioir, vita suave. / Ma non si lieve folta nebbia fugge / a lo spirar d'impetuoso vento, / come *al ver si dilegua*, et *si distrugge* / *il van piacere*, *al quale hor sei sì intento*. / [...] / Però meglio ti fia, per altro calle, / di più honesto sudor tutto bagnarti, / et volgere a costei ratto le spalle, / che di te stesso fuor cerca di trarti, / et seguire il camin, che mai non falle / con studi via miglior, con miglior arti, / se brami, come spirito nobil brama, / con

come una strada di rinuncia, di sacrificio verso una virtù metafisica e idealizzata, distaccata dalla seduzioni della vita reale; nella concezione tassiana, invece, il percorso dell'eroe procede verso la realizzazione concreta, un recupero della realtà, raggiunto attraverso il compromesso tra arte e natura, tra magia e il binomio armi-amori, tra le falsificazioni dell'arte; allo stesso modo il poeta costruisce il suo percorso nel compromesso tra finzione e verità, tra diletto e giovamento.³² Se arte-natura, del re-

singolare honore, eterna fama» (*Ercole* I 80-86). Ma anche Acratia, nel poema di Trissino, nasconde le sue mostruosità sotto splendide forme (*Italia liberata* V 368-82).

³² Il tema del rapporto tra arte e natura compare anche, in modo molto sottile, nella descrizione della sopravveste che le dame dell'Albergo della Cortesia donano a Florindo prima della partenza (*Rinaldo* VIII 18-19): «Diero a Florindo ancor perché gli copra / l'arme, vaga e mirabil sopravvesta, / ch'a i più ricchi lavor se 'n gia di sopra / di vario stame, in varii modi testa: / né forse Irene bella, unqua fece opra, / non ch'Aragne, o Minerva eguale a questa: / ivi pinto con l'ago han mani industri / de la suora del Sol le imprese illustri. // Quel che con maggior arte, e maggior cura / quivi il saggio maestro intesto havea, / era di Niobe la crudel sventura / tal ch'opra naturale altrui pareo: / piangeva i figli, (nel cui volto oscura / morte, viva et espressa si vedea,) / le man stringendo, e con doglioso affetto / al Ciel volgendo il minacciante aspetto». Tasso continua con una pittorica descrizione delle morti delle figlie di Niobe (VIII 20-23); il mito ovidiano (*Met.* VI 129-312) viene rielaborato da Tasso sempre secondo il gusto per l'emulazione della sua fonte e, se Ovidio si era profuso con dovizia di macabri particolari nella descrizione delle morti dei figli di Niobe e Anione, Tasso viceversa descrive dettagliatamente, e con un'abilissima drammaticità tutta visiva, le morti delle figlie, che il poema ovidiano invece scorciava velocemente (anzi le tipologie di morti che Ovidio applica ai figli maschi sono qui trasportate per lo più sulle femmine); il dato però interessante è la contestualizzazione della sopravveste donata a Florindo: la sopravveste donata a Florindo è infatti un lavoro così dotto da superare i lavori di Irene, Aracne e della stessa Minerva; e il mito di Aracne e Minerva era proprio il

sto, diventa il binomio indissolubile in cui si struttura la realtà, anche la falsità, propria dell'arte, ne diventa un elemento strutturale e, se a volte conduce all'errore come nel caso di Francardo e di Rinaldo di fronte al simulacro, essa può anche avere valenza positiva, come nel caso del mito di Orlando.

L'idolatria, infatti, come Tasso affermerà anche nel *Cataneo ovvero de gli idoli* è il primo e principale errore in cui rischia di incorrere l'innamorato:³³ ma si tratta di una confusione della realtà, della quale, appunto, non si riconoscono falso e vero; l'errore nel caso del simulacro, come – possiamo estendere – nel caso della poesia, è della ragione dello spettatore, non nel prodotto dell'arte in sé. Ecco perché ogni incontro dei personaggi con la realtà, che mescola sempre natura e artificio, si trasforma necessariamente in una psicomachia, in un atto interpretativo e, infine, in un'esegesi allegorica. All'inizio del canto II, lo stesso Rinaldo, per poter superare la tentazione di tornare da Clarice, dunque per non abbandonare il primo desiderio di gloria e riuscire ad accoppiarlo con l'amore secondo ragione, aveva dovuto, con operazione stilnovistica, ritrarre l'immagine della sua amata nel cuore, e perciò sostituire la realtà con la finzione intellettuale:

E benché priv'hor sia del core il petto

racconto che precedeva quello di Niobe nelle *Metamorfosi* ovidiane: entrambi *exempla* di tracotanza punita e ancora del conflittuale rapporto tra natura (rappresentata dagli dèi) e arte.

³³ E infatti dice il Forestiero: «ma se dobbiam schivar gl'idolatri, fuggirem gli amanti: perché ciascuno amore lascivo è specie d'idolatria» (*Dialoghi* II 772). Sull'importanza del tema dell'idolatria si veda Ardissino 79-102.

l'alma imago in sua vece entro rinchiude,
 che potrà più che 'l core in ogni effetto
 rendermi ardito, e in me destar vertude.
 (II 8, 1-4)

L'operazione intellettuale, nella sua apparentemente affettata artificiosità, ha un significato importante: anche qui, come era stato per la fama di Orlando, avviene una falsificazione di segno positivo; qui anzi il vero è totalmente sostituito dalla finzione che pure ha il fine razionale e giusto di «render ardito» e di «destar vertude» nel paladino. Come la fama di Orlando ha la capacità di stimolare il valore eroico di Rinaldo, così l'operazione «lirica» di Rinaldo, di proiettare nel suo cuore l'immagine di Clarice, ha il potere a sua volta di stimolare la virtù eroica del protagonista e, ovviamente, del poeta: i due codici possono allora convivere; ma entrambi sono frutto di falsificazione, di un'operazione poetica di verosimiglianza. Il rischio di cadere nell'idolatria con la medesima operazione, con la totale sostituzione della verità con la finzione, ma soprattutto con la totale identificazione del falso con il vero è testimoniata appunto da Francardo, che si arresta costantemente al diletto dell'operazione artistica, senza riuscire a leggervi oltre.

Da questo punto di vista, mi sembra, il *Rinaldo* anticipa in modo significativo la poesia della *Liberata*, almeno come doveva essere prima che la lettura «politica» dell'*Allegoria del poema* prendesse, per così dire, il sopravvento. In un recente intervento, Francesco Ferretti

ha notato che, nella *Liberata*, Tancredi si preoccupa di smentire le parole che Dante rivolge a Matelda nel *Purgatorio*,³⁴ ribaltando l'enunciato dantesco:

Soggiunse poi: "Bench'io sembianza esterna
del cor non stimi testimon verace,
ché in parte troppo occulta e troppo interna
il pensier de' mortali occulto giace,
pur ardisco affermar ...".
(*Liberata* V 41, 1-5)

Al centro di questi versi è la dissimulazione, concetto fondamentale per la cultura cinquecentesca; ma le parole di Tancredi evocano il meccanismo di una allegoria «precaria» sottesa a tutto il poema:³⁵ il cortocircuito che si crea tra «sembianza esterna» e «pensier» fa sì che per Tasso non «può darsi alcun segno allegorico stabile e preciso» (Ferretti, *'Quasi'* 171).³⁶

³⁴ Si tratta di *Purg.* XXVIII 43-45: «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore / ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti / che soglion esser testimon del core, / vegnati in voglia di trarreti avanti».

³⁵ Ferretti fa riferimento a una definizione di Della Terza, per il quale «se l'allegoria consiste nella concrezione in immagini di impalpabile spessore d'un'idea generale, non v'è nulla di più precario delle allegorie della *Gerusalemme* dove la lettera nella sua labilità tende a disintegrarsi e a depositarsi in cristallizzazioni impressionistiche nella memoria del poeta» (Della Terza, *Tasso* 153).

³⁶ Continua Ferretti: «ciò che giunge all'apparenza in quanto segno può nello stesso tempo rispecchiare la mano di Dio facendosene *speculum* e insieme essere il prodotto fittizio di una confusa, abissale, verità interiore».

Nel *Rinaldo*, in tutt'altra contestualità e testualità, in uno dei rari interventi della voce autoriale nella narrazione, Tasso aveva detto, con riferimento all'amore, qualcosa di molto vicino, dal punto di vista ideologico, alle parole di Tancredi:

*Incauto, è quel, che ciò ch'appar di fuore
tien del chiuso voler per certo pegno
ch'un'arte è questa, per far scempi e prede
d'huom che drieto a chi fugga affretti il piede.*
(I 91, 5-8)

Il poeta in questo caso invita pragmaticamente a non fidarsi di quello che la donna mostra nel sembiante circa l'amore. Clarice, infatti, nasconde «sotto sdegnosa, e rigida sembianza» il suo amore per Rinaldo e il paladino non riesce a «scorger» al di là del «finto volto» (I 90, 6-7); per questo l'eroe si angoscia, ma per questo anche l'eroe, convinto di non essere amato per «lo suo poco merto», «speme ha pur di farsi ancor famoso» (I 92): i due motivi principali dell'emulazione di Orlando e dell'amore di Clarice si intrecciano e si saldano così all'insegna dell'inganno, della finzione. Senza la falsità mischiata al vero della fama di Orlando e senza l'erronea interpretazione del comportamento di Clarice, possiamo dedurre, il poema di Rinaldo non avrebbe neppure luogo. Gli inganni, come l'arte e i costumi sociali (che nel Cinquecento sono pure artifici, come insegna la trattatistica comportamentale), mettono l'uomo di fronte al bivio dell'errore o della virtù.

Il tema della gelosia, che domina la seconda esade del poema, a partire dalla storia di Clizia, verte di nuovo sull'erronea interpretazione della realtà; anche questo tema, del resto, è caro al Tasso lirico e lo ritroviamo nel

dialogo *Il Forestiero Napolitano overo de la gelosia*, seppure con tutt'altri esiti rispetto al poema giovanile. Nel felice amore di Clizia e suo marito viene a insinuarsi la Gelosia, furia infernale di ariostesca memoria:

Ma venne (lasso) dal tartareo fondo
 a turbar la mia pace, e la mia gioia
 quella peste crudel che suole al mondo
 recar sovente incomparabil noia;
 che 'l sereno d'Amor stato giocondo,
 tutto col suo velen turba et annoia,
 Gelosia venne, e in forme *strane*, e *false*
 di Clitia la mia moglie il petto assalse.
 (VII 28)

Già in Ariosto la gelosia nasce tanto «per falso che per ver sospetto», e non vale neppure l'arte magica a debellarla (*Furioso* XXXI 4-6). A Tasso, però, interessa solo l'inganno delle sue «forme strane, e false» e la storia di Clizia è ricalcata su quella ovidiana di Cefalo e Procri (*Met.* VII 794-861); nel mito ovidiano è un equivoco alla base della gelosia di Procri: qualcuno, sentendo le invocazioni di Cefalo all'Aura durante la caccia, si convince che si tratti di una ninfa e riferisce il *crimen fictum* a Procri (*Met.* VII 821-34), la quale rosa dal sospetto decide di cogliere il marito in fallo e ne viene poi uccisa. Per quanto meno suggestiva, la scelta di Tasso non mi sembra così ingenua come vuole Proto (*Sul 'Rinaldo'* 117): il marito di Clizia va spesso a caccia in un bosco, e qui si ritrova di frequente a cercar refrigerio presso un ameno laghetto con la bellissima ninfa cacciatrice Ermilla, la cui bellezza sarà fatale per il cavaliere. Le male voci, infatti, riferiscono a Clizia che il marito la tradisce:

Ma come spesso avien che 'l *falso* huom crede
 e quel che crede, osa affermar per *vero*,
 è chi m'accusa di corrotta fede
 a Clizia, e di cor perfido, e leggiero:
 dicendo ch'io le rendo aspra mercede
 in cambio del suo amor puro, e sincero
 perciò che Hermilla a i maggior caldi estivi
 meco si gode ne i piacer lascivi.
 (VII 31)

Esattamente come Procri, Clizia si nasconde nel bosco per sorprendere il marito e questi, sentendo dei rumori e credendo trattarsi di qualche animale, la uccide con un suo dardo; il commiato finale fra i due coniugi è modellato su quello ovidiano, ma Tasso introduce qualche sostanziale differenza: innanzitutto, il tono acceso della richiesta di Clizia al marito di non sposare Ermilla ha ben poco a che vedere con le dimesse preghiere di Procri;³⁷ in secondo luogo, Procri fa in tempo a sentire la verità di Cefalo, mentre Clizia chiude gli occhi per

³⁷ Clizia dice: «Non esser (prego) a i miei desiri averso / se pur di me qualche pietà ti punge, / se l'amor mio premio sì degno hor merta / fa che di questo almen ne vada certa. // Fa ch'a l'inferno almen vada sicura / che dopo ch'io sarò fredda e di ghiaccio, / Ermilla empia cagion di mia sventura / non sia teco congiunta al sacro laccio, / fallo ti prego o dolce unica cura / di questo core» (VII 38-39). Ben più pacate le parole di Procri: «[...] "Per nostri foedera lecti / perque deos supplex oro superosque meosque, / per siquid merui de te bene, perque manentem / nunc quoque, cum pereò, causam mihi mortis, amorem, / ne thalamis Auram patiare innubere nostris!" / Dixit, et errorem tum denique nominis esse / et sensi et docui. Sed quid docuisse iuvabat?» (*Met.* VII 852-58).

sempre prima delle spiegazioni del marito; ancora, Tasso aggiunge il lamento del cavaliere sul corpo della moglie:

Grido io misero allor “Vana temenza
 ti prese il core, o mia diletta moglie
 deh ch’un vano sospetto, un timor senza
 dritta cagione alcuna hor mi ti toglie,
 deh ch’*una sol falsissima credenza*
 hor mi porge cagion d’eterne doglie:
 misera de’ mortai vita fallace
 s’ad ogni caso repentín soggiace”.
 (VII 40)

Solo allora il volto di Clizia sembra rasserenarsi e, mentre l’anima esce dalla «prigion terrestre», se ne esce pure dal «fallace error» che la crucciava, riconoscendo il «vero parlar» del marito (VII 41): il nesso tra riconoscimento del vero e morte, tra l’uscire dalla falsità del sospetto e l’uscire dalla vita mortale si fa forte in Tasso, al punto che il poeta lascia volutamente ambiguità – diversamente da Ovidio – sul fatto che Clizia abbia sentito o meno la confessione del marito. La stessa asprezza delle parole di Clizia in punto di morte mostra come l’inganno della «falsissima credenza» si trasformi in incubo, ossessione (come l’idolatria di Francardo), non già un tragico errore come nel caso di Procri.³⁸ se il

³⁸ In questa stessa direzione mira l’interpretazione del mito ovidiano nel commento dell’Orologgi alle *Metamorfosi* dell’Anguillara, vedendo nella morte di Procri la giusta punizione per mezzo del dardo infallibile di Cefalo: «Che Cephalo poi amazzasse la cara moglie-

dramma di Procri può trovare una finale pacificazione, per Clizia il poeta lascia credere, ma in modo ambiguo, che la serenità della verità si possa raggiungere solo con l'uscita da un mondo di dissimulazione, dove la verità è comunque e sempre minata dal sospetto. È una fama menzognera che inganna Clizia, mescolando ancora una volta il falso (il tradimento del marito) col vero (gli incontri con Ermilla), qualcosa di più concreto e patologico dell'equivoco ovidiano: non l'erronea interpretazione delle invocazioni di Cefalo, ma una situazione altamente compromettente e a rischio (gli incontri nel *locus amoenus* tra la ninfa e il cavaliere); la ninfa, che in Ovidio è immaginaria proiezione di un inganno, diventa in Tasso, paradossalmente (in quanto ninfa), realtà: la falsa credenza in Ovidio è che ci sia una ninfa, mentre in Tasso è che ci sia il tradimento; un sospetto che neppure le parole del marito potrebbero fugare, ma solo un approdo alla verità superiore.

Ancora da un equivoco si genera la gelosia di Clarice, chiamando nuovamente in causa, oltre alla storia di Clizia, anche quella di Francardo e il rapporto arternatura: Rinaldo, scampato dalla tempesta (canto X) recupera Baiardo, Fusberta e il ritratto di Clarice (che tra l'altro questa volta non distrae il paladino e sparisce dalla narrazione); essendo rimasto senza scudo, egli raccoglie quello del cavaliere abbattuto, ma, come Ermilla

ra con il dardo che non feriva mai in vano, che veniva spinta dalla gelosia a vedere qual fosse quell'aura chiamata con tanta instantia dal marito significa che la poca prudentia guida altri il più delle volte a cercare quello che non vorrebbero trovare; onde vi rimangono poi morti dalla passione che rinchiudono in se stessi, di haver follemente creduto all'altrui parole, e dal dardo della continentia» (Anguillara, *Metamorfosi*, annotazioni al libro VII).

per il marito di Clizia, così per Rinaldo lo scudo sarà fonte di grave dolore:

Era quivi intagliata una Donzella
 da così dotta e maestrevol mano,
 che giamai non fu vista opra sì bella,
 divin pareva, e non sembante humano:
viva rassembra, e 'l moto e la favella
 mancava solo a l'*artificio strano*,
 ma se non parla ancor, se non s'è mossa
 par che non voglia, e non che far no 'l possa.

Sì *vivo* in quello il *finto* al *ver somiglia*,
 ben che di spirito sian le membra casse,
 ch'altri mirando in lei, *si meraviglia*
 ch'ella non parli, più che se parlasse,
 allor il vago scudo il guerrier piglia,
 e meglio era per lui che no 'l pigliasse:
 ch'ove solo lo tolse a sua difesa
 gli fè poi (lasso) al cor mortal offesa.
 (X 76-77)

La perfezione dell'«artificio strano», anche in questo caso, sembra superare la Natura; la finzione è così verosimile da rendere incredibile che non sia vera (il rapporto arte-natura, finto-vero, diventa paradossale, al punto che l'arte sembra più viva della natura, il finto del vero). Questa volta non è sul piano dell'artificio che si gioca l'equivoco, bensì ancora su quello dei costumi: Rinaldo viene infatti sfidato da Grifone, il quale intende sostenere che la sua amata sia la più bella; Rinaldo accetta, senza sapere che la donna a cui Grifone si riferisce è Clari-

ce, e lo sconfigge. Clarice, a questo punto, sdegnata per l'onta subita a suo nome da Grifone, vede il ritratto nello scudo di Rinaldo e viene assalita dalla gelosia³⁹ e decide di essere ritrosa con Rinaldo. L'artificio si sostituisce nuovamente alla verità e crea una falsa credenza; con parole che ricordano molto da vicino l'esortazione del poeta a inizio poema a diffidare del «sembiante» delle donne in amore, Clarice invita le donne a diffidare del «grato sembiante» della cortesia e della bellezza, che nascondono insidie pericolose.⁴⁰ Rinaldo, dal canto suo, «audace» e «cauto» in amore per natura, mostra «di fuor gli interni affetti» (XI 10) e si lamenta con l'amata del suo ingiusto sdegno, ma Clarice lo interrompe, accusandolo di mostrar di fuori «impresso» quel volto che porta anche nel «cuore». La questione viene così nuovamente ridotta a un equivoco, quello che nella *Liberata* sarà un cortocircuito, fra cuore e sembiante, fra dentro e fuori.

Nel torno di tre ottave (XI 14-16), a questo punto, Tasso intesse una fitta rete di relazioni fra narrazione,

³⁹ Violando il solito precetto della mimesi poetica, Tasso interviene con un commento che ricorda ancora Ariosto, ma anche le parole del marito di Clizia: «Oh di tema e d'Amor figlia crudele, / figlia che 'l genitor sovente uccidi, / a l'alte sue dolcezze amaro fele, / peste ch'infetti l'alme in cui t'annidi, / torna a l'inferno homai, tra le que-rele / tra l'aspre pene, e tra gli eterni stridi: / né più turbar sì puro, e casto foco, / ch'ivi non merta haver tuo ghiaccio loco» (*Rinaldo* XI 5).

⁴⁰ «Fuggite Donne (oimè) fuggite il grato / sembiante, e 'l guardo humil pien di dolcezza / che promettendo vita, altrui dan morte, / e son d'un fido cor, mal fide scorte» (XI 3).

poetica e allegoria: dapprima il poeta invoca l'aiuto di Amore per narrare le pene di Rinaldo, poiché la Musa del poeta non è sufficiente a renderle manifeste e solo Amore può portare al «vero» (14); Rinaldo infatti «penetra» il senso delle parole di Clarice e vorrebbe spiegarsi (15), ma lei con «arte» si rivolge a Orlando e gli offre «di parlar materia» (16). Finzione poetica e finzione ermeneutica si trovano nuovamente e ambigualmente l'una di fronte all'altra, e così come Amore, chiamato in soccorso del poeta, deve rendere «manifeste» le pene di Rinaldo, allo stesso modo Rinaldo si fa esegeta del «fosco senso» delle parole di Clarice e si appresta a mostrare nel «sembiante» il suo «verace» cuore:

Nel *fosco senso* de le voci irate,
 ben tosto *penetrò* l'accorto amante,
 ben che fossero *fuor* quelle mandate
oscuramente, e in suon basso e tremante:
 et a far conta a lei sua *lealtate*,
 già si moveva con *humil sembiente*,
 ch'era *verace testimon del core*,
 e *certo segno* de l'incerto amore.
 (XI 15)

Rinaldo vorrebbe dunque compiere quell'operazione di totale coincidenza fra «cuore» e «sembiante» che Tancredi, nella *Liberata*, rivelerà sempre disattesa dalle convenzioni sociali; anche questa volta l'operazione è impedita dall'«arte», dalla dissimulazione di Clarice, che si mette a parlare con Orlando, il rivale per eccellenza, al contempo stimolo all'eroicità e ostacolo alla verità: la verità dovrà nuovamente emergere attraverso l'azione romanzesca, vale a dire il vero mischiato al finto.

Clarice persevera così nell'errore e la sua gelosia sarà alimentata dal nuovo equivoco della lite con Anselmo per ballare con Alda, che costa a Rinaldo l'esilio; infatti, mentre il cavaliere invita Alda sperando nella sua intercessione presso Clarice, Clarice ne deduce, travisando nuovamente il vero, che Rinaldo sia innamorato di quella e conclude:

Amo tu dici a me con l'occhio, et ardo,
 con l'occhio, che è in amar mal fido duce,
 misera io 'l credo, ma 'l soave sguardo
 d'Alda la bella ad arder ti conduce,
deh ben che spesso al discoprir sia tardo,
fuor l'affetto de l'alma al fin traluce;
e s'a' guardi al parlar non ben risponde,
più chiaro appar, quant'al fin più s'asconde.
 (XI 41)

L'errore di Clarice, a questo punto, è quello di credere che la verità del cuore possa effettivamente emergere dai sembianti; anzi, a questo punto per il lettore la sfasatura fra segno e senso si fa totale, col rischio di una costante deriva. Per ricomporre un possibile equilibrio tra apparenza e significato, qua, nell'episodio della gelosia di Clarice, come in realtà in tutto il poema, occorre una conoscenza superiore, un'arte in grado di controllare sapientemente il rapporto tra verità e finzione: il meraviglioso, la magia sul piano del racconto, la poesia su quello della vita, pur con tutti i rischi che – abbiamo visto – comportano.

2.2. *Il meraviglioso*

Per avere un quadro più chiaro sulla posizione del giovane Tasso, anche rispetto agli sviluppi successivi della sua poesia, è bene soffermare brevemente l'attenzione sul meraviglioso nel *Rinaldo*. Il meraviglioso, infatti, sia romanzesco (con incanti e magie) sia più in generale letterario (con trionfi, sogni rivelatori, figure a metà tra allegoria e realtà o gallerie di ritratti),⁴¹ gioca prevedibilmente un ruolo di primo piano nel rapporto tra verità, finzione e verisimile.⁴² Dai *Discorsi dell'arte poetica* a quelli *del poema eroico*, Tasso non sconfessò mai la necessità del meraviglioso nel poema, e nelle *Lettere poetiche* lo difese, anche in modo cavilloso, contro la condanna del *deus ex machina* da parte degli aristote-

⁴¹ Si tratta di moduli già saldamente integrati nella tradizione in ottave: il trionfo d'Amore (canto III), le due dame che invitano Rinaldo e Florindo all'Albergo della Cortesia (VII), i ritratti nell'Albergo della Cortesia (VIII), la visione in sogno di Clarice (IX), la donna che Rinaldo incontra in cima al Colle della Speranza (XI).

⁴² Ancora significativo è quanto Tasso afferma nei *DAP*: «Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle meraviglie che tanto muovono non solo l'animo de gli ignoranti, ma de' giudiziari ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quella larve che fra' combattenti si trasmettono, e d'altre così fatte; delle quali, quasi di sapor, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perché con esse invita e alletta il gusto de gli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con soddisfazione ancora de' più intendenti» (9). Il passaggio chiarisce la funzione stimolante del momento estetico del diletto, che non si limita più come era per Bernardo al vagheggiamento e alla piacevolezza.

listi.⁴³ Già nel *Rinaldo*, il meraviglioso occupa un posto di rilievo, non solo per il diletto che produce, ma anche per una funzione demiurgica nel rapporto arte-natura, speculare a quella del poeta e utile a produrre significato e a modulare la dialettica verità/finzione.⁴⁴

⁴³ Si veda, in proposito, la lettera a Luca Scalabrino del 16 settembre 1575 (*Lettere* I, 108-11 [n° 45]). Per l'impostazione del problema del "meraviglioso" nella *Liberata* e nei *Discorsi dell'arte poetica*, si veda Baldassarri, *'Inferno'*; ma sulla ambiguità e soggettività del meraviglioso tassiano si veda anche Scianatico 113-50.

⁴⁴ Vediamo così che i luoghi ameni, come le selve orribili, sono incanti di maghi, e che pure le varieventure rientrano in un disegno superiore della magia. Ad esempio, le statue di Tristano e Lancillotto, in cui si imbattono Rinaldo e Isoliero alla fine del canto III, sono opera del «gran mago Merlin», che non le ha però create a puro fine estetico, ma affinché due degni cavalieri si impadroniscano delle loro lance; Rinaldo, anche in questo caso, è attratto dallo «spettacolo vago», che desta meraviglia per la sua verosimiglianza (*Rinaldo* III 57-58), e solo in un secondo tempo si concentra sulla ventura. L'episodio viene poi chiosato da un inserto della voce del poeta, che sposta su un piano meta-narrativo la questione: «Oh quante cose Horribili e stupende / fece in Francia Merlino, e in Inghilterra, / ch'ecceddeno del vero ogni credenza / e di sogni e di fole hanno apparenza» (III 63, 5-8). Il richiamo intertestuale alle «fole di romanzi» petrarchesche e alla loro condanna pone così l'attenzione non sulla ventura in sé, ma sulla legittimità e funzione del meraviglioso all'interno del poema: la finzione meravigliosa, con i suoi orrori o le sue amenità, contraffà il «vero» e lo trasforma in «sogni» e «fole», ma lo fa apparentemente, poiché in realtà svolge la duplice funzione di dilettere Rinaldo con la bellezza e di spingerlo ancora una volta all'emulazione. Inutile, poi, soffermarsi sulle possibili allusioni letterarie che le due statue chiamano in causa: fra I e III canto, Rinaldo chiude infatti i conti con l'intera tradizione romanzesca, prima col cavallo di Amadigi, poi con la lancia di Tristano.

Il meraviglioso trova la sua costante rappresentazione lungo il racconto nella figura di Malagigi; il cugino di Rinaldo è contemporaneamente come Tetide e Chirone per Achille e come Atlante per Ruggiero: egli protegge Rinaldo con la sua magia e ne reindirizza ripetutamente il percorso verso un fine eroico. Egli fa trovare a Rinaldo destriero e armatura; lo instrada alla ventura di Baiardo, ricordandogli che il suo ardore e il suo coraggio gli porteranno eterna fama; rapisce Clarice, quando Rinaldo sta per cedere ai sensi anzitempo (canto IV); nel racconto della giovanile vendetta su Ginamo, sprona Beatrice a mandare Rinaldo e i suoi fratelli a vendicarsi (IX 48-49); ma soprattutto interviene a salvare Rinaldo quando egli è sul punto di demordere e perdere la speranza, prima esortandolo a uscire dalla Valle del Dolore (XI) e poi aiutandolo ad attraversare il fiume per soccorrere Clarice (XII); infine, con le sue arti magiche, ferma la lotta contro i guerrieri di Mambrino, e con la sua saggezza invita i due amanti a sposarsi.

Il poeta lo presenta immediatamente nel suo ruolo di protettore e anche precettore nei confronti del cugino:

mago de la sua etade il più perfetto
 che 'l *buon voler* mai dal *saper* disgiunto
 non hebbe, anzi ad ogn'hor suoi giorni spese
altrui giovando in honorate imprese.

Egli havea ritenuto il suo germano
 Rinaldo alquanto in Francia e quasi a forza,
 sin ch'un influsso rio gisse lontano
 e crescesse con gli anni in lui la forza:
 hor passato il furor troppo inhumano
 del Ciel, cui spesso huom saggio e piega e sforza,
 gli permise il partirsi, e fegli appesi
 trovar al tronco i necessari arnesi.

(I 47-48)

La sua particolarità è dunque quella di congiungere «buon voler» e «sapere», per cui il suo artificio non è finalizzato semplicemente al dilettere, ma soprattutto al «giovare»; non solo ha tenuto Rinaldo lontano da un «influsso rio» non ben chiarito, ma l'ha preservato finché il suo intelletto, non più soggetto al governo dei cieli, avesse sviluppato sufficiente «forza» per poter finalmente farsi onore, come diceva Marco Lombardo nella *Commedia*,⁴⁵ secondo la dottrina del libero arbitrio. Gli

⁴⁵ Il ricordo della lezione dantesca sul libero arbitrio sembra qui presente al poeta, ma in quegli anni il problema degli influssi celesti e dell'importanza dell'educazione era tema ricorrente tanto nella trattatistica comportamentale quanto nel poema cavalleresco. Nel *Girone*, ad esempio, il modello umanistico dell'educazione basata sugli *exempla* e sulla consuetudine al bene è tema ricorrente, per cui la scortesia è causata non già dal sangue, ma dal cattivo esempio, come nel caso di Serso, pur imparentato col perfetto Galealto il Bruno («[...] Nutritura / credo che cagion fu del mio difetto: / che più che 'l padre può, più che Natura / come i saggi Philosophi hanno detto, / tennemi in casa et vissi alla sua cura / Bruno il fellon là dove a mio dispetto / imparai d'esser crudo, et disleale, / invido, impuro, et vago d'ogni male»; *Girone* IX 68), o di Breusso, il «discortese» spregiatore delle donne per eccellenza («Breusso era di forze più fornito, / di scienza nell'arme, et di gran core, / et se non che fu sempre mal nutrito / ove mai non regnò pregio d'honore: / ma sol la discortese crudeltade, / fu dei gran Cavalier di quella etade»; *Girone* XII 42, 2-8), e come commenta lo stesso poeta la «discortesìa» di Gallinante e del fratello, convertiti da Girone («Cosi mostraro al mondo che sovente / fallisce un giovin: che non ha chi mostri / quel che si deve oprar, né sa la mente / volger ch'aprono il vero a i saggi inchiostri, / ma seguitando sol l'ignobil, gente / credendosi ben far divengon mostri»; *Girone*, XXII 63, 1-6). Per l'anziano Alamanni, però, contava sottolineare l'importanza della *paideia*; per il giovane

interventi di Malagigi nella narrazione non sono mai disgiunti dal fine unitario della *favola*, ma sono anzi la *machina* che garantisce l'unità e fa sì che Rinaldo resti sempre aderente al «primo desio», l'onore cavalleresco da cui discende il congiungimento con Clarice. Diversamente da Atlante e Tetide, riottosi alla gloria dei propri protetti che li condurrà alla morte, Malagigi è stimolo costante all'affermazione eroica di Rinaldo al quale, pure, secondo la leggenda sono destinati il tradimento e la morte prematura. Nell'opera di Malagigi, dunque, più che in quella di chiunque altro, l'arte contende il primato alla natura e, anzi, nella sua apparizione infernale al canto IV, addirittura la natura cede al suo incanto, che desta una meraviglia tale da lasciare il poeta stesso a metà tra stupore e terrore:

Mentre Rinaldo anchor vaneggia, et erra,
 lo stranier con la lancia il terren fiede,
 ed ecco che quel s'apre, e si disserra,
 sì che fino al suo fondo in giù si vede,
 con spaventoso suon s'apre la terra
 ch'al forte incanto la natura cede
 e fuor (*novo miracolo tremendo*)
 n'esce tosto sbalzando un carro horrendo.
 (IV 57)

Il passo mescola Ovidio, Claudiano, Virgilio, ma anche Bernardo Tasso (Proto, *Sul 'Rinaldo'* 133-34); tutto l'episodio del rapimento, del resto, appare contaminato, poiché richiama – secondo l'*usus* tassiano – il mito di Proserpina, senza tuttavia additare una fonte o un mo-

Tasso, invece, la questione ritorna dantesca alla maturità, all'indipendenza del giudizio dagli influssi celesti.

dello preferenziale sugli altri. In modo però originale l'episodio instaura un rapporto significativo tra Malagigi e le «potenze infernali», e prelude – mi sembra – agli esiti della magia e del meraviglioso romanzesco nella *Liberata*, dove sono assorbiti a pieno titolo all'interno delle forze diaboliche, ingannevoli e perfide. Malagigi anticipa difatti, per tanti versi, il personaggio di Ismeno, nel quale la critica ha voluto vedere anche una proiezione autobiografica del poeta: la prassi magica, con cui Malagigi compie gli incanti che interrompono lo scontro finale tra Rinaldo e i soldati di Mambrino, viene in buona parte ripresa nell'incantazione cui Ismeno sottopone la selva nella *Liberata*,⁴⁶ ma Malagigi è un Ismeno *e contrario*, evidentemente già nella mente dell'autore.

Un confronto anzi tra i due maghi è sintomatico del passaggio ideologico che porta dal *Rinaldo* alla *Libera-*

⁴⁶ Nel primo incanto Malagigi «spargendo gio certo liquor tra quella [*scil.* turba dei nemici]; / e con sommesso mormorar fra' denti / formava intanto non intesi accenti» (*Rinaldo* XII 70); poi, su richiesta di Rinaldo, ferma l'incanto e frappone un muro di fuoco: «Tre volte a i regni de la bianca Aurora, / tre volte gli occhi a l'Occidente volse, / et altre tante in sacri detti ancora / la sacra lingua mormorando sciolse; / alcune herbe non men sparse tre volte / che nel sen de la terra havea raccolte» (XII 73). Più articolato e ispirato al rito, ad esempio, di Erictho in Lucano è quello di Ismeno sulla selva, ma evidentemente memore del poema giovanile: «Or qui se 'n venne il mago, e l'opportuno / alto silenzio de la notte scelse, / de la notte che prossima successe, / e suo cerchio formovvi e i segni impresse. // E scinto e nudo un piè nel cerchio accolto, / mormorò potentissime parole. / Girò tre volte a l'oriente il volto, / tre volte a i regni ove dechina il sole, / e tre scosse la verga ond'uom sepolto / trar de la tomba e dargli il moto sòle, / e tre co 'l piede scalzo il suol percosse; / poi con terribil grido il parlar mosse» (*Liberata* XIII 5-6).

ta: il meraviglioso, nella sua accezione di stupore e meraviglia anzitutto, include in sé tanto il senso del miracolo quanto quello dell'orrore (Claudiano aveva detto di Venere, allo scuotersi della terra, unica consapevole del rapimento imminente di Proserpina, «mixtoque metu perterrita gaudet»; *rapt. Pros.* II 155), e diviene nel poema maggiore diavoleria, dimensione onirica da combattere, pur in tutta la sua complessità e fascino; nel *Rinaldo* invece la meraviglia è ancora legittima, nella sua ambiguità, tra stupore e radice infernale.

Quelli che nella *Liberata* si trasformano in incubi e ossessioni derivati dall'incanto della selva da parte di Ismeno sono nel poema giovanile forze che, nel mescolare verità e finzione, generano fascino e stupore per il protagonista e per il poeta⁴⁷. Ismeno, del resto, è presentato come parallelo e antagonista di Malagigi sin dalla prima apparizione, a dimostrazione di una stretta continuità nella concezione del meraviglioso romanzesco tra i due poemi:

Mentre il tiranno s'apparecchia a l'armi,
soletto Ismeno un di gli s'appresenta,
Ismen che trar di sotto a i chiusi marmi
può corpo estinto, e far che spiri e senta,
Ismen che al suon de' mormoranti carmi
sin ne la reggia sua Pluton spaventa,

⁴⁷ E stupore e meraviglia, dubbio e ambiguità fra finzione e verità sono i sentimenti che dominano il poeta, Rinaldo e i guerrieri di Mambrino di fronte agli incanti di Malagigi: uno stupore che, ovviamente, si può paragonare solo ad *adynata* di ascendenza classica, esattamente come le arti di Ismeno (cfr. *Rinaldo* XII 71-72; 74-75).

e i suoi demon ne gli empî uffici impiega
pur come servi, e gli discioglie e lega.

Questi or Macone adora, e fu cristiano,
ma i primi riti anco lasciar non pote;
anzi sovente in uso empio e profano
confonde le due leggi a sé mal note,
ed or da le spelonche, ove lontano
dal vulgo essercitar suol l'arti ignote,
vien nel publico rischio al suo signore:
a re malvagio consiglier peggiore.

(*Liberata* II 1-2)

Com'è noto, la forza del personaggio è tutta nella sua natura duplice e dialettica («or Macone adora, e fu cristiano [...] sovente in uso empio e profano / confonde le due leggi a sé mal note»), ma altrettanto forte è l'impressione che Ismeno sia un Malagigi, *iuxta principia* di un poema cristiano, trasformato in personaggio diabolico: il meraviglioso romanzesco, ai tempi del *Rinaldo* giusto e legittimo (schierato con la cristianità) pur nella sua ambiguità, diventa nella *Liberata*, a causa della sua duplice natura, forza del male (non più cristiano, ma pagano; pure il tratto peculiare di Ismeno è quello di essere stato cristiano; e peggiore è la colpa di chi, conoscendo il bene, è passato al male). Non più, dunque, il provvido consigliere che sprona sotto falsi sembianti al bene, ma il «consiglier peggiore»: questo non significa che la magia e il meraviglioso devono essere banditi dal poema eroico, ma piuttosto che il meraviglioso romanzesco, nel suo mettere a rischio la verità, diventa potenzialmente diabolico e pericoloso. E, infatti, a fronte di Ismeno sta nella *Liberata* il mago di Ascalona, colui che ha seguito il percorso diametralmente opposto rispetto a quello di Ismeno, da pagano a cristiano:

Nacqui io pagan, ma poi ne le sant'acque
rigenerarmi a Dio per grazia piacque.

Né in virtù fatte son d'angioli stigi
l'opere mie meravigliose e conte
(tolga Dio ch'usi note o suffumigi
per isforzar Cocito e Flegetonte),
ma spiando me 'n vo da' lor vestigi
qual in sé virtù celi o l'erba o 'l fonte,
e gli altri arcani di natura ignoti
contemplo, e de le stelle i vari moti.

Però che non ognor lunge dal cielo
tra sotterranei chiostri è la mia stanza,
ma su 'l Libano spesso e su 'l Carmelo
in aerea magion fo dimoranza;
ivi spiegansi a me senza alcun velo
Venere e Marte in ogni lor sembianza,
e veggio come ogn'altra o presto o tardi
roti, o benigna o minaccievol guardi.

E sotto i piè mi veggio or folte or rade
le nubi, or negre ed or pinte da Iri;
e generar le piogge e le rugiade
risguardo, e come il vento obliquo spiri,
come il folgor s'infihammi e per quai strade
tortuose in giù rispinto ei si raggiri;
scorgo comete e fochi altri sì presso
che soleva invaghir già di me stesso.

Di me medesmo fui pago cotanto
ch'io stimai già che 'l mio saper misura
certa fosse e infallibile di quanto
può far l'alto Fattor de la natura;
ma quando il vostro Piero al fiume santo
m'asperse il crine e lavò l'alma impura,
drizzò più su il mio guardo, e 'l fece accorto
ch'ei per se stesso è tenebroso e corto.

Conobbi allor ch'augel notturno al sole
è nostra mente a i rai del primo Vero,
e di me stesso risi e de le fole

che già cotanto insuperbir mi fèro;
 ma pur seguito ancor, come egli vòle,
 le solite arti e l'uso mio primiero.
 Ben son in parte altr'uom da quel ch'io fui,
 ch'or da lui pendo e mi rivolgo a lui,
 e in lui m'acqueto. Egli comanda e insegna,
 mastro insieme e signor sommo e sovrano,
 né già per nostro mezzo oprar disdegna
 cose degne talor de la sua mano.
 (*Liberata* XIV 41-47)

La lunga auto-presentazione del mago *novus* redento alla fede cristiana, e quindi non più dedito a cercare di modificare e sostituire la natura contraffacendola, ma intento a osservare (esattamente come fa Dio) dall'alto, è spia della volontà dell'autore di prendere le distanze in modo dichiarato dal meraviglioso romanzesco: il mago d'Ascalona è ora colui che, grazie all'illuminazione divina, può vedere Venere e Marte, il binomio cavalleresco e romanzesco per eccellenza, «senza velo», senza gli inganni della realtà. Passa per le formule petrarchesche la redenzione tassiana dalle «fole» romanzesche alla verità cristiana, cosicché il mago è ora «in parte altr'uom da quel» che fu: in questo passo, il valore semantico di alcuni richiami intertestuali è troppo forte per non ammettere un dialogo tra il *Rinaldo* e il poema maggiore.⁴⁸ L'opposizione tra i due maghi nella *Liberata* si trasforma in un conflitto meta-narrativo di generi, ma soprattutto di sistemi ideologici. Se Ismeno e il ma-

⁴⁸ Sul mago di Ascalona e sulla sua trasformazione in Filagliteo nella *Conquistata*, si vedano Residori, *Il mago* e Id., *L'idea* 253-421.

go di Ascalona rappresentano le due anime di Tasso, il romanzo e l'epica, ma anche il poeta giovane e il maturo, è facile delineare la parabola discendente a cui va incontro il meraviglioso romanzesco da Malagigi a Ismeno, dalla retorica dell'allusione a una sua condanna e riprensione, pur sotto le ammalianti fattezze di un inganno diletto e seducente. Il potenziale diabolico, con il suo alto tasso di ambiguità, è ancora positivo ai tempi del *Rinaldo* e consente il compromesso tra meraviglia e verisimile aristotelico. Già nella *Liberata*, quella stessa ambiguità, che ancora genera stupore e meraviglia, nasconde in seno però il seme delle forze diaboliche, e ancor più radicale sarà l'approdo della *Conquistata*.

Sicuramente, Torquato aveva in mente l'apparizione infernale di Malagigi per rapire Clarice (oltre all'intervento di Medea per salvare Floriana e portarla all'Isola del Piacere), quando scriveva dell'apparizione di Ismeno a Solimano per ricongiungerlo all'esercito egiziano su un carro incantato e avvolto da una nube di polvere (*Liberata X*); soprattutto le battute che si scambiano Solimano e Ismeno riconducono chiaramente verso l'orbita, per così dire, "umanistica" del *Rinaldo* e al sodalizio tra Malagigi e il paladino carolingio. Medesimo lo stupore e il ruolo chiave giocato dalla meraviglia, medesima l'opposizione tra arte magica e natura, medesima la visione della vita eroica (questa sì ancora tutta umanisticamente basata sul conflitto virtù/fortuna), che l'incan-

tatore offre a Solimano, quando questo lo interroga sulla sua identità e i suoi poteri:⁴⁹

“O chiunque tu sia, che fuor d’ogni uso
pieghi natura ad opre altere e strane,
e spiando i secreti, entro al più chiuso
spazii a tua voglia de le menti umane,
s’arrivi co ’l saper, ch’è d’alto infuso,
a le cose remote anco e lontane,
 deh! dimmi qual riposo o qual ruina
 a i gran moti de l’Asia il Ciel destina.

Ma pria dimmi il tuo nome, e con qual *arte*
 far *cose tu sì inusitate* soglia,
 ché se pria lo *stupor* da me non parte,
 com’esser può ch’io gli altri detti accoglia?”.
 Sorrise il vecchio, e disse: “In una parte
 mi sarà leve l’adempir tua voglia.
 Son detto Ismeno, e i Siri appellan mago
 me che *de l’arti incognite son vago.*

Ma *ch’io scopro il futuro e ch’io dispieghi*
de l’occulto destin gli eterni annali,
troppo è audace desio, troppo alti preghi:
non è tanto concesso a noi mortali.
Ciascun qua giù le forze e ’l senno impieghi
per avanzar fra le sciagure e i mali,
ché sovente adivien che ’l saggio e ’l forte
fabro a se stesso è di beata sorte”.
 (Liberata X 18-20)

⁴⁹ Del resto Ismeno trattiene Solimano dall’«impeto folle» di voler aggredire il campo franco e «drizza» di nuovo «il suo corso al più sublime colle» (Liberata X 27), come Malagigi ferma l’impeto di Rinaldo, desideroso di affrontare con le armi la schiera di Mambrino, e lo invita a seguirlo «al suo più caro albergo» (Rinaldo XII 77).

Riecheggia, nelle parole di Ismeno, il monito di Malagigi a Rinaldo e Clarice a cogliere l'occasione: una morale romanzesca che non si addice al poema cristiano; e infatti Solimano è eroe tragico, pur nel suo paganesimo, mentre il mago di Ascalona dimostra che una magia "illuminata" dalla fede può andare anche oltre i limiti umanistici di Ismeno e Malagigi, e a lui è pertanto concesso di conoscere il futuro.

Nell'incontro tra Ismeno e Solimano si misura la rivoluzione ideologica avvenuta nella *Liberata*: il mago e il cavaliere sono così la proiezione nel poema cristiano della coppia Malagigi-Rinaldo, residuo romanzesco destinato alla sconfitta e che pure esercita ancora un forte fascino sul poeta; il fascino di un'eroicità tragica destinata alla sconfitta da un disegno superiore, voluto da Dio (Solimano), e il fascino di un meraviglioso a metà fra diavoleria e capacità di indagare oltre l'apparenza delle cose, di «svelare» la verità nascosta sotto la finzione (Ismeno); quella di Ismeno, proprio come quella di Malagigi, non è la visione di una certezza, ma una vista oltre le sembianze del reale come offuscata da una nebbia (X 21, 8: «oscuro vegg' io quasi per nebbia») e dunque facile al rischio di incorrere nell'inganno o nell'illusione (X 22, 1: «Veggio o parmi vedere»): esattamente quella stessa retorica dell'ambiguità che caratterizza, ma con segno positivo, il *Rinaldo* e l'opera di Malagigi prima di tutto, e che invece il mago di Ascalona bandisce dal poema cristiano.

Come abbiamo detto, il poema giovanile si chiude proprio sulla figura di Malagigi: egli mette fine alla battaglia tra Rinaldo e gli uomini di Mambrino e sancisce le nozze tra i due amanti con l'invito a cogliere l'occasione. Si tratta di un finale inatteso rispetto al tipico duello risolutore, ma anche più in generale rispetto al po-

ema tutto: non le virtù cavalleresche di Rinaldo, né l'affermazione di valori sociali, politici o la forza di amore garantiscono il lieto fine dell'azione, bensì la magia e il meraviglioso romanzesco. Si tratta di una posizione autonoma e originale di Torquato che sembra così affermare che solo sotto l'egida del meraviglioso romanzesco si può realizzare il poema delle armi e degli amori:⁵⁰ il meraviglioso non è più pertanto relegato, come volevano Giraldis, Pigna, Bernardo Tasso, alla pura funzione di *machina* o di diletto, e non è neppure ancora ideologizzato verso una posizione cristiana e provvidenziale, ma si trasforma nello strumento stesso che garantisce l'unione tra diletto e giovamento, tra finzione poetica e verità storica. Nella *Liberata* queste dialettiche saranno sussunte sotto l'opposizione Inferno/Cielo: una posizione ideologica estremamente lontana, che trova però nel poema giovanile la sua originaria impostazione di fascino.

2.3. *Discrasia tra segno e senso: gli orrori delle selve*

Ai tempi del *Rinaldo*, l'ambiguità retorica insita nel sistema dei segni del meraviglioso romanzesco poteva essere sufficiente per la sua capacità di creare a un tempo stupore e stimolo, pur senza offrire una univoca in-

⁵⁰ E ricordiamo ancora che invece il mago di Ascalona dirà di poter finalmente vedere, dopo la conversione, Venere e Marte senza velo: senza il velo a cui sottostà il meraviglioso romanzesco, disseminato di ambiguità e verità da svelare.

terpretazione; nella *Liberata* invece è proprio nell'ambiguità dei "segni" romanzeschi l'ostacolo maggiore e ultimo all'impresa crociata: la selva di Saron raduna in sé a un tempo le valenze simbolico-allegoriche della selva dantesca del peccato, l'intrico dispersivo, errante e ritardante della selva ariostesca, e soprattutto la discrasia nella coincidenza tra significati e segni della realtà e dell'arte. Nella selva incantata da Ismeno, infatti, si realizza al suo massimo grado l'ambiguo rapporto tra "segno" e "senso": qui

la menzogna è nel senso delle cose, non nel segno. In tal modo le apparenze della selva da una parte allontanano la concezione demiurgica della realtà intesa come "picciolo mondo" solido e oggettivo, opera di Dio [...], mentre dall'altra la dissolvono nell'irrealtà invisibile delle immagini interiori, le verità infinitamente possibili create da segni soggettivi. (Ferretti, *'Quasi'* 172)

L'operazione di disincanto che Rinaldo compie (*Liberata* XVIII) diventa allora «un esercizio ascetico e ontologico» di «demistificazione delle menzogne» della realtà.⁵¹

È difatti il reale a essere falso nella selva, cosicché, laddove gli altri crociati e Tancredi avevano visto i propri orrori, Rinaldo, che ha ormai certezza nel "significato", nel disegno provvidenziale, vede ogni vaghezza, ma non crede comunque ad essa:

⁵¹ Di contro, l'impresa di Riccardo nella *Conquistata* verrà ridotta a un puro esorcismo (Residori, *L'idea*. 209-15).

[...] fede il pensier nega
 a quel che 'l senso gli offeria per vero.
 (*Liberata* XVIII 25, 1-2)

Grazie a questa consapevolezza acquisita dopo il pianto, la preghiera e l'ascesa al monte Oliveto, Rinaldo può resistere alle false lusinghe del bosco e al fantasma di Armida; e finalmente gli orrori della selva riprendono il loro vero sembiante spaventoso; ancora il guerriero non si lascia spaventare e tronca il noce, tornato al suo vero aspetto. Ecco così che «l'incanto forni, sparir le larve», il cielo diviene sereno e Rinaldo, vincitore degli inganni della realtà, può dire fra sé: «Oh vane / sembianze! e folle chi per voi rimane!» (*Liberata* XVIII 38, 7-8).

Nella selva di Saron è paradossalmente la «ragione “crudele”», con la sua «veglia (allegorica)» a creare gli orrori (Ferretti, *Quasi* 174); nelle allegorie del Dolce al *Furioso* giolitino, il palazzo di Atlante, il luogo dove ogni cavaliere produce “segni” con la sua mente, veniva interpretato come allegoria degli inganni dei sensi:

In questo undecimo [*scil.* canto] per Ruggiero; che credendosi di difender l'amata Bradamante incorre ne l'incantato labirinto di Atlante; comprendesi l'huomo, il quale con poca consideratione si move a seguitar quello, che il senso gli dimostra: incorrere in varii & non pensati errori: da quali poi non se ne sa dipartire. (Ariosto, *Furioso* 1542 c. 49r)

E solo grazie all'intervento della virtù, significata allegoricamente nel corno di Astolfo, che scaccia da lontano il vizio, l'incanto può essere annullato.⁵² Il passaggio dalla concezione allegorica umanistica sottesa al *Furioso* (o almeno alla sua fruizione di metà secolo) alla *Liberata* è considerevole: nel poema ariostesco è l'individuo a proiettare i propri inganni dei sensi e a rendersene schiavo; nella *Liberata*, invece, il limite tra realtà e senso resta impercettibile e le proiezioni degli inganni individuali non sono assolutamente diverse dalla realtà sensibile; è la realtà stessa nella selva di Saron a trasformarsi in incubo e ricettacolo di orrori, che non sono solo nella mente dell'individuo, ma fanno parte della realtà che lo circonda; ecco perché non può più bastare la virtù umanistico-rinascimentale a disincantarli, ma occorre la rivelazione divina. Tra il *Furioso* e la *Liberata* sta appunto il *Rinaldo*: il poema è ovviamente popolato di selve, ma è soprattutto sulla Valle del Dolore (canto XI) che mi sembra utile soffermare l'attenzione, poiché l'episodio anticipa la strada della *Liberata*.

Esiliato da corte dopo l'uccisione di Anselmo, Rinaldo se ne parte da Parigi «a ventura errando» (XI 44, 8), disperato perché Clarice è gelosa e non ha neppure accettato la sua lettera di spiegazioni; il paladino si libera dapprima dello scudo che ha generato tutti i suoi danni, poi si mette in cammino e, per otto giorni, «errò per varia et per incerta strada», finché il nono giorno raggiunge «ombrosa valle / a cui guidava un piano e dritto

⁵² Cfr. le allegorie del Dolce ai canti XV, XX e XXII (Ariosto, *Furioso* 1542 cc. 70r, 102v e 114r).

calle» (XI 48, 8). All'ingresso della valle è un «uom d'assai strana figura» (49, 1), che si sostiene col braccio il mento e intanto piange e si lamenta; Rinaldo più s'avvicina all'uomo e alla valle più sente accrescere il suo «duolo», eppure non riesce ad arrestarsi e entra, lungo l'«ampia strada»:

Giace la valle tra duo monti ascosa
 da' quali horibil'ombra in lei deriva,
 l'aria ivi 'l giorno appar si tenebrosa,
 sì colma di squallor, di gaudio priva
 com'altrov'è; quando alma, e luminosa
 fiamma, i color non scopre, e non ravviva;
 la terra ancor di spoglie, atre, e funeste,
 la fronte, e 'l tergo suo ricopre, e veste.

Sorgon con fosche, e velenose fronde
 quivi piante d'ignota, horrida forma,
 et in quelle s'annida, e si nasconde
 di neri, infausti augelli odiosa torma,
 e l'un stridendo a l'altro ogn'hor risponde
 con suon ch'a luogo tal ben si conforma,
 quel noioso a ferir va l'altrui core,
 sì che ben par la valle del dolore.

Rinaldo com'ivi entro ha posto il piede
 sente che quasi il cor per duol gli scoppia,
 sì che discende dal cavallo, e siede
 trahendo fuor sospiri a coppia a coppia,
 dovunque volge i torbidi occhi, ei vede
 cosa, ch'il grav'affanno in lui raddoppia,
 mai non può rimirar lunge, o d'appresso
 ch'il duol non veggia in vera forma espresso.

“Lasso” (diceva) “io luogo ho pur trovato
 ove dorrommi ogn'hor meco a bastanza,
 ahi quanto, ahi quanto al mio penoso stato
 conforme è quest'oscura, horrida stanza:
 io qui vivrò, ché così vole il fato
 lo spatio che di vita ancor m'avanza,

qui, de' corbi morrò preda infelice
sol per amarti troppo empia Clarice”.

Tutto quel giorno, e tutta notte ancora
spese il mesto guerriero in tai lamenti,
apparendogli innanzi adhora, adhora
varie forme d'horrori, e di spaventi.
(*Rinaldo* XI 51-55)

Spiccano immediatamente due elementi fondamentali che ritorneranno anche nella selva della *Liberata* come motivo di inganno: da un lato l'inquietante conformità del luogo allo stato d'animo dolente del personaggio;⁵³ dall'altro, l'insistenza sulla natura prettamente “formale” dell'orrore, sentimento legato all'apparenza e ai suoi inganni, ma che pure nel suo essere “forma” non smette di spaventare.⁵⁴

⁵³ Nel *Rinaldo* è il protagonista a riconoscere la conformità del luogo al suo stato d'animo e a decidere di farne stanza eterna; nella *Liberata*, invece, sono le larve della selva, le sirene ingannatrici che dicono a Rinaldo che il luogo, prima conforme allo stato doglioso di Armida, al suo apparire è diventato rigoglioso (*Liberata* XVIII 28-29). A questo punto, però, orrore e bellezza sono due facce della medesima medaglia, la finzione, e come tali si riconoscono entrambe quali proiezione dell'animo dell'individuo, ma restano inganni della mente. Si veda Scianatico 113-50.

⁵⁴ Emblematica sarà in tal senso la ritirata di Tancredi, l'unico che trova il coraggio di oltrepassare il muro di fuoco (a sua volta ispirato a quello che blocca l'accesso all'antro di Amore e a quello che Malagigi frappone tra Rinaldo e i guerrieri di Mambrino), ma che si ferma davanti ai fantasmi d'amore, pur nella coscienza della loro natura fittizia e del fatto che siano solo forme apparenti (*Liberata* XIII 44-46).

È forse opportuno partire dai modelli che, come abbiamo visto, giocano nel *Rinaldo* un ruolo di primo piano nell'ideologizzazione del poema: Proto (*Sul 'Rinaldo'* 240-41) ha ricordato la pazzia di Tristano nella *Tavola ritonda*, l'abbandono di Ruggiero dopo aver vinto e di conseguenza perduto Bradamante nel nome di Leone (*Furioso* XLV 86-ss.) e Amadigi che, maltrattato ingiustamente per gelosia da Oriana, abbandona le armi e si rifugia a lamentarsi in un bosco (*Amadigi* XXXVIII 22-ss.). La cooperazione di fonti e modelli nell'episodio tassiano si fa però particolarmente densa e fitta: anche in questo caso l'autore punta a un archetipo che, a un tempo, includa e rinnovi tutta la tradizione. Tra i modelli presenti è sicuramente il poema trissiniano, che costituisce il nodo essenziale dell'omerismo di Tasso e il ponte di passaggio da Achille a Rinaldo e Riccardo nelle due *Gerusalemme*: Proto già notava giustamente che il litigio achilleico di Rinaldo con Anselmo derivava, oltre che da quello omerico tra Achille e Agamennone, dal suo rifacimento in quello del Trissino tra Corsamonte e Aquilino; da quello scontro scaturiva il bando di Belisario a Corsamonte, sdegnato a sua volta col capitano che non gli aveva dato Elpidia (*Italia liberata* XI). Il parallelo tra l'eroe trissiniano e quello tassiano non finisce qui: Corsamonte, infatti, emblema colpevole di un'eroicità individualistica e cavalleresca, si ritira con l'amico Achille e s'imbatte nella ventura, tutta romanzesca, della fata Plutina, a cui è indirizzato dall'abate di Priverno; l'episodio è di memoria boiardesca: Corsamonte e Achille dovranno prima uccidere il drago protetto da una ninfa, dopodiché usarne il veleno per rendere la vista alla fata Plutina, che realizzerà allora cose «mirabili». Fuori di allegoria, l'audace impresa cui Corsamonte aspira è quella di restituire la vista alla ricchez-

za (resa cieca da Dio per la sua ingannevole pretesa di voler stare solo con i giusti e con i buoni), perché essa si possa finalmente ricongiungere con Astrea, e riportare l'età dell'oro sulla terra. Il poema del Trissino, pur dichiaratamente anti-romanzesco, mescola allegoria umanistica e meraviglioso romanzesco per stigmatizzare l'eroismo individualistico di Corsamonte, che si allontana dalla missione collettiva per cercare fama e gloria nelle venture. La notizia del rapimento di Elpidia (e non l'ambasceria mandata da Belisario) riporterà la pace tra Corsamonte e il suo capitano, ma si tratterà di una nuova dimostrazione dell'erranza romanzesca di Corsamonte. L'episodio trissiniano fornì alla *Liberata*, soprattutto alla favola di Rinaldo, molte suggestioni, sulle quali non è possibile qui soffermarsi. Basti per ora notare che, pur con le dovute distanze sul piano allegorico, già l'esilio a cui Rinaldo si abbandona nel poema giovanile, dopo il bando di Carlo e il rifiuto di Clarice, ricorda da vicino quello di Corsamonte. L'eroe trissiniano, disperato per l'ingiustizia subita, vaga e viene poi indirizzato dall'abate di Priverno, secondo il gusto umanistico del vicentino, a una ventura apertamente allegorica; Rinaldo invece finisce in una valle conforme al suo stato, che proietta orrori e incubi, dalla quale viene salvato all'alba da uno strano cavaliere, che gli sottrae Baiardo e lo porta con sé, risvegliando così gli ultimi lumi di onore del giovane cavaliere; Rinaldo insegue il ladro fin fuori dalla valle, ma non avrebbe potuto seguirlo se quello non avesse emanato una forte luce. Una volta fuori dalla valle, il cavaliere rende Baiardo a Rinaldo e lo invita a non entrar mai più nella «dogliosa valle» e a seguire l'«erto calle» che lo condurrà a «miglior soggiorno». Rinaldo comincia allora l'ascesa di un colle ridente e fiorito, salendo il quale crescono in lui il vigore e la speranza; in

cima vi trova una vaga dama con abito verde e sguardo fisso rivolto al cielo: la sua sola visione produce conforto, baldanza e speranza nel cuore di Rinaldo, il quale, attirato da un suono d'armi, si precipita a combattere; qui verrà poi a sapere, come Corsamonte, che Mambri-no ha rapito Clarice.

Allo stesso modo è evidente la presenza del modello ariostesco sia, come ha indicato Proto, per l'episodio di Rinaldo (che, aggredito dal mostro della Gelosia dopo aver avuto notizia di Medoro e Angelica, viene salvato dal Cavaliere dello Sdegno; *Furioso* XLII 40-66), sia per quello di Ruggiero (che si abbandona al lamento e viene poi salvato dall'intervento di Melissa e Leone; *Furioso* XLVI 20-45): in quest'ultimo episodio ariostesco, è noto, l'affermazione della cortesia domina la narrazione, in quanto unico valore che garantisce la possibile sopravvivenza dell'amore e dell'onore cavalleresco; nel Tasso il fulcro del poema sono la speranza e il suo potere di farsi stimolo all'amore e alla gloria.

Tra i due estremi, qua forse non ancora antitetici, di Trissino e Ariosto, si colloca infine l'ombra di Dante. Se la valle può latamente rimandare alla «selva selvaggia» dantesca, l'ascesa al Colle della Speranza, evoca l'ascesa purgatoriale di Dante e l'incontro con Matelda (*Purg.* XXVIII); alcune spie significative ci riportano alla citazione dantesca da cui eravamo partiti: nel presentare la dama che Rinaldo incontra sul colle, il poeta ci dice infatti che la sua caratteristica è che

È serena, ridente, e lieta in vista,
 e nel tacere espresse ha le parole,
 mostrano alta baldanza a speme mista
 gli occhi, ch'apron lucenti un novo Sole,
 et indi fugge ogni cura egra, e trista

come da Febo ancor la nebbia suole:
 Rinaldo in lei mirando, al cor profondo
 manda per larga via piacer giocondo.
 (XI 65)

La contemplazione basta in questo caso a Rinaldo per recuperare le forze e per riprendere ardire nei confronti di Clarice (cfr. ott. 66), ma soprattutto interessa la nota fondamentale per cui la dama «nel tacere espresse ha le parole»: da una parte l'enunciato sembra ribaltare l'assunto di fondo del poema, ossia l'impossibilità di una verità che non nasconda finzione (e in questo la figura tassiana si avvicina vistosamente alla Matelda dantesca e alla sua capacità di far coincidere «cor» e «sembiante»); dall'altra esso appare in contrasto con l'episodio dantesco e con tutta l'esegesi allegorica della *Commedia*, perché la dama di Tasso, diversamente da Matelda, non ha bisogno di parlare, di esplicitare la verità allegorica nascosta nelle apparenze. Sull'allegoria manifesta Tasso fondava il suo rifiuto della poesia della *Commedia* nella lettera al Gonzaga del 4 ottobre 1575 citando *Purg.* VIII 19-21, che – si può dire – apre il dibattito tassiano sull'allegoria. Già ai tempi del *Rinaldo*, però, con quel verso per molti aspetti dantesco, Tasso faceva professione del suo rifiuto di un'allegoria “didascalica” che accompagni il lettore e lo avvisi ogniqualvolta si trova di fronte a un significato riposto: la Matelda di Tasso non parla, non aiuta il pellegrino Rinaldo a «disnebbiar» il suo «intelletto», ma – e qui il richiamo polemico a Dante è chiaro – è la contemplazione stessa a togliere «la nebbia» dagli occhi di Rinaldo: non occorrono spiegazioni, ma semplicemente il segno. Fra Trissino e Ariosto, così, si colloca Dante, chiamato in causa per affermare un'esegesi allegorica che prescinde

dall'intervento didascalico del poeta, e che trova la sua armonica realizzazione nella meraviglia: il diletto accompagnato al giovamento.

Se gli ascendenti diventano spunti per esprimere una posizione personale sull'allegoria, l'episodio ci interessa in particolar modo lungo la strada che conduce alla *Liberata*. La Valle del Dolore ricorda per molti aspetti la selva di Saron: entrambe condividono l'oscurità e gli orrori visivi e sonori,⁵⁵ ma ben più infernale è la presentazione della foresta della *Liberata*, dove sulla stessa natura del luogo aleggia l'ombra della finzione e della credenza popolare;⁵⁶ entrambe producono su chi vi entra una corruzione del «senso», e proiettano, infatti, con

⁵⁵ Cfr. *Rinaldo* XI 51-52 con *Liberata* XIII 2-3: «Sorge non lunge a le cristiane tende / tra solitarie valli alta foresta, / foltissima di piante antiche, orrende, / che spargon d'ogni intorno ombra funesta. / Qui, ne l'ora che 'l sol più chiaro splende, / è luce incerta e scolorita e mesta, / quale in nubilo ciel dubbia si vede / se 'l dì a la notte o s'ella a lui succede. // Ma quando parte il sol, qui tosto adombra / notte, nube, caligine ed orrore / che rassembra infernal, che gli occhi ingombra / di cecità, ch'empie di tema il core; / né qui gregge od armenti a' paschi, a l'ombra / guida bifolco mai, guida pastore, / né v'entra peregrin, se non smarrito, / ma lunge passa e la dimostra a dito».

⁵⁶ E infatti Tasso lascia ambiguità sul fatto che il posto sia o meno abitato da streghe e mostri: «Qui s'adunan le streghe, ed il suo vago / con ciascuna di lor notturno viene; / vien sovra i nemi, e chi d'un fero drago, / e chi forma d'un irco informe tiene: / concilio infame, che fallace imago / suol allettar di desiato bene / a celebrar con pompe immonde e sozze / i profani conviti e l'empie nozze. // Così credeasi, ed abitante alcuno / dal fero bosco mai ramo non svelse; / ma i Franchi il violâr, perch'ei sol uno / somministrava lor machine eccelse» (*Liberata* XIII 4-5).

«vere forme» cose orribili: Rinaldo nella notte trascorsa nella valle non può osservare nulla «ch' il duol non veggia in vera forma espresso» (*Rinaldo* XI 53, 8). È questa dell'espressione «vera», dell'identificazione allegorica tra segno e significato, la dimensione dell'orrore e del dolore, come sul colle sarà della «speme», della psicomachia (più che di qualsiasi incanto): la selva è proiezione reale, in «forma», dell'animo del protagonista; non è allegoria delle lotte tra virtù e vizi, ma è l'incarnazione, la concretizzazione delle riserve dell'animo, che si trasformano in senso. Non è un caso che la «vera forma» in cui si rivela il dolore nella valle si opponga, invece, al tacere “espressivo” della dama della speranza sul colle ameno: le forme che compongono la realtà, siano esse spaventose (come nella valle) o bellissime (come sul colle), sono concreta manifestazione di un senso recondito, al di là delle possibili interpretazioni che ne nascono; le forme “esprimono” pertanto sempre un vero significato, per quanto l'uomo sia prigioniero dei sensi e quindi spesso soggiogato alle pure forme.

Così è di nuovo Malagigi, nella sua natura di “meraviglioso”, nel suo essere portatore di una verità illuminata (ma qui giustamente accostato da Proto al Virgilio della *Commedia*: non tanto allegoria dell'intelletto, quanto capacità dell'intelletto di farsi strada nella selva intricata delle forme orribili) a guidare Rinaldo al di fuori della proiezioni del suo animo, biasimando, ovviamente, la catena del “senso” che lo tiene legato:

[...] Hor meco vien, ch'è 'l tuo Signore
 pur troppo indegno di sì bon destriero,
 poi che soggiace al senso, et al dolore
 qual Donna sì, non già qual Cavaliero.
 (XI 56)

Si noti che anche nella *Liberata* Tasso descrive i crociati come bambini, abbattuti dagli orrori della selva, incapaci di distinguere i limiti tra i sensi e il loro timore, ossia di riconoscere la verità dalla finzione:

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

Il connubio tra forma e significato (per dirla in termini bembiani e rinascimentali, tra piacevolezza e gravità) nel *Rinaldo* è messo in crisi, ma è ancora possibile, proprio per mezzo della guida “illuminata” del meraviglioso romanzesco, del mago e del poeta; nella selva di Saron, invece, orrore e bellezza nasconderanno sempre e comunque l’inganno e dunque saranno da condannare come mistificazioni della verità; Rinaldo dovrà allora vincere i sensi e le loro finzioni per affermarsi come eroe cristiano.

La “confusa vigilia dei sensi” domina i due paesaggi spettrali: la genesi dell’episodio della selva nella *Liberata* è nel *Rinaldo*, in una breve *defaillance* del protagonista, che si confronta appunto con Corsamonte e Ruggiero, per scoprire invece che la sua “erranza”, il suo crollo è qualcosa di assolutamente nuovo e originale rispetto alla tradizione romanzesca. Nell’ambiguità sottesa all’allegoresi tassiana si nasconde infatti la possibilità che il segno vacilli costantemente tra verità e finzione, ma la finzione non è un esplicito rimando a un significa-

to preciso come nei casi di Ariosto, Trissino e Dante, bensì è la proiezione dell'animo, dei suoi incubi e dei suoi sogni. Rinaldo non è ancora in grado, come nella *Liberata*, di uscire da solo dalla selva: nel poema gerosolimitano, ribaltando la progressione di Trissino, di Ariosto, soprattutto di Dante, ma anche dello stesso *Rinaldo*, infatti, l'ascesa purgatoriale al monte Oliveto avviene prima; è il presupposto per Rinaldo per sconfiggere la selva in virtù (come nel caso del mago di Ascalona) di una rinnovata capacità di distinguere "finzione" e "verità". Nel *Rinaldo* occorre ancora l'intervento di Malagigi, che liberi il protagonista dalla schiavitù dei sensi e lo indirizzi verso una nuova finzione, quella della speranza, che resta ancora però un modo per ingannare la mente; e infatti anche sul colle le forme continuano a essere verace espressione dell'animo, proiezione concreta dei sogni del personaggio. La verità nel *Rinaldo* è sostanzialmente negata, poiché la necessità della finzione non è solo letteraria, ma è la dimensione conoscitiva dell'individuo nella realtà: la realtà è difatti sempre proiezione della mente.

Manca una certezza di fondo, la credenza di una possibile verità; che invece apparirà nella *Liberata* appunto nel disegno cristiano, nella rivelazione divina che permette di scernere con certezza tra "verità" e "finzione". La differenza tra *Rinaldo* e *Liberata*, dunque, è che nel primo mancano l'Inferno e il Cielo; questo però non comporta una dominante pessimistica nel poema, poiché, nell'ambiguità delle forme, il poeta prospetta la possibilità di dominarle con la volontà e la ragione; tutte le forme in cui si proiettano nella realtà le immagini della mente non sono ancora diaboliche, ma ambigue: nascondono distrazioni, tentazioni dilette, che l'eroe e il poeta devono saper tenere a freno e dominare con la ra-

gione, ma nascondono anche una baldanza e una vitalità che il poeta esalta costantemente nella volontà di emulare, di sperare, di agire, pur nella coscienza di inseguire petrarchescamente un «breve sogno».

Nel *Rinaldo*, dunque, la ragione è ancora umanisticamente sufficiente a distinguere il falso della poesia e della realtà di cui essa è proiezione: non c'è bisogno di un disegno provvidenziale e le forze celesti restano escluse da poesia e realtà. Sintomatica è l'ambivalenza dell'episodio che abbiamo già visto della *catabasi* nell'antro d'Amore: mentre Florindo, pagano, partecipa a un rito che non potrebbe trovar luogo in un poema moderno (come suggerivano i trattati di Pigna e Giraldis e come affermerà anche Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica*) se non in quanto proiezione dei costumi del personaggio,⁵⁷ Rinaldo resta a guardare, estraneo alle lu-

⁵⁷ Florindo, come abbiamo detto, rappresenta un mondo primigenio, rozzo e arcaico, fatto di eroicità, ma anche di ingenua idolatria: è lui l'emblema della classicità, che deve però dirozzarsi e trasformarsi da pastore in cavaliere, da "provinciale" (spagnolo) a cittadino (romano), da pagano a cristiano, da Florindo a Lelio: in una parola da antico a moderno. Il suo percorso è parallelo a quello di Rinaldo, esattamente come quello di Francardo: il *Rinaldo* è così poema di percorsi simmetrici, di parallelismi più che di antagonismi; ogni personaggio viene a trasformarsi in *alter ego* del protagonista, ma solo nella sua capacità di modernizzarsi, di non restare invischiato nella falsità idolatra si misura la sua possibilità di diventare eroe. Francardo, pur avendo già costruito il suo mito, resta irretito dall'idolatria amorosa; Florindo, viceversa, attraverso la sua agnizione riscopre la sua identità. Anche nel *Rinaldo* allora l'unità si può realizzare, come nella *Liberata*, solo in nome della rimozione dell'alterità, della diversità: Rinaldo si fa modello unificante di eroe e di poema eroico,

singhe di un meraviglioso che non riconosce e non gli appartiene: l'unico meraviglioso per lui possibile è quello romanzesco, di semi-divinità, dei maghi, che sono tramite tra i celesti e gli uomini, ma attraverso un sistema di simboli allegorici; è il poeta a dirci che si tratta di un problema esegetico: l'antro d'Amore è in realtà opera di Merlino e dunque riacquisisce credibilità, in quanto «finzione che significa» e non idolatria.⁵⁸

Vale la pena menzionare un ultimo caso del cortocircuito tra finzione e verità che si verifica nel *Rinaldo* e mette sulla strada della *Liberata*: l'apparizione di Clarice a Rinaldo per rimuoverlo dagli ozi in Media. Sogno e realtà a questo punto si sovrappongono e si ribaltano:

apparve in sogno giovinetta donna,
dogliosa, a gli atti, e involta in bianca gonna.

Ma splendor tal l'ornava il mesto viso,
così la fronte havea vaga, e serena,
che ne la prima vista, ei fugli aviso
veder l'aurora, che 'l bel dì rimena,
pur dopoi *rimirando in lei più fiso*
benché 'l suo lume sostenesse a pena,
esser Clarice sua certo gli parve,
vera, e non finta, da mentite larve.

Crede vederne i rai del viso, e crede
de la favella udir le dolci note,
quel (*secondo gli par*) la vista fiede
questa così l'orecchie a lui percote,
[...]
Così detto, a sua vista ella si tolse

di capacità di muoversi e discernere tra le finzioni dell'arte, gli idoli, all'interno di una verità costantemente dissimulata.

⁵⁸ Un'ulteriore analisi potrebbe facilmente dimostrare i rapporti tra l'antro di Amore e quello del mago di Ascalona.

e meschiata ne l'aria si disciolse.
(IX 82-86).

La veridicità dell'apparizione prescinde dal fatto che si tratti di un sogno: conta ciò che Rinaldo «crede» e identifica come «verità», non la realtà concreta; il verisimile aristotelico trova così qua la sua più lucida definizione: il vero non coincide con la verità fisica, ma con l'attribuzione di senso a ciò che l'intelletto identifica verisimile, fosse anche un'apparizione onirica.⁵⁹ Quello che manca, rispetto alla *Liberata*, è proprio la dimensione diabolica, forse sì malata, della natura che inizia a proiettare le sue finzioni come incubi e orrori: finché la falsità è un'arte, un incanto allegorico, che rinvia a una verità diversa ma artificiale, essa si può dominare con la ragione; quando però la finzione, l'incanto, si trasforma in diavoleria, non può più bastare la ragione, ma occorre un'autorità superiore. Rinaldo nel poema giovanile può credere che la statua del dio Amore si muova a causa di qualche «spirto aereo o de l'inferna sede» e limitarsi a

⁵⁹ Anche in questo caso non possiamo non vedere anticipato nel poema giovanile un episodio della *Liberata*, l'apparizione in sogno di Ugone a Goffredo, che potrà finalmente vedere dall'alto il «picciolo mondo», come fosse il demiurgo (*Liberata* XIV). Diversa la testualità e la contestualità tra i due episodi, ma medesimo – mi sembra – il rapporto tra verità e finzione che Tasso istituisce nella visione: una visione voluta da Dio, e dunque veritiera, e una visione che, mescolando ortodossia virgiliana (le due porte del Sonno a fine del libro VI dell'*Eneide*) e stilnovistica, si fa qualcosa di decisamente più alto e universale del sogno rinaldiano; non appare qui soltanto una verità, come nel caso di Clarice, ma la Verità in assoluto, la possibilità per Goffredo di transumanare (*Liberata* XIV 4).

starsene in disparte a guardare il «vaneggiar» di una realtà che non gli appartiene; Tancredi e gli eroi cristiani, viceversa, nella selva incantata da Ismeno, non sono più in grado di distinguere tra verità e finzione, poiché la finzione è un incubo e non un semplice incanto romanzesco.

3. *Achille, Rinaldo e Tasso*

Abbiamo detto, all'inizio della nostra ricerca, che la veste allegorica e il valore universale, a cui ambisce il poema eroico di metà secolo, si traducono innanzitutto nella volontà di costruire un poema-trattato, una narrazione esemplare che Pigna, appunto, non esita a chiamare «trattato di cavalleria». Il poema pretende di imporsi come esempio perfetto sia di poema, quanto alle regole poetiche, sia di eroicità, quanto a precettistica comportamentale: l'allegoresi si concretizza allora anche al di sopra del testo, che si dispone ad essere letto come repertorio di insegnamenti, secondo la normale retorica dell'*exemplum*.

Anche da questo punto di vista, la posizione di Torquato sin dai tempi del *Rinaldo* è originale e si configura come essenziale all'approdo gerosolimitano. L'idea del perfetto poema, anzi, "l'idea del poema", come sappiamo, diventa per Tasso una vera e propria ossessione, nella ricerca di un'opera che non sia più solo paradigma, ma sia essa stessa l'unico possibile poema perfetto, realizzazione compiuta, inimitabile e *summa* di un'intera tradizione letteraria. Già nei *Discorsi dell'arte poetica* il problema dell'eroico è difatti impostato come tentativo di costruire, partendo dalle leggi dell'arte, il poema perfetto, sia dal punto di vista della struttura sia dal punto

di vista morale: il «picciolo mondo», così, non poteva non nascondere in sé il seme dell'allegoria, della volontà di racchiudere sotto il particolare una verità universale, celata sotto i segni della finzione. L'opzione nel *Rinaldo* per l'unità di personaggio, invece, si lega ancora al poema-trattato di cavalleria di metà secolo, cui lo stesso Tasso accennava, non senza avere in mente il suo poema giovanile, nel primo dei *Discorsi*, a proposito dei "costumi" e della scelta dei personaggi, in funzione della vera religione e non di quella pagana (si cela qui una frecciata al Giraldis):

chi vuol formar l'idea d'un perfetto cavaliere, come parve che fosse intenzione d'alcuni moderni scrittori, non so per qual cagione gli nieghi questa lode di pietà e di religione, ed empio e idolatra ce lo figuri. Che se a Teseo o s'a Giasone o ad altro simile non si può attribuire, senza manifesta disconvenevolezza, il zelo della vera religione, Teseo e Giasone e gli altri simili si lassino, e in quella vece di Carlo, d'Artù e d'altri somiglianti si faccia elezione. Taccio per ora che, dovendo il poeta aver molto riguardo al giovamento, se non in quanto egli è poeta (chè ciò come poeta non ha per fine), almeno in quanto è uomo civile e parte della repubblica, molto meglio accenderà l'animo de' nostri uomini con l'esempio de' cavalieri fedeli che d'infedeli, movendo sempre più l'esempio de' simili che de' dissimili, e i domestici che gli stranieri. (*DAP* 8)

Il passo attesta la stretta relazione tra il problema del giovamento, del meraviglioso e della scelta dei caratteri;

ma qui interessa sottolineare il fatto che anche per Tasso il poema a unità di personaggio si profilava come un ritratto del perfetto cavaliere.⁶⁰ Il poema tassiano però rifiuta la retorica dell'*exemplum*: se Alamanni, Giraldi e Bernardo avevano mirato, attraverso la costruzione della biografia esemplare di un eroe, a fornire un esempio universale di eroicità, senza però che l'eroe perdesse i propri connotati e le proprie prerogative particolari, nel poema di Torquato non è più l'esemplarità delleventure al centro del poema, bensì l'eroicità stessa: non è più il mito di Rinaldo da Montalbano ad essere raccontato, ma l'idea di eroe, la proiezione di un mito universale. Anche in questo caso è fondamentale il rapporto che si instaura con le fonti e con la tradizione letteraria attraverso un innovativo meccanismo dell'*imitatio*.

Il *Rinaldo*, dunque, non è il racconto della vita di un eroe o di alcune sue vicende, ma la costruzione dello statuto eroico del personaggio, un esercizio di mitopoiesi letteraria. La scelta del personaggio di Rinaldo da Montalbano è infatti solo apparentemente denotativa, poiché i tratti tradizionali del paladino spariscono per lasciare spazio a un personaggio totalmente altro, in competizione con i modelli letterari, classici innanzitutto; e nel quale, in particolar modo, Torquato doveva ri-

⁶⁰ Si deve perciò spingere cronologicamente più indietro e riallacciare alla tradizione di metà secolo, mi pare, l'interesse dei Tasso per la costruzione dei "caratteri", che Residori (*L'idea* 178-86) ha riconosciuto nella revisione del poema: è vero che il dibattito degli anni Settanta riportava al centro dell'attenzione la costruzione dei "caratteri" rispetto alla "favola", ma l'eccezione nel dibattito fu piuttosto la centralità della favola tra anni Cinquanta e Sessanta.

versare tutto se stesso, al punto di farlo tornare nel poema maggiore non solo come emblema dell'eroicità cavalleresca, ma anche come suo possibile superamento. La sopravvivenza del primo poema nella carriera del Tasso è così tutta nel personaggio di Rinaldo nella *Liberata*, nel suo protagonismo e nella sua funzione mitopoietica pure *in absentia*, in quella metamorfosi in Riccardo, che significa, appunto, sconfitta e morte del personaggio giovanile. Il passaggio dal Clotareo del *Gierusalemme* al Rinaldo della *Liberata* si giustifica del resto solo in virtù del *Rinaldo*: nel frammento giovanile, il personaggio immaginario di Clotareo lasciava intendere di dover rivestire un ruolo privilegiato, distinguendosi per la bellezza, la giovinezza, per l'essere la «surgente spene» di Francia e per l'essere il più pregiato da Goffredo (*Gierusalemme* I 97); ma la trasformazione in Rinaldo è una vera rivoluzione, anche del ruolo che il personaggio doveva interpretare nel poema: l'«animo guerriero» e gli «spirti di riposo impazienti», le «brame immoderate, ardenti» d'onore (*Liberata* I 10) ci indicano che il personaggio è totalmente nuovo nel suo vigore e nella sua vitalità. Sono soprattutto i tratti achilleici a dargli sin dalla presentazione, nel I canto, una fisionomia diversa: Rinaldo è, infatti, un ragazzino che «apprende» affascinato gli esempi eroici del passato (I 11); si caratterizza per una *paideia* simile a quella del Pelide, lontano dalla famiglia e sotto la guida di un personaggio di grande saggezza (strappato sin da bambino dai genitori, Rinaldo è stato cresciuto e istruito alle «arti regie» da Matilde di Canossa); la sua mente, come quella di Achille, è stata attirata dalla «tromba» orientale. Ma insieme ad Achille è il Rinaldo del poema eponimo: il Rinaldo della *Liberata*, infatti, come il protagonista del poema giovanile, è partito dagli «ozi» degli studi con

Matilde, perché attirato dalla «tromba che s'udia da l'oriente» ed è fuggito «soletto» per «strade ignote» fino a raggiungere il campo crociato: il poeta definisce la sua una «nobilissima fuga», degna di essere imitata. Esattamente come il protagonista del primo poema, il nuovo Rinaldo si contraddistingue per l'ardore e segue la «fama» della guerra, così come nel primo poema era la fama di Orlando sul campo di guerra a smuovere il cugino; per entrambi, l'unica soluzione possibile è quella di una fuga stimolata dalla gloria per le «strade ignote» della ventura romanzesca. Entrambi condividono la caratteristica di essere al contempo Marte e Amore (*Liberrata* I 58), di essere, in una parola, ipostasi del romanzo stesso. È facile pertanto riconoscere nello spirito indomito e impaziente, destato dalla tromba d'oriente, il primo Rinaldo che a Parigi, colpito dalla fama di Orlando, si dispera del proprio stato effeminato e parte, non più disposto a cedere ai materni preghi, e ancora quel Rinaldo che, finalmente ripresosi dalla Valle del Dolore, si ridesta al rumore di zuffa, sdegnando l'ozio e il riposo:

L'orecchie a lui percosse intanto sono,
da strepitoso, d'arme horribil suono.

[...]

Così al fero rimbombo appar focoso
Rinaldo in volto, e 'l cor move e raccende,
ch'avidò di pugnar l'otio, e 'l riposo
già lungo troppo, a noia e sdegno prende.
(*Rinaldo* XI 67-69)

Proprio recentemente la critica ha rivalutato il ruolo dell'*Achilleide* staziana nella favola di Rinaldo e Armida (Corradini, *Rinaldo in Sciro*), modello che – abbiamo visto – svolge un ruolo prioritario anche nel primo poe-

ma: l'effeminatezza con cui combatte Rinaldo in tutto il poema giovanile ricorda infatti il travestimento di Achille a Sciro e il suo "risveglio" operato da Ulisse e Diomede; allo stesso modo Carlo e Ubaldo risvegliano Rinaldo dalle mollezze femminee del giardino di Armida, richiamandolo alla guerra tra Asia ed Europa (guerra che anche Ulisse aveva ricordato di fronte a Licomede). Nel *Rinaldo* come nella *Liberata* la fonte è dissimulata, allusa e contaminata con altri modelli, ma non sfugge l'identificazione primaria tra Rinaldo e Achille. Anzi, dovremmo forse domandarci come potesse leggere e cogliere un lettore contemporaneo il trapianto di Rinaldo da un poema all'altro e se la volontà di Tasso non fosse quella di saldare almeno concettualmente i due poemi in modo esibito, proprio all'insegna del binomio Achille-Rinaldo.

Ma cosa significava creare una linea privilegiata tra i due Rinaldi e Achille? Se, come abbiamo detto, il centro della narrazione non sono più le azioni particolari, ma il loro valore universale, e la loro potenziale lettura allegorica, questo significa che Achille non è tanto ripreso da un punto di vista testuale, ma piuttosto reinterpretato in quanto maschera e idea di eroe.

Achille, come emblema della forza militare, doveva esercitare sul giovane poeta un forte fascino, ma è la mitografia del personaggio, la forza propulsiva dell'archetipo a guidare la creazione tassiana. Quando infatti il mito di Achille arrivò a Tasso, esso aveva già sprigionato una serie di proiezioni, ad esempio, nei poemi di Virgilio, Boiardo, Ariosto, Trissino e Alamanni, per cui il personaggio non poteva appiattirsi nella pura dimensione narrativa, ma innescava un complesso meccanismo di dialogo con la tradizione.

Ci si può chiedere, a questo punto, perché la scelta cada su Achille; da un lato, come registrava Baldassarri, il dibattito di metà secolo vide la vittoria dell'*Iliade* di contro a un eclissamento dell'*Odissea*, e a un ridimensionamento dell'*Eneide*. D'altra parte, il mito di Achille svolgeva, già dai tempi di Boiardo, un ruolo di primo piano nell'immaginario collettivo. Non è possibile in questa sede indagare la fortuna del mito achilleico tra Umanesimo e Rinascimento, ma alcune constatazioni ci permettono di ipotizzare perché esso godesse di una fortuna maggiore nel poema cavalleresco rispetto ad esempio a Enea o Odisseo; il mito achilleico, infatti, al di là del poema omerico, si prestava maggiormente a tradursi nel mondo romanzesco: Achille, come conferma ancora Tasso, era il guerriero per eccellenza; esattamente come i migliori cavalieri erranti, egli era l'incarnazione di forza, orgoglio, ira, coraggio, sprezzante dell'autorità e dedito solo al proprio codice d'onore. Inoltre, l'ideazione boiardesca di Ruggiero affiliava in modo esplicito il capostipite della dinastia estense al mito di Achille, mescolando anzi il modello omerico e quello staziano: il tratto achilleico che emergeva era il desiderio di gloria, di onore e fama guerriera anteposti a una lunga vita anonima, come Atlante, novello Chirone e Tetide, auspicava per il suo protetto.⁶¹ Diversa, invece, quella che potremmo chiamare la dimensione achilleica nel *Furio-*

⁶¹ L'operazione boiardesca è, in realtà, ben lontana dai meccanismi dell'*imitatio* cinquecentesca e la fonte classica primaria viene infatti costantemente straniata nella dimensione romanzesca dominante. Cfr. *Orlando innamorato* II xvi, in part. 43-50.

so. Qui il ricordo di Achille affiora in alcuni episodi più che nei personaggi: si pensi all'amicizia di Orlando e Brandimarte, ricalcata su quella di Achille e Patroclo, e all'ira di Orlando contro Agramante dopo la morte di Brandimarte (*Furioso* XLI-XLII). Ma i tratti distintivi di Achille (irascibile, orgoglioso e tracotante) si concentrano nella figura di Rodomonte: dalla ritirata dall'esercito perché Doralice ha scelto Mandricardo (ivi XXVII 35-111),⁶² all'ira per la morte di Isabella (ivi XXIX 1-35),⁶³ al rifiuto della richiesta di Agramante di tornare a combattere (ivi XXXII 5), fino alla sfida con Ruggiero (ivi XLVI 101-40).⁶⁴ Mentre nell'*Innamorato* il mito di Achille è ancora un modello di grandiosa eroicità cavalleresca, in Ariosto – anche attraverso il filtro dell'ironia – l'irascibilità di Achille e il suo sdegno sono portati

⁶² Tutto l'episodio della zuffa e della contesa fra Mandricardo e Rodomonte, con la decisione di Doralice, deriva più probabilmente, come suggeriva Rajna, dal *Palamedés*; eppure mi sembra che Ariosto dovesse aver presente anche la ritirata di Achille dopo la lite con Agamennone, tanto più che la riscrittura trissiniana dell'ira di Achille in quella di Corsamonte deve qualcosa anche a questo episodio ariostesco. L'iracondia di Rodomonte e lo sdegno per la decisione di Doralice rimandano infatti all'irascibilità del Pelide; cfr., ad esempio, uno dei tanti commenti sulla fierezza di Rodomonte all'ott. 75, 1-4; o ancora si veda lo sdegno del re di Sarza dopo la decisione di Doralice (*Furioso* XXVII 108), che ricorda molto da vicino i vari Corsamonte contro Aquilino o Rinaldo contro Gernando.

⁶³ Ma si veda anche lo scontro tra Orlando impazzito e Rodomonte, emblema di sdegno e ira (ott. 40-48): scontro fra due furiosi, che non può che finire in parità sotto gli occhi increduli di Fiordiligi.

⁶⁴ Il duello è ricalcato piuttosto sullo scontro tra Turno ed Enea, ma proprio Turno, nell'*Eneide*, viene definito il nuovo Achille, su cui il nuovo Ettore, Enea, dovrà compiere la sua vendetta.

all'estremo, al punto di ribaltare in negativo l'archetipo, come eccesso di orgoglio e di individualismo, destinato infine a cedere alle leggi della cortesia e del disegno collettivo. Il binomio ira-sdegno diventa, nel multiforme mondo ariostesco, una virtù a rischio che, se salva ad esempio Rinaldo dal mostro della Gelosia, avvicina Rodomonte, pur nella sua statura eroica, più a Capaneo che ad Achille; e ancora non è un caso che Ruggiero, che in Boiardo ambiva ad essere Achille ed Ettore a un tempo, si trasformi nel *Furioso* in una sorta di più equilibrato Enea.⁶⁵ Nel mondo ariostesco, insomma, l'Achille superbo e irascibile, che mette a rischio sempre la stabilità della guerra (Rodomonte), si divide dall'Achille amico e vindice (Orlando nei confronti di Brandimarte). Nell'universo caleidoscopico ariostesco il mito di Achille si diffrange in tutte le sue sfaccettature, che implicano costantemente i rischi del vizio e dell'eccesso.⁶⁶

⁶⁵ La negatività che Ariosto sembra attribuire alla maschera di Achille è di matrice virgiliana e nell'*Eneide* Achille si caratterizza, infatti, per essere *saevus* e *immitis*.

⁶⁶ Lasciando però già intravedere quella tripartizione platonica tra amore, ira e ragione, che avrà tanto rilievo nella poesia tassiana: «Qual duro freno o qual ferrigno nodo, / qual, s'esser può, catena di diamante / farà che l'ira servi ordine e modo, / che non trascorra oltre al prescritto inante, / quando persona che con saldo chiodo / t'abbia già fissa Amor nel cor costante, / tu vegga o per violenza o per inganno / patire o disonore o mortal danno? // E s'a crudel, s'ad inumano effetto / quell'impeto talor l'animo svia, / merita escusa, perché allor del petto / non ha ragione imperio né balia. / Achille, poi che sotto il falso elmetto / vide Patròclo insanguinar la via, / d'uccider chi l'uccise non fu sazio, / se nol traeva, se non ne faceva strazio» (*Furioso* XLII 1-2).

Lo stesso Tasso, nei tardi *Discorsi del poema eroico*, non potrà fare a meno di notare il costume per molti aspetti indecoroso del personaggio omerico (anche sulla scorta platonica) a fronte di Enea, pietoso, equilibrato e costantemente vincitore delle sue passioni (*DPE* 155-56); ma per Tasso appunto il percorso eroico si identifica nell'addomesticamento dell'eroe passionale Achille, che vagheggia di essere un Enea, ma non può e non deve rinunciare alla sua passionalità: piuttosto vincerla e redimerla. Ecco perché l'Enea tassiano, Goffredo, nella sua imperturbabilità e continenza sparisce dietro alla vitalità di Rinaldo.

L'esempio di Trissino ebbe probabilmente un ruolo rilevante già nelle giovanili prove tassiane: l'Achille trissiniano, Corsamonte, sembra infatti porsi autorevolmente a *summa* del percorso mitografico umanistico-rinascimentale, incarnando a pieno titolo l'ideale dell'eroe che sfida le forze terrene e celesti in nome del suo onore: egli rifiuta di superare una prova con l'aiuto divino o delle armi incantate;⁶⁷ mette a repentaglio

⁶⁷ Inviato con Traiano e il fedelissimo amico Achille a liberare i compagni rimasti prigionieri di due giganti, dimostra la sua "inettitudine" da cavaliere errante alla missione celeste: non solo rifiuta le armi incantate che l'Angelo Palladio gli dona («[...] «Veramente a me non piace / vincer con artificio, e con inganni, / ma per viva virtù, per viva forza; / però prender tu [Trajano] poi lo scudo, e l'elmo, / che ha qui recati il messaggier del cielo, / ch'io no i voglio portar, né voglio usarli». / Così diss'egli; e 'l callido Trajano / di questo suo voler molto si dolse; / poi disse, "Almo Baron, tu prendi errore, / al mio parere, a non voler pigliare / il buon soccorso, che dal ciel t'è dato. / Già non è male usare ingegni, e fraudi / contra il nimico suo, pur che si vinca; / che più la fraude il vincitore onora, / che non ono-

l'ordine costituito per il suo onore;⁶⁸ pone il binomio armi-amori davanti a tutto;⁶⁹ pensa innanzitutto alla sua gloria e alla sua fama, e non distingue tra impresa storica collettiva e avventura fantasiosa romanzesca. In una parola, Corsamonte è l'incarnazione dell'eroe umanistico, apolide, errante, indipendente, che misura la realtà solo secondo il suo codice cavalleresco. E Trissino, nel suo disegno politico e imperiale, ne decreta la condanna: il suo eroe è Belisario, non Corsamonte, e Dio stesso esprime la sentenza decretando la morte del nuovo A-

ra la fortezza il vinto. / Poi se tu lasci il ben, che 'l ciel ti porge, / il Signor di là su porria sdegnarsi, / né più voler ne tuoi bisogni udir-
ti»» *Italia liberata* IV 740-57), ma più tardi, dimentico dei precetti dell'angelo, cade vittima degli incanti di Ligridonia e viene trascinato nel palazzo dei piaceri di Acratia, nel regno di Gnatia, per essere liberato solo più tardi dagli stessi Traiano ed Achille che seguono, invece, la guida divina e gli svelano gli orrori celati sotto gli abiti delle streghe che lo hanno ingannato.

⁶⁸ Si veda la lite tra Corsamonte e Aquilino al libro XI.

⁶⁹ Impegnato nella ventura della fata Plutina dopo il suo ritiro dalla guerra, Corsamonte rifiuta infatti come Achille le scuse offerte dall'ambasceria mandata da Belisario (libro XIV), e torna a combattere solo alla notizia che Elpidia è stata rapita (libro XIX). Ma nell'ammonimento dell'Abate di Priverno a Corsamonte prima di mandarlo alla ventura di Plutina, sta il senso di tutto il personaggio: «Signore illustre, e di regale aspetto, / non vuò, né si può dir, che la dimanda / per voi richiesta al Capitano eccelso, / non fusse giusta, debita, et onesta; / ma la vostr'ira ha ben passato il segno, / e tanto v'ha d'oscura nebbia ingombro, / che v'ha fatto partir da l'ampio stuolo / [...]. / Meglio era certo a sopportare alquanto, / e non vi dipartir, perché si vince / col tollerare ogni fortuna avversa. / Poi quel che ha molta gente al suo governo, / convien che retto sia da molta gente; / onde gli è forza usar diversi modi, / che son talora contra 'l suo disio; / pur se vorrete fare il mio consiglio, / v'insegnerò di guadagnar la donna, / e la perduta grazia de i Signori, / benché sia cosa lubrica, et inferma, / l'aver apo costoro i primi luochi» (*Italia liberata* XI 738-61).

chille nel poema moderno, perché «'l Re del ciel gli avea la mente ingombra / di tanto amor, che vedea poco lume» (*Italia liberata* XXII 302-303). Per Tasso, la condanna di Achille non è definitiva e Rinaldo potrà essere reintegrato nel disegno storico; anzi, proprio la sua dimensione romanzesca e il superamento di essa (pur non senza ambiguità) sono condizione per la riuscita dell'impresa storica; per Trissino l'*epos* può costruirsi solo con la censura del romanzo. La condanna di Achille-Corsamonte nell'*Italia liberata dai Goti* sembra anzi fare da ponte in qualche modo tra la tradizione ariostesca e l'omerismo aristotelico di metà secolo; come nel caso di Achille e Rodomonte, una donna causa l'allontanamento dell'eroe dall'esercito: Achille vedeva ferito il suo onore con la sottrazione del suo bottino di guerra, mentre Rodomonte, con la solita ironia ariostesca, si era allontanato sdegnato dall'esercito perché Doralice, contro ogni aspettativa, gli aveva preferito Mandricardo. Trissino sembra mescolare i due motivi quando Corsamonte, cui spetterebbe di diritto Elpidia (sia perché lui si è distinto nella presa di Brindisi, sia perché la donna ha mandato Favenco a rivelargli il suo amore e a chiederlo in sposo), aggredisce Aquilino, il quale pretende invece che – secondo i patti – si attenda la fine della guerra. Non bastano gli interventi conciliatori di Belisario (che pure intende segretamente dare Elpidia a Corsamonte) e di Paulo a sedare l'animo troppo irascibile di Corsamonte, che si ferma solo dopo aver ferito Aquilino. A questo punto, la condanna di Belisario è necessaria in quanto garante dell'ordine, e il capitano punisce l'«error» di Corsamonte (che ha posto «tutto l'esercito in scompiglio»), escludendolo dai pretendenti di Elpidia; Corsamonte allora se ne va alla ventura con l'amico Achille. All'ira forse smodata ma legittima di Achille, si

sostituisce così, come nel caso di Rodomonte, un cieco orgoglio incapace di governare le passioni; quello che però in Ariosto è semplicemente vitale motore di nuova azione (leventure di Rodomonte), in Trissino diventa la condanna dell'individualismo romanzesco.

Un'ultima suggestione sul mito achilleico, pur con qualche dubbio cronologico, poteva derivare al Tasso dall'*Avarchide* di Alamanni che forse non fu presente al poeta ai tempi del *Rinaldo*, ma certo lo fu ai tempi della *Liberata* e comunque, come abbiamo detto, era nota ai partecipanti del dibattito sull'eroico sin dalla fine degli anni Cinquanta. Sulla scorta del Trissino, l'Achille alamanniano, Lancillotto, rappresenta un'eroicità umanistica; egli, in realtà, è un Achille minuziosamente passato al vaglio del decoro; benché sia vittima di ingratitudine e ingiustizia da parte di re Artù⁷⁰ (al quale peraltro non è vincolato da nessun patto di cavalleria), Achille-Lancillotto è colpevole, poiché incarna un'eroicità basata solo sull'onore e ignara della ragion di Stato.⁷¹ Alamanni fa sì che il suo Achille possa infine reintegrarsi a corte prendendo coscienza di una nuova dimensione eroica,

⁷⁰ Anche qui alla radice è una questione amorosa: l'amore di Gaveno per Claudiana, che Lancillotto aveva restituito al padre Clodaso, sdegnando di far preda di una principessa; questa era poi andata in moglie al fortissimo Segurano, che era così passato dalla parte degli Avarchidi. L'accusa di Gaveno (in realtà mosso da invidia e dalla piaga amorosa), che Artù asseconda, è quella di insubordinazione e di superbia nei confronti del re e del disegno collettivo, per cui per Lancillotto è più importante il proprio onore cavalleresco del successo dell'impresa militare.

⁷¹ Sull'argomento rimando al mio Comelli, *L'errore*.

civile e storica, ma questo è possibile solo con la rinuncia alla dimensione romanzesca della ventura, che infatti Viviana (novella Tetide) invita il figlio a ripudiare, sin dal primo libro, in nome di un'impresa storica.⁷²

Nella linea "omerizzante" Trissino-Alamanni si configura già, pertanto, una conflittualità ideologica tra romanzo ed *epos* e si consolida l'identificazione del mito di Achille con l'eroicità romanzesca: gli unici archetipi eroici, anche in territorio romanzesco, con cui il poeta si potrà confrontare sono ormai quelli classici che tendono infatti ad assimilare in un gioco di allusioni, di *imitatio* e *dissimulatio*, gli eroi moderni.

La costruzione del carattere di Rinaldo si trasforma, dicevamo, in un esercizio mitopoietico, che attraverso il richiamo anche alle fonti classiche (un richiamo allusivo, mai dichiarato) cerca di risalire all'archetipo: Rinaldo nel poema eponimo e nella *Liberata* è l'incarnazione dell'eroicità romanzesca, esattamente come l'"idea" di Achille. A testimonianza di ciò, in entrambi i poemi, ma

⁷² La polemica col Corsamonte trissiniano è evidente: Lancillotto, infatti, subito dopo il litigio con Artù vorrebbe andarsene alla ventura, ma Viviana lo invita a restare per cercare un'eroicità diversa e moderna: «Mentre così parlava, gli risponde / sorridendo la Donna in tai parole. / "Non della Luna i Monti, o del Nil l'onde, / o (qual di Giove la Tebana prole) / là 've più ch'a noi qui tardo s'asconde, / o più tosto, e più bel si mostra il Sole, / o dove scalda più, convien cercare, / volendovi co i merti eterno fare: // perché in questo paese, e 'n questo loco, / in queste nostre parti ime, e palustri / v'è dato ad esser tal, che parran gioco / quante altre antiche furo opere illustri: / stancheransi le penne, e verrà fioco / per voi più d'un Poeta; e gli anni, e i lustri, / e i secoli infiniti non potranno / fare al gran nome vostro ingiuria, o danno"» (*Avarchide* I 91-92).

soprattutto nel primo, dove non esistono dimensioni diverse da quelle di ventura e amore, tutti gli altri personaggi sono proiezioni con minime differenze del protagonista: il loro statuto eroico, necessario per avere un ruolo nel poema, li riduce ad essere “doppi” di Rinaldo e, di conseguenza, di Achille; nel poema maggiore, d’altro canto, Tasso accoglie – è vero – una varietà di personaggi che arricchiscono il quadro, ma l’identificazione di Rinaldo con l’eroicità romanzesca, ribadita anche dal suo “doppio” Svenno (Bolzoni, *La memoria*), ne fa il protagonista dell’azione e appunto della lettura allegorica.⁷³

L’ideale eroico che accomuna i due Rinaldi e Achille è quello della fama vagheggiata,⁷⁴ del risveglio dal son-

⁷³ Il fatto, ad esempio, che Rinaldo potesse rappresentare nella lettura allegorica originaria l’animo concupiscibile, che sarà invece poi attribuito a Tancredi, dimostra non tanto che una lettura allegorica sia nata dopo, ma che Rinaldo rappresentava nell’immaginazione del poeta la tradizione romanzesca *tout-court*, delle armi e degli amori; solo in un secondo tempo la dimensione lirica si scinde da quella romanzesca e trova voce in Tancredi, mentre la dimensione cavalleresca viene circoscritta alla sola ventura e all’animo irascibile come parti che più le competono.

⁷⁴ Come Achille è l’eroe che sacrifica gli agi e le mollezze di una vita lunga e diletta per la fama nei secoli futuri, così è il grido della fama, del sogno di avere un proprio poema fatto di verità e finzione (come secondo la leggenda già Alessandro Magno aveva invidiato al Pelide) a prospettarsi come desiderio primario del paladino carolingio, ma un desiderio che si fa quasi ossessione nel costante rischio di restare irrealizzato o di essere compromesso. Si veda ad esempio *Rinaldo* I 17: «Poi ch’oprar non poss’io che di me s’oda / con mia gloria et honor novella alcuna; / o cosa ond’io pregio n’acquisti, e loda / e mia fama rischiarì, oscura, e bruna: / poscia che non

no dei sensi che, nelle diverse avventure, si configura sempre come un indebolimento, un cadere nelle mollezze femminili dell'indolenza contro cui lo spirito eroico si batte.⁷⁵ I due Rinaldi e Achille sono così allegoria dell'animo sdegnoso e irascibile, di quello sdegno che può volgersi in superbo eccesso e portare all'uccisione di Anselmo nel *Rinaldo* e Gernando nella *Liberata*, ma che può anche far arrossire e vergognare il guerriero che si trastulla o cruccia nelle proprie mollezze;⁷⁶ Rinaldo come Achille è il giovane in grado di riprendersi dal torpore che avvolge tutti gli uomini, quel sonno che Armida induce in Rinaldo, e al quale invita sempre il canto della sirena:

O giovenetti, mentre aprile e maggio
v'ammantan di fiorite e verdi spoglie,

son tal, che lieto goda / di mia virtute, o pur di mia fortuna / ma il più vil Cavaliero, al Ciel più in ira / che veggia il Sol tra quanto scalda e gira».

⁷⁵ Significativo in questo caso ancora l'esempio trissiniano di Corsamonte che, prigioniero del palazzo del piacere di Acratia (dove sotto le false immagini dei piaceri si nascondono «darve» orrende), viene liberato da Traiano e Achille. L'episodio era certo presente a Tasso che, quando narra la liberazione di Rinaldo per mano di Carlo e Ubaldo, lo sovrappone a quello staziano di Diomede e Ulisse da Licomede. Anche Corsamonte assiste infatti a una rivelazione degli orrori nascosti sotto ai bei sembianti: «come a quei cavalieri furon scoperte / quelle brutture, che coprian le veste; / [...] / quasi svegliati da mortal letargo, / si risentiro, e si disciolse il velo, /che gli era stato intorno agli occhi avvolto» (*Italia liberata* V 371-78). L'archetipo resta comunque la rivelazione di Alcina a Ruggiero nel *Furioso* VII 70-80.

⁷⁶ E qui di sicuro è presente anche il ricordo di quel Rinaldo ariostesco che, aggredito dal mostro della Gelosia, viene salvato proprio dal Cavaliere dello Sdegno (*Furioso* XLII 40-66).

di gloria e di virtù fallace raggio
 la tenerella mente ah non v'invoglie!
 Solo chi segue ciò che piace è saggio,
 e in sua stagion de gli anni il frutto coglie.
 Questo grida natura. Or dunque voi
 indurarete l'alma a i detti suoi?

Folli, perché gettate il caro dono,
 che breve è sì, di vostra età novella?
 Nome, e senza soggetto idoli sono
 ciò che pregio e valore il mondo appella.
*La fama che invaghisce a un dolce suono
 voi superbi mortali, e par sì bella,
 è un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra,
 ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra.*

Goda il corpo sicuro, e in lieti oggetti
 l'alma tranquilla appaghi i sensi frali;
 oblii le noie andate, e non affretti
 le sue miserie in aspettando i mali.
 Nulla curi se 'l ciel tuoni o saetti,
 minacci egli a sua voglia e infiammi strali.
 Questo è saver, questa è felice vita:
 sì l'insegna natura e sì l'addita.
 (*Liberata* XIV 62-64)

La continuità tra le similitudini che scandiscono i tre “risvegli”, di Achille nell’*Achilleide*, del protagonista nel *Rinaldo* quando esce dalla Valle del Dolore (dove aveva rischiato di ricadere nella femminea indolenza da cui era partito) e di Rinaldo nella *Liberata* alla visione di Carlo e Ubaldo, testimonia una continuità ideologica tra il primo poema e la *Liberata* non solo superficiale, ma estesa anche ai motivi di fondo del pensiero tassiano, che in effetti si caratterizza proprio per un costante ritorno sui medesimi temi e le medesime problematiche. Achille, alla visione dello scudo,

Ut leo, materno cum raptus ab ubere mores
 accepit pectique iubas hominemque vereri
 edidicit nullasque rapi nisi iussus in iras,
 si semel adverso radiavit lumine ferrum,
 eiurata fides domitorque inimicus, in illum
 prima fames, timidoque pudet servisse magistro.
 (*Ach.* I 858-63)

Rinaldo, al suono dello strepito d'armi, dopo essere uscito dalla Valle del Dolore ed esser salito al Colle della Speranza, reagisce come

Affamato Leon che l'unghie, e i denti
 insanguinato già più di non s'habbia,
 s'ode il muggito de' cornuti armenti
 desta nel fero cuor desire, e rabbia;
 fiamma riversa da' torvi occhi, ardenti,
 fumo dal naso, e spuma da le labbia
 batte la coda, e 'l folto crin rabbuffa
 e lieto corre a sanguinosa zuffa.
 (*Rinaldo* XI 68)

Rinaldo, infine, nella *Liberata* all'apparire di Carlo e Ubaldo armati reagisce

Qual feroce destrier ch'al faticoso
 onor de l'arme vincitor sia tolto,
 e lascivo marito in vil riposo
 fra gli armenti e ne' paschi erri disciolto,
 se 'l desta o suon di tromba o luminoso
 acciar, colà tosto annitrendo è vòlto,
 già già brama l'arringo e, l'uom su 'l dorso
 portando, urtato riurtar nel corso.
 (*Liberata* XVI 28)

Nel *Rinaldo* manca il momento successivo, che accomuna invece *Achilleide* e *Liberata*, dello specchiarsi dell'eroe nelle armi e dell'arrossire (anche se, alla fama di Orlando, Rinaldo a inizio poema era arrossito, vedendosi appunto in panni femminili, come Achille nel poema staziano e Rinaldo nella *Liberata*),⁷⁷ così come manca nella similitudine del *Rinaldo* la dimensione dell'adomesticamento, dell'assuefazione agli agi e alle mollezze; ma il dialogo che si instaura fra i tre poemi testimonia un percorso che si basa non tanto su un superamento, quanto su un lavoro di recupero, di scavo, di rielaborazione. La favola di Rinaldo della *Liberata* se non è tutta già scritta nel poema giovanile, è un lavoro di riappropriazione e di ripensamento di un nucleo preesistente, che non perde la sua validità ideologica, ma viene di peso inserito in un contesto diverso: la missione epica, con la quale entrerà inevitabilmente in conflitto. Rinaldo, così, diventa nella *Liberata* sia Achille in Sciro, ossia l'emblema dell'eroicità cavalleresca, che lotta tra mollezza e vita eroica, sia Achille a Troia (quello omerico), che deve scegliere tra onore individuale e missione collettiva. Nel *Rinaldo* il sincretismo manieristico faceva convivere fonti e modelli diversi senza ideologizzarli; verso la *Liberata* e la *Conquistata*, invece, il percorso ideologico è anche e soprattutto un percorso

⁷⁷ Cfr. *Rinaldo* I 14: «Da queste cure combattuto geme, / e sospir tragge dal profondo core, / d'esser guardato vergognoso teme, / ch'induce l'altrui vista in lui rossore: / crede ch'ognun l'additi, e scioglia insieme / in tai voci la lingua a suo disnore / "Come de' suoi maggior le lucid' opre, / con le tenebre sue questi ricopre"».

letterario e di scelta dei modelli: l'approdo della *Conquistata* a un confronto privilegiato e quasi unico con l'*Iliade* (soprattutto nella vicenda di Rinaldo) e la metamorfosi di Rinaldo in Riccardo indicano che il Tasso più maturo rifiuta il romanzo:⁷⁸ l'irruento Rinaldo, col suo fragile e passionale conflitto tra afflato eroico e lusinga dell'ozio e degli agi, viene sostituito da un Riccardo morigerato e composto, un vero cavaliere di corte.⁷⁹

Il parallelo con Achille nel *Rinaldo* si gioca così essenzialmente sulla dialettica virilità eroica/effeminatezza oziosa, che è il cardine ideologico di tutto il poema. Nel *Rinaldo*, infatti, non c'è conflittualità tra eroicità romanzesca ed *epos*, proprio perché non c'è guerra e la dimensione romanzesca può avere allora libero sfogo;

⁷⁸ Come nota la Girardi, l'approdo a Riccardo modifica così sensibilmente la prospettiva allegorica del poema (*Tasso e la nuova 'Gerusalemme'* 23). All'ampliamento della dimensione politico-cristiana corrisponde infatti una drastica riduzione della dialettica romanzesca del primo poema sul rapporto tra indolenza ed eroicità.

⁷⁹ Nota ancora la Girardi che l'ampliamento, ad esempio, del diverbio tra Riccardo e Gerlando risponde alla ricerca tassiana di una maggior "tardità" e "gravità", ottenute con un solenne rallentamento, in direzione opposta rispetto al dinamismo e alla passionalità della dialettica sottesa al primo poema e alla *Liberata*; un altro intervento, sempre nell'episodio del diverbio, è teso a riconfigurare il "costume" di Riccardo, che diventa «più aderente ai connotati temperamentali dell'Achille omerico»: rispetto al Rinaldo della *Liberata*, Tasso «ne attenua il tratto dell'impulsività giovanile in favore di una già matura consapevolezza di sé che, se da un lato aggrava il gesto di ribellione, dall'altro conferisce al giovane crociato una più drammatica *gravitas* eroica»; piuttosto è aggravata l'irascibilità di Gerlando, secondo la dottrina aristotelica degli "affetti" (ivi 25).

l'unico rischio che l'eroicità achilleica corre è quello di ricadere nell'indolenza. Una constatazione in proposito è importante: nell'*Allegoria del poema* Rinaldo, in quanto spirito irascibile, è colpevole nei confronti dell'intelletto per la lite con Gernando, non per i suoi amori con Armida; quelli, infatti, rappresentano, come nel caso di Floriana nel *Rinaldo*, un pericoloso assopimento della virtù eroica: una colpa verso l'eroicità individuale, non verso il fine politico della missione (se non come conseguenza); con Armida Rinaldo rischia di ritornare allo stato dell'altro Rinaldo a Parigi, o alla sua fanciullezza, prima di esser smosso dalla tromba d'oriente: è una lotta con se stesso, passaggio fondamentale per ritornare al suo fine politico; e infatti la vera missione civile di Rinaldo, in quanto «braccio» di Goffredo, è disincantare la Selva, non eliminare Armida; tant'è che Armida, ossia la dimensione romanzesca di Rinaldo, proprio come nel poema giovanile, potrà a diritto tornare e trovare una legittima collocazione (ma in uno spazio non narrato, fuori dal poema della guerra), quando Rinaldo avrà compiuto il suo dovere civile.⁸⁰

L'episodio di Floriana e Rinaldo, allora, che anticipa quello di Armida e Rinaldo, si prospetta come prova per l'eroe non tanto perché è condanna, di memoria virgiliana, dell'amore che si fa differimento dell'azione, ma perché, qui come nell'episodio di Armida, esso rappresenta un rischio di ritorno alla mollezza femminile; il ricordo del *Furioso* e di Melissa che trova Ruggiero nel

⁸⁰ Diverso il valore di Armida nella *Conquistata* (si veda Residori, *L'idea* 367-421).

giardino di Alcina agisce, dal punto di vista ideologico, in modo più forte del modello virgiliano di Enea richiamato all'ordine da Mercurio.⁸¹ È proprio col modello ariostesco che si instaura anzi la polemica tra “falso” e “vero” cui abbiamo sopra accennato nell'apparizione di Clarice: Melissa, mutata in Atlante, dopo aver ripreso Ruggiero per il suo stato effeminato, contrastante alla sua *paideia* achilleica, dona al cavaliere l'anello che gli permette finalmente di distinguere il “vero”: i veri orrori nascosti sotto il finto semblante di Alcina e il vero amore per Bradamante. Tasso, viceversa, sottolinea sia nel caso di Floriana sia in quello del sogno di Clarice la veridicità dell'episodio, che non solo è verisimile e non, dunque, esplicitamente allegorico, ma riporta anche la dialettica ideologica ambigualmente sul piano della realtà più che su quello della sovrasignificazione allegorica: l'episodio non è un monito al rifiuto della bellezza in nome della virtù (come nel *Furioso* e nell'*Italia liberata*), e neppure al rifiuto dell'amore in nome della missione epica (come nel caso di Enea) o del romanzo in nome dell'*epos* (come ha voluto vedere Sherberg); piuttosto vuole essere la vivida narrazione della psicomachia dell'eroe teso fra la vita eroica (che significa armi e amori) e la mollezza dell'ozio: la forza dell'amore di Clarice è nel suo essere sprone alla vita attiva, mentre Floriana conduce all'inazione. La verità di Floriana e

⁸¹ Si veda l'interessante studio di Jo Ann Cavallo, che mette a confronto gli episodi di Angelica-Rinaldo nell'*Orlando innamorato*, Carandina-Rinaldo nel *Mambriano*, Alcina-Ruggiero nel *Furioso*, Floriana-Rinaldo nel *Rinaldo* e Armida-Rinaldo nella *Liberata*.

Clarice sta dunque nell'essere entrambe dilemma reale tra eroicità e mollezza. Alcune spie testuali sono fondamentali: Floriana, dopo il colloquio con la balia che ha tolto il freno alla sua vergogna, cerca dapprima di persuadere Rinaldo, ma senza successo, a mutar fede per ottenere il suo regno; poi cerca di accrescere la sua bellezza naturale con «lo studio, e l'arte» della cosmesi, in un'ottava che richiama evidentemente il problema dell'inganno fra bellezza finta e verità, così come verrà affrontato anche nell'episodio della *Liberata*:

Cerca d'accrescer con lo studio, e l'arte,
 la natural beltà ch'in lei risplende,
 l'auree chiome in vago ordine comparte
 et adornarsi il rimanente attende:
 poi lieta si contempla a parte a parte
 ne l'acciar che l'imgo al vivo rende,
 così augellin dopo la pioggia al Sole
 polirsi i vanni, e vagheggiarsi suole.
 (*Rinaldo IX 75*)

Floriana ricorrerà ancora ai «guardi» e ai «sospiri», che hanno la forza di muovere in parte Rinaldo, poiché la bellezza apparente, così come nel caso di Ruggiero e Corsamonte, non lascia insensibile l'eroe; eppure – e questa è la precisazione importante rispetto alla tradizione – è in un incontro solitario, privo degli inganni delle forme, che sboccia l'amore fra i due. Rinaldo e Floriana, infatti, riescono a leggere a vicenda il “vero” nei propri cuori e cedono all'amore:

Nel palagio Reale, era un giardino,
 ove ogni suo tesor Flora spargea,
 da le stanze ivi sol del Paladino
 e da quelle di lei gir si potea,

quivi sovente il fresco matutino
 Floriana soletta si godea,
 la porta uscendo, e intrand' ogn'hor serrava,
 ché star remota, a lei molto aggradava.

Mentre una volta al crin vaga corona
 tesse ella quivi d'odorate rose,
 e presso un rio che mormorando suona
 se 'n giace in grembo a l'herbe rugiadose,
 e seco in tanto, e col suo ben ragiona
 dicendo in dolci note affettuose
 "Ahi quando serà mai Rinaldo, ch'io
 appaghi ne' tuoi baci il desir mio?"

Sorgiunge il Paladino, et ode a punto
 i cari detti de la bella amante,
 Ahi come allora in un medesimo punto
 cangiar si vede questo e quel sembiante,
 Ben ciascun sembra dal disio compunto
 e mira l'altro tacito, e tremante,
 lampeggia come 'l sol, nel chiaro humore,
 ne gli humidi occhi, un tremulo splendore.

L'un nel volto de l'altro i caldi affetti
 e *l'interno voler lesse e comprese*:
 rise Venere in Cielo, e i suoi diletti
 versò piovendo in lor larga e cortese,
 e forse del piacer de' giovinetti
 sùbita, e dolce invidia il cor le prese,
 tal che quel giorno il suo divino stato
 in quel di Floriana havria cangiato.⁸²
 (IX 77-80)

⁸² Proprio da qui prenderà le mosse il successivo sviluppo della riflessione tassiana, con la condanna del narcisismo nella *Liberata*.

Come nel caso della dama sul Colle della Speranza, è nel silenzio e nella contemplazione che si penetra il vero. E Clarice, a sua volta, per recuperare l'amato dall'ozio non potrà nascondersi sotto «mentite larve», ma essere «vera», monito non alla virtù, ma alla concreta prassi cavalleresca e all'amore: i rimproveri di Clarice riguardano infatti l'oblio del primo e «più degno amore», e l'oblio dell'onore, per cui Rinaldo si concede a una donna pagana e ha posto le armi «in non cale»; Tasso si distanzia così sia dal modello ariostesco e trissiniano dell'inganno nascosto sotto alla bellezza, sia da quello virgiliano della priorità della fondazione di Roma sull'amore. Ruggiero al ricordo di Bradamante trasforma in odio il suo amore per Alcina, ma perché «il suo amor per forza era d'incanto» (*Furioso* VII 70, 3) e l'anello gli rivela, infine, Alcina in tutta la sua bruttezza e deformità; l'eroe tassiano, invece, destatosi dal sonno, «s'infiamma [...] di vergogna, e scorno, / et apre il petto a nobil sdegno, et ira» (*Rinaldo* IX 87, 3-4); è dunque la stessa reazione achilleica di fronte a uno stato di effeminatezza che aveva spinto il paladino in fuga da Parigi a inizio poema, e che lo rianima dopo l'uscita dalla Valle del Dolore, ma il «nobil sdegno» verso la sua condizione non cambia e non cancella il suo amore per Floriana. Infatti, diversamente da Enea, Rinaldo non rivede più Floriana, ma per un motivo ben preciso:

Come accorto nocchiero, i dolci accenti
fugge de le sirene, e tutte sciorre
fa le sue vele dispiegate a i venti
et ogni remo appresso in uso porre,
così quei cari preghi, e quei lamenti
che lo potrian dal suo pensier distorre,
schiva Rinaldo, e tacito se n'esce
ma pur di Floriana assai l'incresce.

Ché benché quel ardor già spento sia,
 non è però ch'egli non l'ami ancora,
 e l'alta sua beltà, la cortesia
 e l'altre sue virtù pregiata, et honora,
 e ben quel duolo mitigar vorria
 ch'assalir délla in breve spazio d'hora,
 ma perciò ch'in se stesso ha poca fede
 parte, sì ch'altri allor non se n'avede.
 (IX 91-92)

Le «sirene» da cui fugge Rinaldo non sono allora i mostri allegorici del *Furioso* e dell'*Italia liberata*, bensì quelle stesse sirene che addolciranno Rinaldo nel poema maggiore, esortandolo al rifiuto della vita eroica, dell'onore e della fama per lasciarsi andare ai facili piaceri. Recentemente Michael Sherberg ha sostenuto che Floriana e l'elemento femminile nel *Rinaldo* adombrano il romanzo, e che la sopravvivenza della regina di Media significa anche la sopravvivenza del romanzo (*Character* 117), che non può morire come Didone; l'affermazione del critico americano si può condividere, a mio avviso, solo in parte: proprio il rifiuto dell'effeminatezza, infatti, come abbiamo detto, rappresenta il romanzo eroico, che si schiera contro una vita inattiva e molle, e l'amore non è il nemico del romanzo (anzi, come abbiamo detto, crea binomio perfetto con le armi), ma può certamente trovarvi spazio, solo a patto che si faccia, come nel caso di Clarice, motore di azione eroica. La sopravvivenza di Floriana sull'isola del Piacere, piuttosto, testimonia che il romanzo, inteso come conflittualità tra statura eroica e mollezza, non si cancella né demistifica in uno scontro tra virtù e vizio, ma resta sempre in agguato, ad aspettare magari un altro Rinaldo, per metterlo nuovamente alla prova nella sua concretezza.

Quanto abbiamo detto può forse infine aiutarci a gettare qualche luce sulla categoria dell'autobiografismo tassiano, una categoria tanto fortunata nella critica novecentesca, che spesso però si è compiaciuta di assumere, di fronte al poeta e alla sua poesia, l'atteggiamento del medico diligente che analizza la sintomatologia del paziente per una diagnosi già data: la follia, l'inquietudine, la malinconia di Tasso. Il *Rinaldo*, così, è per lo più diventato la testimonianza di una castrazione dei giovanili istinti in nome della morale,⁸³ fino, addirittura, in tempi più recenti, di una subordinazione della femminilità alla mascolinità e di un complesso edipico irrisolto. La poesia, però, ha ricordato Raimondi ed è stato dimostrato anche di recente, e tanto più quella cinque-

⁸³ Si pensi alla breve monografia sul *Rinaldo* di Camillo Guerrieri Crocetti, viziata da un'impostazione ancora datata, basata su un Tasso vittima innocente dei suoi tempi, costretto a un rigore morale che non gli appartiene, per cui il *Rinaldo* sarebbe nato «dalla fantasia del Tasso, creatura *ex lege*, libera e spigliata, guidata soltanto dall'impero dei suoi istinti», per essere poi assoggettato «all'impero ed alla misura della ragione» (*Il 'Rinaldo'* 29; ma anche 74-75). Oppure si veda la stroncatura moralistica del Donadoni: «il protagonista del poema è la irradiazione e la configurazione di quell'egoismo prepotente e assorbente, che sarà del Tasso la caratteristica prima ed ultima. Rinaldo è il giovinetto Torquato, che ha bisogno di esaltarsi, davanti a sé e agli altri, che non riesce a staccare da sé gli occhi per un momento». In questa sua voglia di emergere, continua il Donadoni, e di farsi eroe degno del padre e superiore a tutti gli altri, «rodomonteggia spesso», ma nasconde in sé qualcosa del Tasso maturo: l'assenza di una «moralità superiore»; «la moralità è per Rinaldo, come sarà per Torquato, l'osservanza delle forme» (39). Per Donadoni, così, in tutto il poema, «gli affetti si traducono, si pietrificano in allegorie meccaniche», prive di sentimento (ivi 52).

centesca, passa innanzitutto per la retorica del testo e per una serie di categorie logiche che, se da un lato coinvolgono la sfera privata dell'autore, dall'altro si confrontano costantemente con la tradizione e il dibattito culturale coevi, e il poeta, col linguaggio, le forme e le categorie di quella realtà, cerca di costruire la propria dimensione personale, poetica e ideologica. Una nuova prospettiva degli studi tassiani deve allora partire anche da un rifiuto delle pur seducenti analisi moralistiche e psicanalitiche. In uno dei rari recenti studi sul *Rinaldo*, Sherberg ha suggestivamente proposto, partendo dalle categorie di «ritorno del represso» di Francesco Orlando, e più precisamente da quella di «ritorno del represso come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica» (Orlando 27), di vedere nel *Rinaldo* una dichiarazione e un tentativo di reprimere il romanzo, codificato nell'elemento femminile (Sherberg, *Character* 102). L'elemento femminile, per Sherberg, ha sempre valore negativo nel poema e si manifesta nella favola su un duplice versante: da un lato nel tentativo di Rinaldo di uscire dai propri panni femminili, dall'altro nel tentativo del cavaliere di sottomettere le proprie passioni amorose all'onore cavalleresco; alla fine il poeta non arriva a reprimere la femminilità, ma piuttosto ad integrarla nel suo universo col matrimonio di Rinaldo e Clarice, possibile però solo dopo che Rinaldo ha dimostrato la sua mascolinità (ivi 103).

Giustamente Sherberg ha sostenuto che, in assenza di guerra, l'erranza avventurosa di Rinaldo non si trasforma in colpa morale (come in Trissino, Alamanni o nella *Liberata*), ma per il critico americano, a questo punto, l'errore morale si configura in tutto ciò che allontana il paladino dalla prima inchiesta, il conseguimento della gloria cavalleresca (*Character* 103-104). Fin qui la sua

ipotesi è condivisibile, ma quando il critico inferisce da questo che l'ostacolo alla gloria militare sia l'amore, il quale si identifica in generale con l'elemento femminile nel poema (siano esse le donne o l'effeminatezza del protagonista), mi sembra che corra il rischio, innanzitutto, di applicare al poema giovanile l'ottica di un altro Tasso, quello semmai della *Liberata* e della *Conquistata*; in secondo luogo, egli finisce con l'appiattare su un piano di rigore controriformista (come del resto aveva già fatto Guerrieri Crocetti) l'ideale cortese che anima il poema, il binomio armi-amori: la femminilità non è elemento negativo ma, anzi, stimolo necessario all'eroicità; effeminatezza e femminilità infatti, nel corso del poema, non coincidono *tout-court*, e tanto meno effeminatezza e amore: il motivo amoroso non solo può, ma deve necessariamente combinarsi con quello militare; e del resto Rinaldo è qui, come nella *Liberata*, Marte e Amore a un tempo.

Ma soprattutto nell'interpretazione del rapporto con la paternità, del paladino e del poeta, come complesso edipico irrisolto, l'approccio di Sherberg rischia a mio avviso di superare i limiti della cautela e di contraffare in buona parte gli intenti del poeta. Partendo dalla vendetta di Rinaldo su Ginamo (che il protagonista narra a Floriana al canto IX), Sherberg sostiene che il poeta e il paladino vogliono lasciare irrisolta la questione della paternità di Rinaldo, e soprattutto che il poeta voglia allungare l'ombra del parricidio sul suo protagonista

(*Character* 134-43):⁸⁴ un parricidio la cui ombra, ovviamente, si proietta anche sul poeta come odio nei con-

⁸⁴ Per Sherberg il fatto che la legittimità paterna sia testimoniata nell'*Innamoramento di Rinaldo* dalla prova di Baiardo, mentre nel poema tassiano, dove peraltro Baiardo è stato acquistato in un'inchiesta a inizio poema (con la quale Rinaldo è affiliato ad Amadigi: altro che parricidio!), da una confessione forzata di Ginamo sul punto di essere ucciso, dimostra che Tasso vuole lasciare aperta la questione della paternità di Rinaldo, il quale afferma così la propria indipendenza da qualsiasi padre e si impone, addirittura, come «usurpatore» (*Character* 140). Sherberg si riallaccia anzi alla lettura freudiana di Margaret W. Ferguson della giovanile separazione del poeta dalla madre per seguire il padre, che troverebbe nel racconto di Rinaldo una sua conferma. La mia impressione è che il critico americano ecceda in quella che Giraldi aveva chiamato «minuta diligenza» interpretativa: la volontà di affiliare il proprio poema all'*Amadigi* e la propria esperienza poetica a quella paterna è troppo palese e dichiarata sia nella prefatoria sia nel poema per poter essere messa in discussione; è vero senz'altro che l'intento di Torquato è quello di superare il padre e riuscire laddove Bernardo aveva fallito (abbiamo così il recupero dell'*Amadigi* "epico" e la rinuncia all'ariostismo di Bernardo), ma è piuttosto sulla strada dell'apologia e del riscatto paterno che si configura nel *Rinaldo* il rapporto tra padre e figlio: Rinaldo, infatti, riscatta Amadigi facendosene discendente; riscatta Amone salvando l'onore della famiglia; e così Torquato riscatta Bernardo e il fallimento del suo poema; e ne riscatta l'autorità chiedendone l'intervento correttivo nell'*explicit* del poema. La forza dell'amore paterno è del resto ribadita nel lamento del padre di Ugone, che il poeta commenta: «Quanto, quanto sei grande amor paterno» (VII 9, 7). Proprio il lamento del padre su Ugone potrebbe d'altronde fornire terreno fertile per le più diverse soluzioni interpretative, dal rapporto tra Bernardo e Torquato (con quest'ultimo schiacciato «scaramanticamente» dalla fatica del poema eroico, in cui entrambi si erano imbarcati: il primo «già vecchio, et al pugnar pigro, e restio»; il secondo sconfitto da «l'ira e dal furor» di Rinaldo, ossia del poema eroico) a quello tra Bernardo, padre-autore, e il suo

fronti del padre naturale, Bernardo, e del padre letterario, Ariosto. Certo, nel racconto della vendetta, Rinaldo si fa il protagonista,⁸⁵ ancora una volta, nel tentativo di affermare un'individualità e un'autonomia mitopoietica che trasformi la storia in mito, ed è vero che quando ha incontrato Clarice ella dichiara di non aver mai sentito nulla di lui (sì invece dei suoi avi e del cugino), mentre Floriana dice di aver sentito narrare la sua giovanile impresa presso la corte del padre, ma il pubblico conosce certamente la storia di Rinaldo il cui inserto ha piuttosto valore strutturale che ideologico: Tasso inserisce una digressione per fornire un ulteriore ponte fra il suo eroe ed Enea, all'interno di un episodio che il pubblico avrebbe immediatamente riconosciuto come eneadico.

In realtà il *Rinaldo*, più che una ricerca di «evasion of family» come sostiene Sherberg, è piuttosto una fitta ricerca di affigliamento del paladino a un'ampia tradizione letteraria, nel nome di una «retorica dell'allusività» che trova il suo fondamento ancora nelle leggi del principio di imitazione, ma un principio di imitazione ormai logoro, manierato e, in questo sì, frustrante, cosicché ogni confronto con i «padri» letterari si configura come esibito e necessario affigliamento, da un lato, e come tentativo di emancipazione e superamento, dall'altro: Rinaldo vuole essere, a un tempo, Achille,

figlio-poema, *Amadigi*; ma i rischi di una deriva ermeneutica di tali approcci dovrebbero essere sufficienti a dissuaderci dal tentarli. Altrettanto azzardata mi pare, di conseguenza, l'interpretazione del duello tra Orlando e Rinaldo come un «tentato fratricidio», con cui alla fine Tasso si eguaglia ad Ariosto (Sherberg, *Character* 142).

⁸⁵ Del resto, il fatto che la storia di Ginamo e della vendetta di Rinaldo si trasformi nella storia di uno solo, e non di una famiglia, è conforme al tipo di regia attuata da Tasso in tutto il poema.

Enea, Ruggiero, Odisseo e dunque superarli contemporaneamente. Semmai in questa prospettiva, ma imitativa e allusiva, non psicanalitica, va ricercata la dialettica interna tra il poeta che si sente “figlio”, come il suo personaggio, di una secolare tradizione che va da Omero a Virgilio, a Stazio, ad Ariosto, fino a Bernardo, e la sua volontà di emancipazione da tale tradizione.⁸⁶

Sarà corretto allora parlare di *anxiety of influence*, ma non in termini psicoanalitici, bensì nei termini cinquecenteschi dell'*aemulatio* e dell'*imitatio*; una pagina del *Dialogo delle lingue* speroniano ci offre una significativa immagine di questo, proprio in polemica col bembismo; è il Peretto che parla:

oggimai non semo più atti alla speculation delle cose, ma seguendo l'altrui iudicio, altro non si po' dir la nostra dottrina, che ritratto pur dell'altrui, onde così come il ritratto, quantunque fatto d'artificiosissimo dipintore, non è mai del tutto simile all'idea, così noi altri, benché per altezza d'ingegno non siamo inferiori agli antichi non di meno semo di minor dottrina, che essi non furo, peroché lungo tempo sviati dietro alle favole, coloro finalmente imitiamo, li quali dovremmo tentar di superare. (*Dialogo delle lingue* 188)

⁸⁶ Da questo punto di vista, mi sembra convincente invece la conclusione di Sherberg per cui: «the poem itself thus acknowledges the ineluctability of Renaissance *contaminatio*, which overwhelmed any barriers as poets freely combined elements from different works and genres, as an obstacle to the resurrection of pure epic form» (*Character* 102).

Il contesto storico-culturale della polemica speroniana è diverso da quello del *Rinaldo*, ma la dialettica in cui si trovano avvinti autore e personaggio è la medesima che si era prospettata per la questione della lingua al dialogo speroniano: trovare una soluzione tra antichi e moderni, ma anche tra tradizione e individualità. All'interno di questa dialettica si consuma – a mio avviso – l'allegoresi del *Rinaldo*, attraverso quella che ho chiamato appunto “retorica dell'allusività”, fra un “segno” che è finzione letteraria, ma strettamente legato a una tradizione, e un “senso” che non è né dichiarato né riconnesso in modo biunivoco al segno, ma è alluso attraverso il costante richiamo in gioco non di una singola fonte, ma di un'intera tradizione che si è generata dall'archetipo, rimettendone in campo i diversi “sensi”, senza per questo proporre un'interpretazione univoca. È su questo meccanismo di lata intertestualità, la quale non ha più nulla a che vedere con quella ariostesca e rinascimentale ma ne è un'evoluzione, che si tesse la favola, e con essa la mitopoiesi del personaggio di Rinaldo, il quale lungo il poema, appunto, non si costruisce solo una statura eroica, ma “crea” il suo mito.

Il problema dell'autobiografismo del *Rinaldo* allora, di cui la critica ha in vario modo parlato, spesso partendo però dal presupposto del caso clinico tassiano, va posto in un altro modo: il parallelo tra autore-personaggio non è assolutamente cosa nuova e già era introdotto da Ariosto nella seconda ottava del *Furioso*, ma il parallelismo esplicito che Tasso evoca ad inizio poema non è

quello col suo protagonista, bensì quello con gli altri autori del canone, come abbiamo visto circa le fonti del proemio.⁸⁷ Proprio nel trattato di Pigna, del resto, Tasso poteva vedere che la canonizzazione del *Furioso* passava anche e soprattutto attraverso la biografia letteraria del suo autore, il quale veniva appunto accostato a Virgilio. Anche i cenni autobiografici nella prefatoria e nell'*explicit* alla volontà paterna di far condurre al figlio altri studi e altra carriera da quella poetica trovava nel Boccaccio e nell'Ariosto illustri precedenti (Sherberg, *Character* 148-49), per quanto corrispondessero all'effettiva biografia del giovane poeta. L'insistenza però su questi aspetti, sulla «naturale inclinazione» alla poesia e sul «giovenil ardor» che portano Torquato a ribellarsi alle imposizioni di Bernardo e a seguire il suo «genio», mira chiaramente a creare un' autorappresentazione eroica e a istituire una metafora continuata tra lo spirito ribelle del personaggio Rinaldo e lo spirito del poeta, che nella sua costruzione di un poema eroico si fa a sua volta eroe.⁸⁸ Questo però non ci deve spingere a scorge-

⁸⁷ Sherberg, relativamente al proemio, dice che Tasso «rather than offer a transparent picture of himself, he wishes to structure his own experience as analogous to that of the great poets who have preceded him» (*Character* 145).

⁸⁸ Cfr. ivi 149-52. Sherberg insiste ancora però sul conflitto edipico con Bernardo, per cui anche l'allusione a chiusa del poema all'intervento correttivo paterno sarebbe un modo ironico per prenderne le distanze; ma anche in questo caso appare forzata la lettura dell'americano, sia per la retorica sottesa al passo sia per gli stretti rapporti collaborativi tra padre e figlio, fino al *Floridante*, che in fondo vuole essere un vano tentativo di riabilitare il padre.

re nel testo quello che esso non dice. Il *Rinaldo* è il poema dell'autoaffermazione – è vero – e il parallelo tra eroe e poeta eroico, entrambi mossi dall'indole naturale e dalla brama della fama, è offerto dallo stesso poeta nell'*explicit*:

Tu de l'ingegno mio, de le fatiche
parto primiero, e caro frutto amato,
picciol volume, ne le piaggie apriche
che Brenta inonda in sì brev'ozio nato:
così ti dian benigne stelle, amiche
viver quando io sarò di vita orbato:
così *t'accoglia chiara fama in seno,*
tra quei de le cui lodi il mondo è pieno.
(XII 92)

Come Rinaldo vuole ottenere la fama che lo eguagli ad Orlando, così Torquato vuole ottenere la fama dei più alti poeti che il mondo pregia (ed è ovvio che il richiamo, anche tra i due poemi, è all'Ariosto); entrambi si sono mossi dagli «ozi» attraverso le «fatiche», e dunque in direzione eroica, e entrambi hanno puntato all'autoaffermazione (che è però anche l'unica possibile dimensione dell'eroicità), ma forse più dialettico e complesso, e meno edipico, è il loro rapporto con i "padri", siano essi Amone, Amadigi, Orlando, Enea o Bernardo, Ariosto e tutta la tradizione che li ha preceduti: proprio la dimensione dell'*imitatio-aemulatio*, che presiede all'esercizio poetico, si fonda sulla presenza di tale tradizione, scomoda ma necessaria, e se da un lato con essa si instaura un conflitto per guadagnare la propria indipendenza, dall'altro le si è saldamente e amorevolmente legati, proprio come ci ricorda Torquato nell'*explicit* del poema, che si chiude, di fatto, nel nome del padre (XII 93-94).

Come Torquato non sarebbe nulla senza Bernardo, le cui benedizione e supervisione sono necessarie, così il poema non esisterebbe senza i suoi predecessori con cui scontrarsi: l'ombra dei padri, così, è parimenti stimolo (come Orlando, ma anche i suoi avi, per Rinaldo) all'eroicità oltre che ostacolo da superare. È vero, allora, che l'ombra costante di un principio di autorità, come ha segnalato Zatti, regna sull'intera carriera poetica tassianna (*L'uniforme*) e nel *Rinaldo* non si configura ancora con una corte, ma solo con l'universo letterario (e infatti prima che a Luigi d'Este, che il poema porta «ne la fronte impresso», esso deve andare nelle mani del padre, passare il vaglio del mondo letterario); proprio la necessità di piegarsi a tale principio e di confrontarsi con l'autorità, e non i complessi edipici, genera quei conflitti interni che trovano spesso sfoghi autobiografici all'insegna di un «vittimismo» talora esasperante (ivi 102-103) già nel primo poema. Ma ciò, come dimostra il *Rinaldo*, affonda le sue radici più indietro rispetto alle vicende personali del poeta come cortigiano, in un ideale in decadenza e frustrazione dopo il grande modello che Castiglione aveva offerto nella prima metà del secolo. Rinaldo è, come l'Ercole del Giraldi e il Costante di Bolognetti, la vittima di una realtà che gli è ostile (e fin qui nulla di nuovo rispetto all'eroicità umanistica), ma che impone costantemente al giovane Rinaldo/Torquato di mettersi alla prova, di ingaggiare una sfida emulativa con le autorità. La sua dimensione è così unicamente quella della solitudine, dell'autoaffermazione nella speranza che un ruolo istituzionale gli sia pure riconosciuto, benché gli venga costantemente negato: Rinaldo è vittima di un'epoca che non gli offre una guerra; è vittima in quanto figlio di nobile stirpe, che gli impone dunque un'affermazione sociale; è vittima di Amore,

che non può godere perché prima deve guadagnare la sua statura eroica; è vittima dell'incomprensione e della gelosia di Clarice; è vittima dell'ingiusto esilio che Carlo gli commina; e la dimensione che gli è congeniale è infatti sempre e solo quella del lamento.⁸⁹ Ma vittime, esattamente come il protagonista, sono anche gli altri personaggi che fanno la loro comparsa sulla scena: da Clarice che, vittima dei costumi, non può dichiarare il suo amore a Rinaldo (vede sempre il suo amore differito e cade anche preda degli inganni della gelosia); a Floriana, ferita prima dall'amore e poi dall'abbandono di Rinaldo; a Florindo, ostacolato dal suo stato sociale nell'amore per Olinda; vittime sono infine Francardo (del suo amore idolatra), Cinzia e il marito (della gelosia), Beatrice (delle ingiuste accuse di Ginamo). E parimenti vittima è Torquato, del suo «genio» (che lo spinge verso la strada impervia della poesia) e di un padre da eguagliare e superare, ma anche da redimere dopo l'insuccesso dell'*Amadigi*, del successo del modello ariostesco, delle regole aristoteliche e di una tradizione che gli sta davanti, da Omero a Virgilio, fino ai moderni Alamanni, Trissino, Gibaldi.

Insomma, l'universo che Tasso prospetta già nel suo primo poema è un universo di lotta titanica, eroica, contro una fortuna, ma soprattutto contro un codice di forme (dalla poesia all'arte, al codice comportamentale, alla corte) che nasconde costantemente finzioni, inganni

⁸⁹ Ed ecco perché tale realtà non può che passare già nel primo poema, come ha suggerito Scarpati per il poema maggiore, per le suggestioni petrarchesche (*Geometrie*).

e ingiustizie dissimulate nella realtà. Al di là allora di suggestive e seducenti letture psicanalitiche, è necessario ammettere che sin dalla gioventù il mondo si prospetta al poeta come inquietante prova eroica, come effettiva costante ricerca di un'autorità che giustifichi e regolamenti una realtà ingiusta; ed è questa stessa la prova del poeta: riuscire a trovare una regola, proprio come nella poesia, che sappia governare secondo giustizia un mondo infido, basato solo sulle forme ingannevoli. La risposta che Tasso avanza nel *Rinaldo* ha però ancora un'ingenua forza giovanile che non potrà più trovare luogo nella *Liberata*: la speranza. È la speranza che ogni volta redime i lamenti d'amore del paladino ed è la speranza che lo guida fuori, ma sempre sotto le finte spoglie di Malagigi, dalla Valle del Dolore. Se infatti la ragione è l'unico strumento che il paladino ha per distinguere verità e finzione, è sempre e solo la speranza che la soccorre e la lambisce; ma soprattutto è sempre e solo la speranza che consente un moto reattivo all'indolenza del vittimismo e del dolore. Come ricorda Florindo nel suo lamento d'amore, un amore messo a repentaglio perché la differenza sociale fra lui e Olinda non gli dà la speranza,

Segue il rozo Monton la pecorella
scorto da speme per gli herbosi campi,
segue il Colombo a la diurna stella
la cara amica, et a i notturni lampi,
combatte il Toro a la stagion novella
da speme tratto, e par che d'ira avampi
sempr'è speranza, ov'è d'Amor il foco
quella in me no, ma sì ben questo ha loco.
(V 19)

E proprio la speranza premierà Florindo; e in modo più significativo è la speranza che si riaccende nell'animo di Rinaldo nel suo percorso di redenzione dalla Valle del Dolore al Colle fiorito della Speranza, rendendogli la forza e lo spirito combattivo, leonino:⁹⁰

speme, et ardir fra tanto infonde, e piove
ne lo suo cor, benigna ignota mano.
(XI 60, 5-6)

E ancora:

oblia Rinaldo i pensieri egri, e felli
e la speme, e l'ardire ogn'hor ravviva,
gratia che largamente in lui deriva.
(XI 63, 6-8)

Così l'esortazione finale di Malagigi a cogliere l'attimo e la definizione dell'eroe come colui che sa essere «prudente», che sa misurare il passato, il presente e il futuro e sa cogliere l'occasione quando gli capita, suonano come una resa, come il ripiegamento nell'affermazione di un ideale nostalgicamente umanistico, ma anche come una fuga, un «tentativo di emancipazione da quella “realtà istituzionale in cui appare tutta racchiusa e disciplinata”» l'esistenza (Zatti, *L'uniforme* 106).

⁹⁰ E la similitudine del leone di *Rinaldo* XI 68 non può non ricordare la parte leonina dell'animo, l'animo irascibile, così come nel *Cataneo ovvero de gli idoli* viene descritta (*Dialoghi* II 778).

Bruscagli ha giustamente detto che non si «farà epos senza romanzo, e che Goffredo non potrà stare senza... Rinaldo appunto» (*La materia* 528). Possiamo aggiungere allora che non si darà *Gerusalemme* senza *Rinaldo*, poiché la forza di Rinaldo è in tutto quello che connota il suo mito, dal mondo romanzesco, agli appetiti dell'animo, alla natura e alle sue regole. Vedremo così la sua mitopoiesi operante tanto nel poema eponimo, quanto nella *Liberata* (nella sua metamorfosi in un nuovo Rinaldo), finanche nella *Conquistata* (nella sua censura), dove Riccardo sta lì a ricordarci, appunto, che non è più Rinaldo, che non c'è più romanzo e non c'è più conflittualità, ma ormai ferreo dogmatismo. L'ombra di Rinaldo, dunque, di quell'ideale eroico giovanile che il personaggio rappresentò nella mente del Tasso, incombe sulla carriera del poeta assai più che i «fantasmi» di Tancredi o i «sogni» di Goffredo, e racchiude in sé l'ultimo afflato del poema cavalleresco, con i suoi amori, le sue ire e i suoi incanti.

BIBLIOGRAFIA *

1. Opere di Torquato Tasso citate

A1 = Milano: Biblioteca Ambrosiana, Q. 120. sup., cc. 145-63. Contiene il primo e il secondo libro dei *Discorsi dell'arte poetica*. Manoscritto.

A2 = Milano: Biblioteca Ambrosiana, R. 99. sup., cc. 84-107. Contiene il primo e il secondo libro dei *Discorsi dell'arte poetica*. Manoscritto.

A3 = Milano: Biblioteca Ambrosiana, R. 99. sup., cc. 108-12. Contiene le prime pagine dei *Discorsi dell'arte poetica*. Manoscritto.

Allegoria = “Allegoria del poema”. T. Tasso. *Gerusalemme liberata. Poema eroico*. A cura di Angelo Solerti. Vol. II. Firenze: Sansoni, 1895-1896: 25-30. Stampa.

* Nella citazione dei testi cinquecenteschi ho adottato un metodo conservativo, limitandomi a emendare alcuni refusi e a recuperare l'accento grafico all'uso moderno; sono state infine distinte *u* e *v* e sono state eliminate le maiuscole a inizio verso nei casi non preceduti da punto fermo. Non si è intervenuti invece sulla punteggiatura, ad eccezione del ricorso alle virgolette alte (“ ”) per indicare il discorso diretto nelle citazioni.

- Apologia* = “Apologia della ‘Gerusalemme liberata’”. T. Tasso. *Prose*. A cura di Ettore Mazzali. Milano-Napoli: Ricciardi, 1959: 410-85. Stampa.
- Conquistata* = *Gerusalemme conquistata*. A cura di Luigi Bonfigli. 2 voll. Bari: Laterza, 1934. Stampa.
- DAP* = “Discorsi dell’arte poetica”. T. Tasso. *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964: 1-55. Stampa.
- Dialoghi*. A cura di Giovanni Baffetti. 2 voll. Milano: Rizzoli, 1998. Stampa.
- Discorsi del Signor Torquato Tasso. Dell’arte poetica; et in particolare del Poema Heroico. Et insieme il Primo libro delle Lettere scritte a diversi suoi amici [...]*. Ferrara: Giulio Vasalini, 1587. Stampa.
- DPE* = “Discorsi del poema eroico”. T. Tasso. *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964: 55-259. Stampa.
- Gierusalemme* = *Il Gierusalemme*. A cura di Lanfranco Caretti. Parma: Zara, 1993. Stampa.
- Giudicio* = *Giudicio sovra la ‘Gerusalemme’ riformata*. A cura di Claudio Gigante. Milano: Salerno Editrice, 2000. Stampa.
- Lettere* = *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*. 5 voll. Firenze: Le Monnier, 1852-1855. Stampa.
- Lezione* = “Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa”. T. Tasso. *Le prose diverse di Torquato Tasso, nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti*. Vol. II. Firenze: Le Monnier, 1875: 114-34. Stampa.

- Liberata = Gerusalemme liberata*. A cura di Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi, 1971. Stampa.
- Postille Vettori-Piccolomini = Postille*. Tomo II 1-2. A cura di Maria Teresa Girardi. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2009. Stampa.
- Postille Commedia = Postille alla Divina Commedia*. Edite sull'autografo della Real Biblioteca Angelica da Enrico Celani. Città di Castello: Lapi, 1895. Stampa.
- Rinaldo*, S₁ = *Il Rinaldo di Torquato Tasso a l'illustrissimo et reverendissimo Signor D. Luigi d'Este Card.* Venezia: Francesco de' Franceschi, 1562. Stampa.

2. *Altre edizioni del "Rinaldo" citate (in ordine cronologico)*

- S₂ = *Il Rinaldo di Torquato Tasso all'illustrissimo et reverendissimo Signor D. Luigi d'Este Cardin.* Venezia: Francesco de' Franceschi, 1570. Stampa.
- O = *Il Rinaldo del signor Torquato Tasso. Novamente ricorretto, et ristampato con gli argomenti a ciascun canto, & la tavola delle materia principali.* Mantova: Francesco Osanna, 1581. Stampa.
- A₂ = "Il Rinaldo del S. Torquato Tasso all'Illustrissimo et Reverendissimo signor D. Luigi d'Este". T. Tasso. *Delle rime, et prose del S. Torquato Tasso, di nuovo con diligenza rivedute, corrette, & di varie figure adornate.* Venezia: Aldo Manuzio, 1583. Stampa.
- V₃ = *Il Rinaldo del Signor Torquato Tasso, di novo riveduto, e con somma diligenza corretto; aggiuntovi gli Argomenti, et allegorie a ciascun canto. Con la tavola delle cose più notabili.* Ferrara: Vittorio Baldini, 1589. Stampa.

- Il Rinaldo e l'Aminta*. A cura di Guido Mazzoni. Firenze: Sansoni, 1884. Stampa.
- “Il Rinaldo”. T. Tasso, *Opere minori in versi*. Edizione critica sugli autografi e sulle antiche stampe a cura di Angelo Solerti. Vol. I. Bologna: Zanichelli, 1891. Stampa.
- Il Rinaldo*. A cura di Luigi Bonfigli. Bari: Laterza, 1936. Stampa.
- “Il Rinaldo”. T. Tasso. *Opere*. A cura di Bruno Maier. Vol. II. Milano: Rizzoli, 1964. Stampa.
- “Il Rinaldo”. T. Tasso. *Opere*. A cura di Bortolo Tommaso Sozzi. Vol. I. Terza edizione accresciuta. Torino: Utet, 1974. Stampa.
- Rinaldo*. Edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della *princeps* (1562). A cura di Michael Sherberg. Ravenna: Longo, 1990. Stampa.
- Rinaldo*. Edizione commentata a cura di Matteo Navone. Commissione Edizione Nazionale per le opere del Tasso. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012. Stampa.

3. Altri testi

- Alamanni, Luigi. *Avarchide = La Avarchide del S. Luigi Alamanni, gentilhuomo fiorentino* [...]. Firenze: Filippo Giunta, 1570. Stampa.
- . *Girone = Gyrone il Cortese di Luigi Alamanni al christianissimo, et invittissimo re Arrigo secondo*. Paris: Rinaldo e Claudio Calderio, 1548. Stampa.

- Alighieri, Dante. *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. 3 voll. Milano: Mondadori, 1991-94. Stampa.
- Anguillara, Giovanni Andrea dell'. *Metamorfosi = Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima [...] con le annotazioni di M. Giuseppe Horologi*. Venezia: Francesco de' Franceschi, 1563. Stampa.
- Anonimo. *Inamoramento de Rinaldo di Mont'albano: nel quale si contiene tutte l'aspre battaglie, ch'egli fece contra gli pagani [...]*. Venezia: Bartolomeo Imperatore, 1553. Stampa.
- Ariosto, Ludovico. *Furioso = Orlando Furioso*. A cura di Lanfranco Caretti. 2 voll. Torino: Einaudi, 2005¹². Stampa.
- . *Furioso 1542 = Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto & ornato di varie figure [...]. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve esposizione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene*. Venezia: Gabriele Giolito, 1542. Stampa.
- . "Obizzeide". *Opere minori*. A cura di Cesare Segre. Milano-Napoli: Ricciardi, 1954: 164-71. Stampa.
- . *Orlando Furioso. Di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte le Annotazioni, gli Avvertimenti, et le Dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna [...]*. Venezia: Valgrisi, 1556. Stampa.
- Aristotele [Aristot.]. *Poet. = Poetica*. Traduzione e introduzione di Guido Padano. Bari: Laterza, 1998. Stampa.

- . *Rhet.* = *Retorica*. Introduzione di Franco Montanari; testo critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati. Milano: Mondadori, 1996. Stampa.
- Atanagi, Dionigi. A cura di. *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo. Alle quali si sono aggiunti versi latini di diversi egregij poeti, in morte della medesima signora*. Venezia: Domenico e Giovan Battista Guerra, 1561. Stampa.
- Baldovinetti, Ettore. *Rinaldo appassionato in cui si contiene battaglie d'armi e d'amore, con diligentia revisto, et nuovamente con la giunta ristampato*. Venezia: Niccolò Zoppino, 1529. Stampa.
- Barbaro, Ermolao. *Rhetoricum Aristotelis libri tres, interprete Hermolao Barbaro p. v. Commentaria in eosdem Danielis Barbari*. Venezia: Comin da Trino e Paolo Gherardo, 1544.
- Bello, Francesco (Cieco da Ferrara). *Mambriano = Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*. Introduzione e note di Giuseppe Ruà. Torino: Utet, 1926. Stampa.
- Beltrami, Fabrizio. "Alcune considerazioni intorno all'allegoria". *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di Bernard Weinberg. Vol. IV. Bari: Laterza, 1974. 319-32. Stampa.
- Bembo, Pietro. *Prose = Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*. A cura di Carlo Dionisotti. Torino: TEA, 1993. Stampa.
- Boccaccio, Giovanni. *Ninfale fiesolano*. A cura di Armando Balduino. Milano: Mondadori, 1997. Stampa.
- . *Teseida = Teseida delle nozze d'Emilia*. A cura di Alberto Limentani. Milano: Mondadori, 1992. Stampa.

- Boiardo, Matteo Maria. *Orlando innamorato = Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*. A cura di Andrea Canova. 2 voll. Milano: BUR, 2011. Stampa.
- Bolognetti, Francesco. *Capitoli = I capitoli letterari di Francesco Bolognetti. Tempi e modi della letteratura epica fra l'Ariosto e il Tasso*. A cura di Albert N. Mancini. Napoli: Federico e Ardia, 1989. Stampa.
- . *Costante = Il Costante di m. Francesco Bolognetti*. Bologna: Giovanni Rossi, 1566. Stampa.
- . *Il Costante di m. Francesco Bolognetti*. Venezia: Domenico Nicolini da Sabbio, 1565. Stampa.
- . *La christiana vittoria maritima*. Bologna: Alessandro Benacci, 1572. Stampa.
- . *La Vita di san Thomaso d'Aquino*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, Cors. 42.E.17. Toledo: Biblioteca Capitular, 105.1. Manoscritti.
- Camillo, Giulio. *Topica delle figurate locutioni di M. Giulio Camillo*. Venezia: Francesco Rampazzetto, 1560. Stampa.
- Castelvetto, Ludovico. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetto*. Wien: Gaspar Stainhofer, 1570. Stampa.
- . *Poetica = Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta. Rividuta et ammendata secondo l'originale e la mente dell'autore*. Basilea: Pietro da Sedabonis, 1576. Stampa.
- Cattaneo, Danese. *Dell'amor di Marfisa tredici canti, del Danese Cattaneo da Carrara*. Venezia: Francesco de' Franceschi, 1562. Stampa.
- . *Peregrinaggio di Rinaldo*. Roma: Biblioteca Vaticana, Chig. I. VI. 238, cc. 240-67. Manoscritto.

- Cavalcanti, Bartolomeo. *La retorica di m. Bartolomeo Cavalcanti, gentil'huomo fiorentino* [...]. Venezia: Gabriele Giolito, 1559. Stampa.
- Claudiano, Claudio [Claud.]. *rapt. Pros. = Il rapimento di Proserpina; La guerra dei Goti*. Introduzione, traduzione e note di Franco Serpa. Milano: BUR, 1981. Stampa.
- De Nores, Giason. *In Epistolam Q. Horatii Flacci de Arte Poetica* [...]. Paris: vedova di Maurice de la Porte, 1554. Stampa.
- Demetrio Falereo (pseudo). *De elocutione = Sullo stile*. Prefazione di Dirk M. Schenkeveld. Traduzione e note di Alesia Ascani. Milano: BUR, 2002. Stampa.
- Dolce, Ludovico. "Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto agli studiosi della volgar poesia". L. Ariosto. *Orlando Furioso di messer Ludovico Ariosto con la giunta* [...]. Venezia: Bindoni e Pasini, 1535. Stampa.
- . *Dieci canti di Sacripante di messer Lodovico Dolce, quai seguitano Orlando Furioso, novamente ristampati & con ogni diligentia corretti*. Venezia: Giovan Andre Valvassori, 1548. Stampa.
- . *Il primo libro delle transformationi d'Ovidio da M. Lodovico Dolce in volgare tradotto*. Venezia: Bindoni e Pasini, 1539. Stampa.
- . *L'Achille e l'Enea = L'Achille et l'Enea di m. Lodovico Dolce. Dove egli tessendo l'istoria della Iliade d'Homero a quella dell'Eneide di Virgilio, ambedue l'ha divinamente ridotte in ottava rima*. Venezia: Gabriele Giolito, 1570. Stampa.
- . *L'Enea di m. Lodovico Dolce tratto dall'Eneida di Virgilio*. Venezia: Giovanni Varisco e compagni, 1568. Stampa.

- . *Le Trasformationi di m. Lodovico Dolce di nuovo ristampate, e da lui ricorrette, et in diversi luoghi ampliate. Con la Tavola delle Favole.* Venezia: Gabriele Giolito, 1553. Stampa.
- . *L'Ulisse di m. Lodovico Dolce da lui tratto da l'Odissea d'Homero [...].* Venezia: Gabriele Giolito, 1573. Stampa.
- . *Modi affigurati = Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua, con un discorso sopra a' mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto.* Venezia: Giovan Battista e Melchiorre Sessa, 1564. Stampa.
- . *Osservationi = I quattro libri delle Osservationi di M. Lodovico Dolce, di nuovo da lui medesimo ricorrette et ampliate, e con le postille.* Venezia: Gabriele Giolito, 1562. Stampa.
- . *Osservationi nella volgar lingua di m. Lodovico Dolce divise in quattro libri.* Venezia: Gabriele Giolito, 1550. Stampa.
- . *Palmerino = Il Palmerino di m. Lodovico Dolce.* Venezia: Giovan Battista Sessa e fratelli, 1561. Stampa.
- . *Primaleone, figliuolo di Palmerino di m. Lodovico Dolce.* Venezia: Giovan Battista Sessa e fratelli, 1562. Stampa.
- . *Prime imprese Orlando = Le prime imprese del conte Orlando di m. Lodovico Dolce da lui composte in ottava rima et nuovamente stampate. Con argomenti e allegorie per ogni canto.* Venezia: Gabriele Giolito, 1572. Stampa.
- Fausto da Longiano, Sebastiano. "Paragone di tutti i luoghi d'histoire, di favole, di nomi proprii, d'ambienti, et d'altre cose, che l'Ariosto, per via d'imitatione, ha tolto da gli antichi Greci & Latini; con la dichiaratione di tutti i nomi delle persone principali, che sono nel Furioso; fatta dal signor Fausto da Longiano". L. Ariosto. *Orlando Furioso* di

- Messer Lodovico Ariosto, con la giunta [...]*. Venezia: Bindoni e Pasini, 1542. Stampa.
- Fornari, Simone. *Spositione = La Spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto*. 2 voll. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549-1550. Stampa.
- Giraldi Cinzio, Giovan Battista. *Carteggio*. A cura di Susanna Villari. Messina: Sicania, 1996. Stampa.
- . *Discorso* = “Discorso di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre dei romanzi”. *Scritti critici*. A cura di Camillo Guerrieri Crocetti. Milano: Marzorati, 1973: 35-167. Stampa.
- . *Ercole = Dell'Hercole di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, segretario dell'illustrissimo et eccellentissimo signore il signore Hercole Secondo da Este, duca quarto di Ferrara. Canti ventisei*. Modena: Gadaldini, 1557. Stampa.
- . *Lettera a B. Tasso* = “Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica”. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di Bernard Weinberg. Vol. II. Bari: Laterza, 1970. 453-76. Stampa.
- . *Scritti = Scritti critici*. A cura di Camillo Guerrieri Crocetti. Milano: Marzorati, 1973. Stampa.
- Lavezuola, Alberto. *Osservationi sopra il Furioso* = “Osservationi del sig. Alberto Lavezuola. Sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto, nelle quali si mostrano tutti i luoghi imitati dall'autore nel suo poema”. L. Ariosto. *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padovano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata*. Venezia: Francesco de' Franceschi, 1584. Stampa.

- Lucano, Marco Anneo [Luc.]. *Civ.* = *De bello civili libri decem*. Ed. David Roy Shackleton Bailey. Stuttgart: Teubner, 1988. Stampa.
- Maggi, Vincenzo e Bartolomeo Lombardo. *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis librum De poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem De Ridiculis: et In Horatii librum De arte poetica interpretatio [...]*. Venezia: Vincenzo Valgrisi, 1550. Stampa.
- Minturno, Antonio Sebastiano. *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia [...]*. Venezia: Giovanni Andrea Valvassori, 1564. Stampa.
- Montalvo, Garcia Rodriguez de. *Amadis = Amadigi di Gaula*. Introduzione e traduzione di Antonio Gasparetti. Torino: Einaudi, 1965. Stampa.
- Muzio, Girolamo. *Arte poetica* = "Tre libri di arte poetica". *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di Bernard Weinberg. Vol. II. Bari: Laterza, 1970. 163-209. Stampa.
- Nifo, Agostino. *Magni Philosophi Augustini Niphi Medicis Suessani Expositio atque interpretatio lucida in libros artis rhetorice Aristotelis*. Venezia: Ottaviano Scoto il giovane, 1537. Stampa.
- Omero [Hom.]. *Il.* = *Ilias*. Ed. David B. Monro and Thomas W. Allen. 2 voll. Oxford: Clarendon press, 1920². Stampa.
- . *Od.* = *Odissea*. Ed. Thomas W. Allen. 2 voll. Oxford: Clarendon press, 1917-19². Stampa.
- Orazio, Flacco Quinto [Hor.]. *Ars* = "Ad Pisones". Ed. Edward Charles Wickhan. *Q. Horati Flacci Opera*. Oxford: Clarendon press, 1901. Stampa.

- Ovidio Nasone, Publio [Ov.]. *Met. = Metamorfosi*. Introduzione e traduzione di Mario Ramous. 2 voll. Milano: Garzanti, 1995. Stampa.
- Pazzi, Alessandro. *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, in Latinum conversa*. Venezia: eredi di Aldo Manuzio e Andrea Torresano, 1536. Stampa.
- Petrarca, Francesco. *RVF = Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. 2 voll. Milano: Mondadori, 2004. Stampa.
- . *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli Abbozzi*. A cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino; introduzione di Marco Santagata. Milano: Mondadori, 1996. Stampa.
- Piccolomini, Alessandro. *Annotationi = Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, nel libro della Poetica d'Aristotele; con la traduzione del medesimo Libro, in lingua Volgare*. Venezia: Giovanni Guarisco, 1575. Stampa.
- Pigna, Giovan Battista Nicolucci. *Gli heroici*. Venezia: Gabriele Giolito, 1561. Stampa.
- . *I romanzi*. Edizione critica a cura di Salvatore Ritrovato. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1997. Stampa.
- Platone [Plat.]. *Resp. = La Repubblica*. Introduzione di Francesco Adorno e traduzione di Francesco Gabrieli. Milano: Rizzoli, 1981. Stampa.
- Poliziano, Angelo (Ambrogini). *Stanze = "Stanze de Messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici"*. *Poesie italiane*. Milano: Rizzoli, 1976. Stampa.
- Robortello, Francesco. *Explicationes = In librum Aristotelis De arte poetica explicationes. Paraphrasis in librum Ho-*

- ratii De arte poetica*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1548. Stampa.
- Sannazaro, Jacopo. *Arcadia*. A cura di Francesco Erspamer. Milano: Mursia, 2003. Stampa.
- Scaligero, Giulio Cesare. *Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, Poetices libri septem* [...]. Lyon: Antoine Vincent, 1561. Stampa.
- Segni, Bernardo. *Rettorica, et poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni, gentil'huomo, & accademico fiorentino*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549. Stampa.
- Senofonte. *Ciropedia*. Introduzione, traduzione e note di Franco Ferrari. 2 voll. Milano: BUR, 2001. Stampa.
- Sigonio, Carlo. *De dialogo liber*. Venezia: Giordano Ziletti, 1562. Stampa.
- . *Disputationum Patavinarum adversus Franciscum Robortellum liber primus et secundus*. Padova: Grazioso Percacino, 1562. Stampa.
- . *Emendationum libri duo. Quorum argumentum proximae pagellae indicabunt*. Venezia: Paolo Manuzio, 1557. Stampa.
- . *Orationes septem*. Venezia: Giordano Ziletti, 1560. Stampa.
- Speroni, Sperone. *Dialogo delle lingue*. Edizione condotta sull'autografo a cura e con l'"Introduzione" di Antonio Sorella. Pescara: Libreria dell'Università Editrice, 1999. Stampa.
- . *Opere*. A cura di Mario Pozzi. 5 voll. Roma: Vecchiarelli, 1991 (ristampa anastatica dell'edizione a cura di Natale

- dalle Laste e Marco Forcellini. Venezia: Occhi, 1740).
Stampa.
- Stazio, Publio Papinio [Stat.]. *Ach. e Theb.* = *Thebais et Achilleis*. Ed. Heathcote William Garrod. Reprinted lithographically from corrected sheets of the first editio. Oxford: Clarendon press, 1954. Stampa.
- Tarracina, Laura. *Discorso sopra tutti i primi canti d'Orlando Furioso. Fatti per la Signora Laura Tarracina*. Venezia: Gabriele Giolito, 1549. Stampa.
- Tasso, Bernardo. *Amadigi = L'Amadigi del S. Bernardo Tasso. A l'Invittissimo, e Cattolico re Philippo*. Venezia: Gabriele Giolito, 1560. Stampa.
- . *Delle lettere di m. Bernardo Tasso, secondo volume. Nuovamente posto in luce, con gli argomenti per ciascuna lettera, e con la tavola*. Venezia: Gabriele Giolito, 1560. Stampa.
- e T. Tasso. *Floridante*. Edizione critica a cura di Vittorio Corsano. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006. Stampa.
- . *Le lettere di m. Bernardo Tasso. Intitolate a monsi.or d'Aras*. Venezia: Erasmo Valgrisi, 1549. Stampa.
- . *Lettere = Delle lettere di M. Bernardo Tasso*. A cur di Antonio Federigo Seghezzi. 2 voll. Padova: Giuseppe Comino, 1733. Stampa.
- . *Lettere inedite = Lettere inedite di Bernardo Tasso*. A cura di Giuseppe Campori. Bologna: Gaetano Romagnoli, 1869. Stampa.
- . *Prima parte delle lettere di m. Bernardo Tasso, alle quali nuovamente si sono aggiunti gli argomenti per ciascuna lettera, di nuouo ristampata*. Venezia: Gabriele Giolito, 1562. Stampa.

- . *Ragionamento* = “Ragionamento della poesia”. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A Cura di Bernard Weinberg. Vol. II. Bari: Laterza, 1970. 567-84. Stampa.
- . *Ragionamento della poesia di m. Bernardo Tasso*. Venezia: Gabriele Giolito, 1562. Stampa.
- . *Rime di messer Bernardo Tasso divise in cinque libri nuovamente stampate. Con la sua tavola per ordine di alfabeto*. Venezia: Gabriele Giolito, 1560. Stampa.
- Teocrito. *Idilli e epigrammi*. A cura di Bruna M. Palumbo Stracca. Milano: BUR, 1995. Stampa.
- Tomitano, Bernardino. *Ragionamenti della lingua toscana di M. Bernardino Tomitano. I precetti della Rhetorica secondo l'artificio d'Aristotile et Cicerone nel fine del secondo libro nuovamente aggiunti*. Venezia: Giovanni de Farri e fratelli al segno del Griffio, 1546. Stampa.
- Toscanella, Orazio. *Bellezze del Furioso di m. Lodovico Ariosto; scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de i canti [...]*. Venezia: Pietro de' Franceschi e nipoti, 1574. Stampa.
- . *La retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Herennio, ridotta in alberi [...]*. Venezia: Ludovico Avanzi e Domenico Nicolini da Sabbio, 1561. Stampa.
- . *Precetti necessarij, et altre cose utilissime, parte ridotte in capi, parte in alberi; sopra diverse cose pertinenti alla grammatica, poetica, retorica, historia, topica, loica, et ad altre facultà. Da M. Oratio Toscanella della famiglia del Maestro Luca Fiorentino*. Venezia: Ludovico Avanzi, 1562. Stampa.
- . *Quadriuo di Oratio Toscanella, il quale contiene un trattato della strada, che si ha da tenere in scrivere historia [...]*. Venezia: Giovanni Bariletto, 1567. Stampa.

- Trissino, Gian Giorgio. *Italia liberata* = “L’Italia liberata da Gotti”. *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*. A cura di Scipione Maffei. Vol. I. Verona: Jacopo Vallarsi, 1729. Stampa.
- . “La poetica (divisioni I-IV)”. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di Bernard Weinberg. Vol. I. Bari: Laterza, 1970: 21-158. Stampa.
- . “La quinta e la sesta divisione della Poetica”. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di Bernard Weinberg. Vol. II. Bari: Laterza, 1970: 5-90. Stampa.
- Valvasone, Erasmo da. *Angeleida del sig. Erasmo di Valvasone*. Venezia: Giovan Battista Somasco, 1590. Stampa.
- . *I quattro primi canti del Lancilotto del Sig. Erasmo di Valvasone*. Venezia: Domenico e Giovan Battista Guerra, 1580. Stampa.
- . *Lagrima di S. Maria Maddalena, del sig. Erasmo delli Signori di Valvasone*. Venezia: Domenico e Giovan Battista Guerra, 1586. Stampa.
- . *La Thebaide di Statio ridotta dal Sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima*. Venezia: Francesco de’ Franceschi, 1570. Stampa.
- Varchi, Benedetto. *Lezioni* = *Lezioni di M. Benedetto Varchi accademico fiorentino, lette da lui pubblicamente nell’Accademia Fiorentina*. Firenze: Filippo Giunta, 1590. Stampa.
- Verdizzotti, Giovan Mario. *Aspromonte* = “L’Aspromonte”. Giuseppe Venturini. *Saggi critici* [...]. Ravenna: Longo, 1970. 223-55. Stampa.
- . *Il secondo libro dell’Eneida di Virgilio dove si contiene la distruzione dell’antichissimo Imperio d’Asia, tradotto in*

ottava rima da G.M. Verdizzotti. Venezia: Francesco Rampazetto, 1560. Stampa.

---. *Lettere a Orazio Ariosti*. A cura di Giuseppe Venturini. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1969. Stampa.

Vettori, Pietro. *Commentarii De elocutione = Commentarii in librum Demetrii Phalerei De elocutione positus ante singulas declarationes Graecis vocibus Auctoris [...]*. Firenze: eredi di Bernardo Giunta, 1562. Stampa.

---. *Commentarii Poetica = Commentarii, in primum librum Aristotelis de arte poetarum. Positis ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris [...]*. Firenze: eredi di Bernardo Giunta, 1560. Stampa.

---. *Commentarii Retorica = Commentarii in tres libros Aristotelis De arte dicendi. Positis ante singulas declarationes Graecis verbis auctoris [...]*. Firenze: Bernardo Giunta, 1548. Stampa.

Virgilio Marone, Publio [Verg.]. *Aen. = Eneide*. A cura di Ettore Paratore. Trad. Luca Canali. 6 voll. Roma: Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1982. Stampa.

---. *ecl. = Bucoliche*. A cura di Marina Cavalli. Milano: Mondadori, 1990. Stampa.

---. *georg. = Georgiche*. Introduzione di Antonio La Penna; traduzione di Luca Canali. Milano: BUR, 1983. Stampa.

4. Studi

Afribo, Andrea. *Teoria e prassi della 'gravitas' nel Cinquecento*. Firenze: Franco Cesati, 2001. Stampa.

- Agnes, Robert. "La 'Gerusalemme liberata' e il poema del secondo Cinquecento". *Lettere italiane* 16.1 (1964): 117-43. Stampa.
- Albertazzi, Adolfo. *Il Romanzo*. Milano: Vallardi, 1912. Stampa.
- Alfano, Giancarlo. "Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla 'Poetica' di Aristotele". *Filologia e critica* 26 (2001): 187-209. Stampa.
- Anceschi, Giuseppe. A cura di. *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del Convegno di Studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969). Firenze: Olschki, 1970. Stampa.
- e Tina Matarrese. A cura di. *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994). 2 voll. Firenze: Olschki, 1995. Stampa.
- Ardissino, Erminia. *L'aspra tragedia. Poesia e sacro in Torquato Tasso*. Firenze: Olschki, 1996. Stampa.
- Baldacchini, Lorenzo. "De Franceschi, Francesco". *Dizionario biografico degli Italiani* 36 (1992): 30-35. Stampa.
- Baldacci, Luigi. *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1957. Stampa.
- Baldassarri, Guido. "Introduzione ai 'Discorsi dell'arte poetica' del Tasso". *Studi tassiani* 26 (1977): 5-38. Stampa.
- . *'Inferno' e 'Cielo'. Tipologia e funzione del 'meraviglioso' nella 'Liberata'*. Roma: Bulzoni, 1977. Stampa.
- . *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*. Roma: Bulzoni, 1982. Stampa.

- . A cura di. *'Quasi un piccolo mondo'. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. Milano: Unicopli, 1982. Stampa.
- . "Prefazioni cinquecentesche". Ivi. 13-22. Stampa.
- . "Ut poësis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi". *La corte e lo spazio: Ferrara estense*. A cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam. Roma: Bulzoni, 1982. 605-35. Stampa.
- . "Ancora sulla cronologia dei 'Discorsi dell'arte poetica' (e filigrane tassesse)". *Studi tassiani* 32 (1984): 99-110. Stampa.
- . "La prima formazione delle idee tassiane sulla poetica". *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. A cura di Giovanni Da Pozzo. Venezia: Il cardo, 1995. 63-66. Stampa.
- Battaglia, Roberto. "Dalla lingua dell' 'Amadigi' a quella della 'Gerusalemme liberata'". *Cultura neolatina* 1 (1941): 94-115. Stampa.
- Beer, Marina. *Romanzi di cavalleria. Il 'Furioso' e il romanzo italiano del primo Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1987. Stampa.
- . "Poemi cavallereschi, poemi epici e poemi eroici negli anni di elaborazione della 'Gerusalemme liberata' [1559-1581]. Gli orizzonti della scrittura". *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Vol. I. Firenze: Olschki, 1999. 55-65. Stampa.
- Benzoni, Gino. "Tra Padova e Venezia: le accademie". *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. A cura di Giovanni Da Pozzo. Venezia: Il cardo, 1995. 49-56. Stampa.

- Berruto, Gaetano. *La sociolinguistica*. Bologna: Zanichelli, 1976. Stampa.
- Boccassini, Daniela. “‘Romanzevoli muse’: Giraldi, Pigna e la questione del poema cavalleresco”. *Schifanoia* 13-14 (1992): 203-16. Stampa.
- Bolzoni, Lina. “L’Accademia veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica”. *Annali dell’Istituto storico Italo-Germanico* 9 (1981: *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*): 121. Bologna: Il Mulino. Stampa.
- . “Variazioni tardocinquecentesche sull’‘ut pictura poesis’: la ‘Topica’ del Camillo, il Verdizzotti e l’Accademia Veneziana”. *Scritti in onore di Eugenio Garin*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 1987. 84-115. Stampa.
- . “L’allegoria, o la creazione dell’oscurità”. *L’Asino d’oro* 2.3 (1991): 53-69. Stampa.
- . *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*. Torino: Einaudi, 1995. Stampa.
- . “Tra parole e immagini. Per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo”. *Lettere italiane* 43.4 (1996): 527-58. Stampa.
- . “La memoria dell’eroe”. *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Vol. I. Firenze: Olschki, 1999. 67-97. Stampa.
- Boni, Marco. “‘Le prime imprese del conte Orlando’ di Ludovico Dolce e l’‘Aspromonte’ quattrocentesco in ottagone”. *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*. Milano: Mondadori, 1963. 67-97. Stampa.

- Borsetto, Luciana. *La 'Eneida' tradotta: riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*. Milano: Unicopli, 1989. Stampa.
- . *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1990.
- e Bianca Maria Da Rif. A cura di. *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995). Padova: La Garangola, 1997. Stampa.
- Bozzetti, Cesare. "Testo e tradizione del 'Rinaldo'". *Studi tassiani* 11 (1961): 5-44. Stampa.
- Bruscagli, Riccardo. "'Romanzo' ed 'epos' dall'Ariosto al Tasso". *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella cultura occidentale*. A cura di Associazione Italiana di cultura classica, delegazione di Pontedera e Liceo scientifico 25 aprile. Pisa: ETS, 1987. 53-69. Stampa.
- . *Studi cavallereschi*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003. Stampa.
- . "La materia del 'Rinaldo' di Torquato Tasso". *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005). A cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli. Novara: Interlinea, 2007. 511-28. Stampa.
- Cabani, Maria Cristina. "L'ariostismo mediato nella 'Gerusalemme Liberata'". *Stilistica e metrica italiana* 3 (2003): 19-90. Stampa.
- Camerini, Paolo. "Notizia sugli annali Giolitini di Salvatore Bonghi". *Atti e memorie della R. Accademia di scienze,*

lettere ed arti in Padova. Memorie della classe di scienze morali 51 (1934-1935) n.s. 103-238. Stampa.

Canova, Andrea e Paola Vecchi Galli. A cura di. *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005). Novara: Interlinea, 2007. Stampa.

Capasso, Aldo. *Commento al 'Rinaldo' del Tasso*. Roma: Società anonima Dante Alighieri, 1939. Stampa.

---. *Studi sul Tasso minore*. Genova: Società anonima Dante Alighieri, 1940. Stampa.

Carducci, Giosue. "I poemi minori di Torquato Tasso" [1891]. *Opere*. Ed. Nazionale. Vol. XV. Bologna: Zanichelli, 1936. 207-304. Stampa.

Caretti, Lanfranco. "Sul 'Gierusalemme'". *Studi tassiani* 3 (1953): 3-23. Stampa.

---. *Ariosto e Tasso*. Torino: Einaudi, 1961. Stampa.

Casadei, Alberto. *La fine degli incanti: vicende del poema epico*. Milano: FrancoAngeli, 1997. Stampa.

Cavallo, Jo Ann. "Armida: la funzione della donna-maga nell'epica tassiana". *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Vol. I. Firenze: Olschki, 1999. 99-114. Stampa.

Cerrai, Marzia. "Una lettura del 'Furioso' attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542". *Strumenti critici* 1 (2001): 99-133. Stampa.

Chemello, Adriana. "Tempo circolare vs tempo lineare. La codificazione del 'tempo eroico' nel Cinquecento". *Quasi un piccolo mondo*. *Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. A cura di Guido Baldassarri. Milano: Unicopli, 1982. 57-90. Stampa.

- . "I 'sentieri de la poesia'. La protostoria dell' 'Amadigi' nelle lettere di Bernardo Tasso". *Alla lettera. Teoria e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*. Milano: Guerini Studio, 1998. 109-41. Stampa.
- Chiappelli, Fredi. *Il conoscitore del caos: una vis abdita nel linguaggio tassesco*. Roma: Bulzoni, 1981. Stampa.
- Ciani, Ivanos. "Le 'Metamorfosi' di Ovidio nella letteratura italiana". *Metamorfosi. Atti del Convegno Internazionale di studi di Sulmona* (20-22 novembre 1994). A cura di Giuseppe Papponetti. Sulmona: centro Ovidiano di Studi e ricerche, 1997. 427-50. Stampa.
- Comelli, Michele. "Il 'Gyrone il Cortese' di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana". *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005). A cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli. Novara: Interlinea, 2007. 403-22. Stampa.
- . "L'errore di Lancillotto: riscrittura dell'ira di Achille nell' 'Avarchide' di Luigi Alamanni". *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*. A cura di Claudia Berra e Michele Mari. Milano: CUEM, 2007. 259-323. Stampa.
- . "Una 'Toscana Iliade' tra classicità e modernità: l' 'Avarchide' di Luigi Alamanni". *ACME (Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano)* 63.3 (2010): 63-89. Stampa.
- Corradini, Marco. "Torquato Tasso e il dibattito di metà Cinquecento sul poema epico". *La tradizione e l'ingegno: Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*. Novara: Interlinea, 2004. 29- 41. Stampa.
- . "Rinaldo in Sciro. Tra 'Achilleide' e 'Gerusalemme liberata'". Ivi. 43-62. Stampa.

- Corsano, Vittorio. "L' 'Amadigi' 'epico' di Bernardo Tasso". *Studi tassiani* 51 (2003): 43-74. Stampa.
- . "Introduzione". Bernardo e Torquato Tasso, *Floridante*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006. V-LIII. Stampa.
- Corti, Maria. *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani, 1976. Stampa.
- Croce, Benedetto. *Problemi di estetica*. Bari: Laterza 1923. Stampa.
- Daniele, Antonio. *Capitoli tassiani*. Padova: Antenore, 1983. Stampa.
- . "Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati a Padova". *Sperone Speroni*. Padova: Editoriale Programma, 1989. 1-53. Stampa.
- . "Considerazioni sul 'Rinaldo'". *Dal 'Rinaldo' alla 'Gerusalemme': il testo, la favola*. Atti del Convegno "Torquato Tasso: quattro secoli dopo" (Sorrento, 1994). A cura di Dante Della Terza. Sorrento: Città di Sorrento, 1997. 15-48. Stampa. Ma anche in Daniele, *Nuovi* 56-88.
- . "Sul 'Rinaldo'". *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995). A cura di Luciana Borsetto e Bianca Maria Da Rif. Padova: La Garangola, 1997. 141-69. Stampa. Poi col titolo "Ancora del 'Rinaldo'" in Daniele, *Nuovi* 89-126.
- . *Nuovi capitoli tassiani*. Padova: Antenore, 1998. Stampa.
- Da Pozzo, Giovanni. A cura di. *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. Venezia: Il cardo, 1995. Stampa.

- De Michele, Ermenigildo. *L'Avarchide di Luigi Alamanni*. Aversa: Fabozzi, 1895. Stampa.
- Del Corno, Carlo. *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: Il Mulino, 1989. Stampa.
- Delcorno Branca, Daniela. *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze: Olschki, 1973. Stampa.
- Della Terza, Dante. "Tasso e Dante". *Forma e memoria*. Roma: Bulzoni, 1979. 148-76. Stampa.
- . A cura di. *Dal 'Rinaldo' alla 'Gerusalemme': il testo, la favola*. Atti del Convegno "Torquato Tasso: quattro secoli dopo" (Sorrento, 1994). Sorrento: Città di Sorrento, 1997. Stampa.
- De Maldè, Ettore. *Le fonti della 'Gerusalemme Liberata'*. Parma: Tipografia cooperativa, 1910. Stampa.
- De Masi, Marco. "L'errore di Belisario, Corsamonte, Achille". *Studi italiani* 15 (2003): 5-28. Stampa.
- Derla, Luigi. "Sull'allegoria della 'Gerusalemme liberata'". *Italianistica* 7 (1978): 473-88. Stampa.
- Devoto, Giacomo. "Il Tasso nella storia linguistica italiana". *Torquato Tasso*, Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso (Ferrara 1954). Milano: Marzorati, 1957. 167-86. Stampa.
- Dionisotti, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967. Stampa.
- . "Varchi Benedetto". *Enciclopedia Dantesca* 5 (1976): 884-85. Stampa.
- . "Amadigi e Rinaldo a Venezia". *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. A cura di Giovanni Da Pozzo. Venezia: Il cardo, 1995. 13-25. Stampa.

- Di Pietro, Antonio. *Il 'Gierusalemme' nella storia della poesia tassiana*. Milano: Vita e Pensiero, 1951. Stampa.
- . *Il noviziato di Torquato Tasso*. Milano: Malfasi, 1953. Stampa.
- Donadoni, Eugenio. *Torquato Tasso*. Firenze: La Nuova Italia, 1928. Stampa.
- Donnarumma, Raffaele. *Storia dell' 'Orlando innamorato'*. Lucca: Pacini-Fazzi, 1996. Stampa.
- Favaro, Maiko. "Tra il 'Furioso', il 'Floridante' e l' 'Odissea': i 'Quattro primi canti del Lancilotto' di Erasmo da Valvasone (1580)". *Schifanoia* 34/35 (2008): 205-10. Stampa.
- Ferguson, Margaret W. *Trials of Desire: Renaissance Defenses of Poetry*. New Haven-London: Yale University Press, 1983. Stampa.
- Ferretti, Francesco. "'Quasi in un picciolo mondo' dantesco: allegoria e finzione nella 'Liberata'". *Lettere italiane* 55 (2003): 169-95. Stampa.
- . *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella 'Gierusalemme liberata'*. Pisa: Pacini-Fazzi, 2010. Stampa.
- Foffano, Francesco. "L' 'Amadigi di Gaula' di Bernardo Tasso". *Giornale storico della letteratura italiana* 25 (1885): 249-310. Stampa.
- . "Erasmo di Valvasone: appunti su la vita e le opere". *Ricerche letterarie*. Livorno: Giusti, 1897. 87-131. Stampa.
- . *Il poema cavalleresco dal XV al XVIII secolo*. Milano: Vallardi, 1904. Stampa.
- Foltran, Daniela. "Fra ariostismo e tassismo: Giovan Mario Verdizzotti e il frammento del 'Boemondo'". *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e correzione in quattro*

- proposte epiche fra Cinque e Seicento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005. 93-128. Stampa.
- Fornaro, Pierpaolo. *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*. Firenze: Olschki, 1994. Stampa.
- Forti, Fiorenzo. "L'opera prima del Tasso". *Fra le carte dei poeti*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1965. 78-132. Stampa.
- Foti, Vittoria. "L' 'Amadigi' di Bernardo Tasso e l' 'Amadís' di Garcia Rodriguez de Montalvo". *Schifanoia* 7 (1989): 179-91. Stampa.
- Fournel, Jean-Louis. "Il 'camaleonte' e il 'cuoco'. Sperone Speroni e la critica del romanzo". *Schifanoia* 12 (1991): 105-109. Stampa.
- Fubini, Mario. "Il 'Rinaldo' del Tasso". *Studi sulla letteratura del Rinascimento*. Firenze: La Nuova Italia, 1971²: 178-99. Stampa.
- Fumagalli, Giuseppina. *La fortuna dell' 'Orlando Furioso' in Italia nel sec. XVI*. Ferrara: Zuffi, 1912. Stampa.
- Gallo, Valentina. "Paradigmi etici dell'eroico e riuolo mitologico nel V libro dell' 'Italia' di Trissino". *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 595 (2004): 373-414. Stampa.
- Getto, Giovanni. "Preludio poetico: il 'Rinaldo'". *Interpretazione del Tasso*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 195. 113-44. Stampa.
- Gigante, Claudio. *'Vincer pariami più sé stessa antica'. La 'Gerusalemme conquistata' nel mondo poetico di Torquato Tasso*. Napoli: Bibliopolis, 1996. Stampa.
- . *Tasso*. Roma: Salerno Editrice, 2007. Stampa.

- Girardi, Maria Teresa. "Dalla 'Gerusalemme liberata' alla 'Gerusalemme conquistata'". *Studi tassiani* 33 (1985): 5-68. Stampa.
- . "Tasso, Speroni e la cultura padovana". *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995). A cura di Luciana Borsetto e Bianca Maria Da Rif. Padova: La Garangola, 1997. 63-77. Stampa.
- . *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'. Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002. Stampa.
- Granata, Gardenio. "Le postille di Tasso alla 'Divina Commedia'". *Torquato Tasso e l'Università*. A cura di Walter Moretti e Luigi Pepe. Firenze: Olschki, 1997. 333-41. Stampa.
- Greg, Walter Wilson. "The Rationale of Copy-Text". *Studies in Bibliography* 3 (1950-1951): 19-36. Stampa. Trad. it. "Il criterio del testo base". *Filologia dei testi a stampa*. A cura di Pasquale Stoppelli. Bologna: il Mulino, 1987. 33-51. Stampa.
- Greene, Thomas M. *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuità*. New Heaven-London: Yale University Press, 1963. Stampa.
- . *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Heaven-London: Yale University Press, 1982. Stampa.
- Grosser, Hermann. *Narrativa. Manuale/Antologia*. Milano: Principato, 1985. Stampa.

- . *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*. Firenze: La Nuova Italia, 1992. Stampa.
- . "I fondamenti teorici dell'evoluzione stilistica tassiana". *Torquato Tasso e l'Università*. A cura di Walter Moretti e Luigi Pepe. Firenze: Olschki, 1997. 315-32. Stampa.
- Guerrieri Crocetti, Camillo. *Il 'Rinaldo' di Torquato Tasso*. Firenze: Vallecchi, 1924. Stampa.
- . *G.B. Giralaldi e il pensiero critico del sec. XVI*. Milano-Genova-Roma-Napoli: Società Anonima editrice Dante Alighieri, 1932. Stampa.
- . "Introduzione". Giovan Battista Giralaldi Cinzio. *Scritti critici*. Milano: Marzorati, 1973. 7-33. Stampa.
- Güntert, Georges. "Dalla 'Gerusalemme liberata' alla 'Conquistata': racconto di nobili imprese e allegoria del 'contemptus mundi'". *Italianistica* 24 (1995): 381-94. Stampa.
- Guthmüller, Bodo. *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1997. Stampa.
- Hampton, Timothy. *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1990. Stampa.
- Harris, Neil. "L'avventura editoriale dell' 'Orlando Innamorato'". *I libri di 'Orlando Innamorato'*. A cura di Riccardo Brusciagli. Modena: Panini, 1987. 35-100. Stampa.
- Hauvette, Henry. *Un exilé florentin à la cour de France au XVI siècle: Luigi Alamanni, sa vie et son œuvre*. Paris: Hachette, 1903. Stampa.

- Heinze, Richard. *La tecnica epica di Virgilio*. Bologna: Il Mulino, 1996. Stampa.
- Hempfer, Klaus W. "Il postulato di un significato più profondo. Procedimenti e funzioni dell'esegesi allegorica". *Schifanoia* 9 (1990): 243-62. Stampa.
- Infelise, Mario. "Gli editori veneziani del secondo Cinquecento". *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. A cura di Giovanni Da Pozzo. Venezia: Il cardo, 1995. 27-33. Stampa.
- Javitch, Daniel. "Dietro la maschera dell'aristotelismo: innovazioni teoriche nei 'Discorsi dell'arte poetica'". *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Vol. II. Firenze: Olschki, 1999. 523-33. Stampa.
- . *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*. Traduzione italiana di Teresa Praloran. Milano: Bruno Mondadori, 1999. Stampa.
- Jossa, Stefano. *La fantasia e la memoria; intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori Editore, 1996. Stampa.
- . *Rappresentazione e scrittura: la crisi delle forme poetiche rinascimentali, 1540-1560*. Napoli: Vivarium, 1996. Stampa.
- . "Proposte per una lettura dell'intertestualità tassiana". *Filologia e critica* 22 (1997): 105-23. Stampa.
- . "Ordine e casualità: ideologizzazione del poema e difficoltà del racconto tra Tasso e Ariosto". *Filologia e Critica* 25 (2000): 3-39. Stampa.
- . *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*. Roma: Carocci, 2002. Stampa.

- . "Dal romanzo cavalleresco al poema omerico: il 'Girone' e l' 'Avarchide' di Luigi Alamanni". *Italianistica* 31 (2002): 13-37. Stampa.
- . "La verità della storia e le bugie della poesia". *Studi Rinascimentali* 2 (2004): 69-82. Stampa.
- Kennedy, William J. "The Problem of Allegory in Tasso's 'Gerusalemme liberata'". *Italian Quarterly* 15-16 (1972): 27-51. Stampa.
- Lamberton, Robert. *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley-Los Angeles-London: University Press, 1986. Stampa.
- Larivaille, Paul. *Poesia e ideologia. Lettura della 'Gerusalemme Liberata'*. Napoli: Liguori, 1987. Stampa.
- . "Dalla prassi alla teoria: l'allegoria nella 'Gerusalemme liberata'". *Dal 'Rinaldo' alla 'Gerusalemme': il testo, la favola*. Atti del Convegno "Torquato Tasso: quattro secoli dopo" (Sorrento, 1994). A cura di Dante Della Terza. Sorrento: Città di Sorrento, 1997. 131-52. Stampa.
- Lascu, Nicola. "La fortuna di Ovidio dal Rinascimento ai tempi nostri". *Studi ovidiani*. A cura di Francesco Araldi. Roma: Istituto di Studi Romani, 1952. 79-112. Stampa.
- Looney, Dennis. *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*. Detroit: Wayne State University Press, 1996. Stampa.
- Magliani, Mariella. "Stampatori veneti del Tasso". *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre

- 1995). A cura di Luciana Borsetto e Bianca Maria Da Rif. Padova: La Garangola, 1997. 121-39. Stampa.
- Maier, Bruno. "Nota ai testi". T. Tasso. *Opere*. Vol. II. Milano: Rizzoli, 1964. 873-77. Stampa.
- Manso, Giovanni Battista. *Vita di Torquato Tasso scritta da Gio. Battista Manso napoletano [...]*. Venezia: Evangelista Deuchino, 1621. Stampa.
- Martinelli, Alessandro. *La demiurgia della scrittura poetica. 'Gerusalemme liberata'*. Firenze: Olschki, 1983. Stampa.
- Macchioni, Silvia e Giuseppe Gangemi. "Cattaneo, Danese". *Dizionario Biografico degli Italiani* 22 (1979): 449-56. Stampa.
- Marciani, Corrado. "Editori, tipografi, librai veneti nel Regno di Napoli nel Cinquecento". *Studi Veneziani* 10 (1968): 457-554. Stampa.
- Mastrototaro, Mariacristina. *Per l'orme impresse da Ariosto: tecniche compositive e tipologie narrative nell' 'Amadigi' di Bernardo Tasso*. Roma: Aracne, 2006. Stampa.
- Mazzacurati, Giancarlo. "Prologo e promemoria sulla 'scoperta' della Poetica (1500-1540)". *Conflitti di culture nel Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1977. 1-41. Stampa.
- . *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*. Bologna: Il Mulino, 1985. Stampa.
- . "Dall'eroe errante al funzionario di Dio". *Rinascimento in transito*. Roma: Bulzoni, 1996. 79-88. Stampa.
- Melli, Elio. "Nella selva dei 'Rinaldi': poemetti su Rinaldo da Mont'Albano in antiche edizioni a stampa". *Studi e problemi di critica testuale* 16 (1978): 192-215. Stampa.

- Menato, Marco, Ennio Sandal e Giuseppina Zappella. Diretto da. *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il '500 (A-F)*. Vol. I. Milano: Editrice Bibliografica, 1997. Stampa.
- Molinari, Carla. "Introduzione". T. Tasso. *Lettere poetiche*. A cura di Carla Molinari. Parma: Guanda, 1995. VII-XLIV. Stampa.
- . *Studi su Tasso*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2007. Stampa.
- Morace, Rosanna. *Dall' 'Amadigi' al 'Rinaldo'. Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012. Stampa.
- Moretti, Walter e Luigi Pepe. A cura di. *Torquato Tasso e l'Università*. Firenze: Olschki, 1997. Stampa.
- Morsolin, Bernardo. *Giangiorgio Trissino. Monografia di un gentiluomo letterato nel secolo XVI*. Vicenza: Tipografia Burato, 1878. Stampa.
- Murrin, Michael. *The Allegorical Epic. Essays in its Rise and its Decline*. Chicago: University press, 1980. Stampa.
- Musacchio, Enrico. "Lo stile del nuovo poema epico rinascimentale". *Letteratura Italiana Antica* 6 (2005): 369-89. Stampa.
- Oldcorn, Anthony. "Il Tassino tra 'epos' e romanzo". *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Vol. I. Firenze: Olschki, 1999. 155-62. Stampa.
- Olini, Lucia. "Dalle direzioni di lettura alla revisione del testo: Tasso tra 'Allegoria del poema' e 'Giudizio'". *La rassegna della letteratura italiana* 90 (1986): 53-68. Stampa.

- Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973. Stampa.
- Pace, Enrica. "Aspetti tipografico-editoriali di un 'best seller' del secolo XVI: l'Orlando furioso". *Schifanoia* 3 (1987): 103-14. Stampa.
- Pagani, Andrea. "La vertigine della parola. Grafici strutturali del manierismo tassiano". *Torquato Tasso e l'Università*. A cura di Walter Moretti e Luigi Pepe. Firenze: Olschki, 1997. 55-72. Stampa.
- Paris, Gaston. *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris: Bouillon, 1905. Stampa.
- Poma, Luigi. "I manoscritti dei 'Discorsi dell'arte poetica'". *Studi tassiani* 11 (1961): 111-21. Stampa.
- . "Nota filologica". T. Tasso. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964. 261-328. Stampa.
- . "Recensione a Torquato Tasso, 'Rinaldo, edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della princeps (1562). A cura di Michael Sherberg, Ravenna, Longo editore, 1990'". *Studi tassiani* 38 (1990): 251-54. Stampa.
- Pozza, Neri. A cura di. *Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino (Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979)*. Vicenza: Accademia Olimpica, 1980. Stampa.
- Pozzi, Giovanni. "Ludicra Mariniana". *Studi e problemi di critica testuale* 6 (1973): 132-62. Stampa.
- Praloran, Marco. *'Maraviglioso artificio': tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*. Lucca: Pacini-Fazzi, 1990. Stampa.

- . *Tempo e azione nell'Orlando furioso*. Firenze: Olschki, 1999. Stampa.
- e Arnaldo Soldani. "Teorie e modelli di Scansione". *La metrica dei 'Fragmenta'*. A cura di Marco Parloran. Roma-Padova: Editrice Antenore, 2003. 3-123. Stampa.
- Preto, Paolo. "Tasso e l'Università di Padova". *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. A cura di Giovanni Da Pozzo. Venezia: Il cardo, 1995. 57-61. Stampa.
- Proto, Errico. *Sul 'Rinaldo' di Torquato Tasso*. Napoli: Stabilimento Tipografico Cav. A. Tocco, 1895. Stampa.
- . "Giovan Mario Verdizzotti e il 'Rinaldo'". *Rassegna critica della letteratura italiana* 6 (1901): 97-114. Stampa.
- Quint, David. *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*. New Haven-London: Yale University Press, 1983. Stampa.
- . *Epic and empire. Politics and Generic Form from Vergil to Milton*. Princeton: University press, 1992. Stampa.
- Quondam, Amedeo. "La letteratura in tipografia". *La letteratura italiana*. A cura di Alberto Asor Rosa. Vol. II. *Produzione e consumo*. Torino: Einaudi, 1983. 555-686. Stampa.
- Raimondi, Ezio. *Poesia come retorica*. Firenze: Olschki, 1980. Stampa.
- . *Rinascimento inquieto*. Torino: Einaudi, 1994² (I ed. 1965). Stampa.
- Rajna, Pio. *Rinaldo da Montalbano*. Estratto da *Il Propugnatore* III (1870): 213-41 e 58-127. Bologna: Fava e Garagnani, 1870. Stampa.

- . *Le fonti dell' 'Orlando Furioso'*. Firenze: Sansoni (II ed. corretta e accresciuta), 1900. Stampa.
- Rasi, Donatella. "Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco: B. Tasso e G. B. Giraldi". *Studi tassiani* 28 (1980): 5-24. Stampa.
- . "Diacronie cinquecentesche. 'Unità' e 'varietà', 'verità' e 'finzione' nella 'favola epica'". *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. A cura di Guido Baldassarri. Milano: Unicopli, 1982. 31-56. Stampa.
- . "Tra epica e tradizione romanzesca: introduzione all' 'Ercole' di G. B. Giraldi Cinzio". *Schifanoia* 4 (1987): 73-83. Stampa.
- Residori, Matteo. "Il mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella 'Liberata'". *Italianistica* 24 (1995): 453-71. Stampa.
- . *L'idea del poema. Studio sulla 'Gerusalemme conquistata'*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2004. Stampa.
- Resta, Gianvito. "Formazione e noviziato del Tassino". *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995). A cura di Luciana Borsetto e Bianca Maria Da Rif. Padova: La Garangola, 1997. 17-34. Stampa.
- Rhu, Lawrence F. "From Aristotle to allegory: young Tasso's evolving vision of the 'Gerusalemme liberata'". *Italica* 65 (1988): 111-30. Stampa.
- Ritrovato, Salvatore. "I 'Romanzi' di G. B. Pigna (1554). Interpretazione di un genere moderno". *Studi e problemi di critica testuale* 52 (1996): 131-51. Stampa.

- . "Introduzione". Giovan Battista Pigna. *I romanzi*. Edizione critica a cura di Salvatore Ritrovato. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1997. V-LIII. Stampa.
- Romei, Giovanni. "Dolce, Lodovico". *Dizionario Biografico degli Italiani* 40 (1991): 399-405. Stampa.
- Rozsnyói, Zsuzsanna. *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariostechi*. Ravenna: Longo, 2000. Stampa.
- Rossi, Massimiliano. *La poesia scolpita. Danese Cattaneo nella Venezia del Cinquecento*. Lucca: Pacini-Fazzi, 1995. Stampa.
- Russo, Emilio. *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche su un quinquennio tassiano (1588-1592)*. Roma: Bulzoni, 2002. Stampa.
- Sacchi, Guido. *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2006. Stampa.
- Santoro, Marco. A cura di. *La stampa in Italia nel Cinquecento*, Atti del convegno (Roma, 17-21 ottobre 1989). 2 voll. Roma: Bulzoni, 1992. Stampa.
- Sberlati, Francesco. *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*. Roma: Bulzoni, 2001. Stampa.
- Scarpati, Claudio. "Tasso, Sigonio, Vettori". *Studi sul Cinquecento italiano*. Milano: Vita e Pensiero, 1982. 156-200. Stampa.
- . "Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso". Claudio Scarpati e Eraldo Bellini. *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*. Milano: Vita e pensiero, 1990. 3-34. Stampa.

- . "Geometrie petrarchesche nella 'Gerusalemme liberata'". *Tasso, i classici e i moderni*. Padova: Editrice Antenore, 1995. 1-74. Stampa.
- Scianatico, Giovanna. *L'arme pietose. Studio sulla 'Gerusalemme Liberata'*. Venezia: Marsilio, 1990. Stampa.
- Scrivano, Riccardo. *Cultura e letteratura nel Cinquecento*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1966. Stampa.
- Segre, Cesare. *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966. Stampa.
- Serassi, Pier Antonio. *La vita di Torquato Tasso*. 2 voll. Viareggio: Baroni, 1996 (ristampa anastatica dell'edizione Bergamo: Locatelli, 1790). Stampa.
- Sherberg, Michael. "Introduzione" e "Nota al testo". Torquato Tasso. *Rinaldo*. Edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della *princeps* (1562). A cura di Michael Sherberg. Ravenna: Longo, 1990. 9-53 Stampa.
- . *Rinaldo. Character and Intertext in Ariosto and Tasso*. Saratoga: Anma, 1993. Stampa.
- Soldani, Arnaldo. *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella 'Gerusalemme liberata'*. Lucca: Pacini-Fazzi, 1999. Stampa.
- Solerti Angelo. "Bibliografia". T. Tasso. *Opere minori in versi*. Edizione critica sugli autografi e sulle antiche stampe a cura di Angelo Solerti. Vol. I. Bologna: Zanichelli, 1891. LXV-LXXIV. Stampa.
- . *Vita di Torquato Tasso*. 3 voll. Torino-Roma: Loescher, 1895. Stampa.

- Sozzi, Bortolo Tommaso. "Nota sui 'Discorsi' del Tasso". *Studi tassiani* 2 (1952): 107-14. Poi in *Studi sul Tasso*. Pisa: Nistri-Lischi, 1954. 205-15. Stampa.
- . "Il magismo nel Tasso". *Studi tassiani* 3 (1953): 25-50. Stampa.
- . "La poetica del Tasso". *Studi tassiani* 5 (1955): 3-58. Stampa.
- . "Nota ai testi". T. Tasso. *Opere*. Vol. II. Torino: Utet, 1974 (II ed. riveduta). 7-12. Stampa.
- Stoppelli, Pasquale. A cura di. *Filologia dei testi a stampa*. Bologna: il Mulino, 1987. Stampa.
- Stoppino, Eleonora. "'Onde è tassato l'Ariosto'. Appunti sulla tradizione del romanzo nella 'Gerusalemme liberata'". *Strumenti critici* 16 (2001): 225-44. Stampa.
- Storella, Antonio. A cura di. *Dalla 'textual bibliography' alla filologia dei testi italiani a stampa*. Pescara: Libreria dell'università Editrice, 1998. Stampa.
- Stussi, Alfredo. *Breve avviamento alla filologia italiana*. Bologna: Il Mulino, 2002. Stampa.
- Tonelli, Luigi. *Tasso*. Torino: Paravia, 1935. Stampa.
- Trovato, Paolo. *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*. Bologna: Il Mulino, 1991. Stampa.
- Ulivi, Francesco. *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*. Milano: Marzorati, 1959. Stampa.
- Venturi, Gianni. A cura di. *Torquato Tasso e la cultura estense*. 3 voll. Firenze: Olschki, 1999. Stampa.

- Venturini, Giuseppe. *Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti, G. M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso*. Ravenna: Longo, 1970. Stampa.
- Vitale, Maurizio. *L'officina linguistica del Tasso epico. La 'Gerusalemme liberata'*. 2 voll. Milano: LED, 2007. Stampa.
- Weaver, Elissa. "Riformare l'Orlando Innamorato". *I libri di 'Orlando Innamorato'*. A cura di Riccardo Brusciagli. Modena: Panini, 1987. 117-44. Stampa.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 voll. Chicago: University press, 1961. Stampa.
- Williamson, Edward. *Bernardo Tasso*. Roma: Ed. di Storia e letteratura, 1951. Stampa.
- Zabughin, Vladimiro. *Vergilio nel Rinascimento italiano: da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia*. A cura di Stefano Carrai e Alberto Cavarzere. Introduzione di Augusto Campana. 2 voll. Trento: Università degli Studi di Trento, 2000 (fac-simile dell'ed. 1921-1923). Stampa.
- Zaccarello, Michelangelo. "Per un'edizione critica del 'Rinaldo' del Tasso". *Italianistica* 21 (1992) 117-24. Stampa.
- e Lorenzo Tomasin. A cura di. *Storia della lingua e filologia: per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2004. Stampa.
- Zaccaria, Vittorio. "Le accademie padane cinquecentesche e il Tasso". *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995). A cura di Luciana Borsetto e

- Bianca Maria Da Rif. Padova: La Garangola, 1997. 35-61. Stampa.
- Zatti, Sergio. *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla 'Gerusalemme Liberata'*. Milano: Il Saggiatore, 1983. Stampa.
- . *Il 'Furioso' tra epos e romanzo*. Lucca: Pacini-Fazzi, 1990. Stampa.
- . *L'ombra del Tasso. Epica e Romanzo nel Cinquecento*. Milano: Mondadori, 1996. Stampa.
- . "Tasso lettore del Trissino". *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Vol. II. Firenze: Olschki, 1999. 597-612. Stampa.
- . "Torquato Tasso". Giorgio Bàrberi Squarotti e Sergio Zatti. *Ludovico Ariosto, Torquato Tasso*. Roma: Marzorati-Editalia, 2000. 133-300. Stampa.
- . *Il modo epico*. Roma: Laterza, 2000. Stampa.
- Zorzi, Marino. "Le biblioteche tra pubblico e privato". *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. A cura di Giovanni Da Pozzo. Venezia: Il cardo, 1995. 39-48. Stampa.

INDICE DEI NOMI*

Abate di Priverno: 402, 403, 423n

Achille: L, LVII, LVIIIⁿ, 88ⁿ, 95ⁿ, 99, 105, 117ⁿ, 171ⁿ, 174, 175, 179, 181-84, 186, 187ⁿ, 189, 190, 203, 205, 206 e n, 220, 225ⁿ, 227, 244, 385, 402, 416, 418-29, 431, 432 e n, 434, 437, 443

Acratia: 370n, 423n, 428n

Adone: 223

Afribo, Andrea: XXXVIII-XLII, 268ⁿ, 269, 270ⁿ, 272, 273 e n, 275ⁿ, 286ⁿ, 295 e n

Africo: 204

Agamennone: 402, 420n

Agnes, Robert: LXXⁿ

Agolante: 94, 177, 288

* In corsivo sono indicati i nomi dei personaggi letterari. Sono esclusi dall'indice il nome di Torquato Tasso e del personaggio di Rinaldo nell'omonimo poema del Tasso.

Agostino, Aurelio d'Ipbona: 341, 345

Agramante: 94, 183n, 234, 420

Agramoro: 86

Agricane: 226

Aiace (personaggio del *Rinaldo*): 224n, 225n

Aiace: 218

Alamanni, Luigi: XXXV, XLIV, XLVn, XLVIII, XLIX, LI-LIV, LVIII, LXII, LXIV, LXXI, 57, 58, 60, 65, 67, 68 e n, 72, 88, 89, 98, 99, 121, 155, 168n, 169 e n, 170 e n, 184, 200n, 201n, 203 e n, 205, 214, 216, 218, 222, 237n, 275, 289-91, 305, 386n, 415, 418, 425, 426, 440, 449

Alarto: 223n

Albernio: 294

Alcasto: 194n

Alcastro: 223

Alchiso: 188

Alcina: 308, 316n, 355 e n, 428n, 433, 434 e n, 437

Alda: 382

Aldriso: 224n

Alessandro Magno: 95n, 427n

Alete: 53n

Alidoro: LI, 129n, 366n

Alighieri, Dante: XXII, XXIII, XLII, XLVIIn, XLVIIIn, 159n, 208n, 261, 262n, 341, 342, 346 e n, 373, 386n, 387n, 397, 404, 405, 408, 409

Almonte: 91n, 94, 176, 216, 288

Altorre: 223

Amadigi: LI-LIII, LVII, 68, 83n, 88n, 97, 99, 128, 129n, 153,
169, 188, 189, 216n, 244, 287, 384n, 402, 442n, 447

Aminta: 149n

Ambrogini, Angelo vd. Poliziano

Amonè: 192n, 193, 211, 442n, 447

Amore: 143, 209, 251n, 262, 306, 417, 441

Anacro: 362

Androglio: 293, 294

Angeli, Pietro degli (Bargeo): 306n

Angelica: 146n, 404, 434n

Angelieri, Giorgio: 32

Anguillara, Giovanni Andrea dell': XXI, 362n, 377n, 378n

Anione: 370n

Annibale Barca: 210

Anselmo: 137, 153, 245n, 382, 402, 428

Anteo: 188n

Apelle: 283

Aquilino: 402, 420n, 423n, 424

Aracne: 370n

Ardan Canileo: 216n

Ardissino, Erminia: 371n

Ardizio, Curzio: 11n

Aretia: 369n

Aretino, Pietro: XII, XIIIⁿ

Argante: 53n

Argea: 86

Argo: 293, 294

Ariosti, Orazio: 31ⁿ, 34, 42, 90, 93, 125, 158ⁿ

Ariosto, Ludovico: XII-XV, XVⁿ, XVII e n, XIX-XXIV, XXIX-XXXII, XXXV, XL, XLIII-XLV, XLVⁿ, XLVIII, L- LVI, LIX, LXIIⁿ, LXIII-LXV, LXVIII, LXX-LXXIII, 4, 40ⁿ, 53 e n, 54, 57-59, 62-64, 67, 68, 70-73, 77, 79, 81, 83, 85, 90-93, 95-98, 103, 107, 108, 123, 124, 128, 141-43, 146, 154ⁿ, 155, 158 e n, 159 e n, 161, 162, 165, 166, 168 e n, 169 e n, 171ⁿ, 172ⁿ, 174, 176ⁿ, 177, 178, 184, 196, 197, 199 e n, 202ⁿ, 212, 214ⁿ, 216, 228, 234-36, 239, 250, 254, 256-59, 266, 269, 274, 284, 286ⁿ, 301, 303 e n, 305, 331, 332, 351ⁿ, 354, 357ⁿ, 369, 375, 380ⁿ, 397-99, 404, 405, 408, 409, 418, 420 e n, 421 e n, 424, 428ⁿ, 434, 437, 442ⁿ, 443-47, 449

Aristotele: XV-XXII, XXIV-XXXVII, XLII, XLIII, XLV e n, XLVI, XLVIII-L, LII-LIV, LVI, LVIIⁿ, LVIII, LIX, LXI, LXII, LXIV, LXV, LXXII, LXXIII, 36, 40ⁿ, 44, 45 e n, 49, 51, 53, 54, 57-60, 62-68, 69ⁿ, 70ⁿ, 71-73, 76, 87ⁿ, 89, 93 e n, 96, 98, 100ⁿ, 102-11, 112ⁿ, 114-25, 126ⁿ, 134ⁿ, 146ⁿ, 153ⁿ, 154ⁿ, 155, 157 e n, 158ⁿ, 163, 165, 166, 183ⁿ, 213, 214ⁿ, 221, 235-39, 248, 251, 257, 264ⁿ, 266, 318, 323, 331-33, 336, 337ⁿ, 339, 342, 345, 353, 357ⁿ, 383, 393, 424, 449

Arlotti, Rodolfo: 44

Armida: 154ⁿ, 186ⁿ, 242, 254, 295, 296, 306ⁿ, 318, 320, 343, 345ⁿ, 360ⁿ, 398, 401ⁿ, 417, 418, 428, 433 e n, 434ⁿ

Artù: L, LXVIⁿ, 78, 217ⁿ, 330, 414, 425 e n, 426ⁿ

Astolfo: 351ⁿ, 355ⁿ, 398

Astrea: 402

Atanagi, Dionigi: 28, 30, 37, 38

Atlante: 144, 190, 216ⁿ, 223, 250, 355ⁿ, 363, 385, 387, 398,
419, 434

Atteone: 203ⁿ, 223 e n, 224 e n, 225ⁿ, 307

Avila, Luigi d': L, LII, LIII, LIVⁿ, 66 e n

Bacco: 206ⁿ

Badoer, Federico: 38

Baiardo: 80, 134, 141, 143, 153, 187-90, 198, 199, 252, 284ⁿ,
352ⁿ, 378, 385, 403, 441ⁿ

Baldacchini, Lorenzo: 32ⁿ

Baldassarri, Guido: XLVⁿ, LXVⁿ, LXXⁿ, 54ⁿ, 55, 57, 62,
112ⁿ, 157ⁿ, 184ⁿ, 197, 222ⁿ, 269, 274 e n, 286ⁿ, 324,
332, 337ⁿ, 361ⁿ, 384ⁿ, 418

Baldini, Vittorio: 7

Baldovinetti, Ettore: 81

Barbara d'Austria (moglie di Alfonso II d'Este): 50

Barbaro, Ermolao: XXVIⁿ

Barberino, Andrea da: 81

Bargeo vd. Angeli, Pietro degli

Barozzi, Francesco: 45

Battaglia, Roberto: LXXIⁿ, 274, 284ⁿ

- Beatrice*: 155n, 385, 449
- Beccuti, Francesco (Coppetta): 48, 322
- Beer, Marina: XIIIn, XIIIIn, 81n, 100n
- Belisario*: LXVIIn, 100n, 402, 403, 423 e n, 424
- Bello, Francesco (Cieco da Ferrara): XII
- Beltrami, Fabrizio: 339n
- Beombo, Pietro: XII-XIV, XIX, XXIII, XXXIV, XXXVI-XLIII, XLVIIIn, LIVn, LXXI, LXXII, 158n, 162, 202n, 255, 256, 264, 269, 271, 284, 285, 287, 300, 408, 444
- Benzoni, Gino: 38n
- Berni, Francesco: XII
- Berruto, Gaetano: 160n
- Bindoni, Francesco il Vecchio: XIII e n, XVIIn
- Boccaccio, Giovanni: XXIII, XXXVn, LVI, LXV, 203, 268, 446
- Boiardo, Matteo Maria (conte di Scandiano): XII, XLIV, 77, 79, 83, 91, 92, 102, 142, 143, 151n, 161, 162, 165, 174, 183n, 189, 202n, 216, 234-36, 250, 402, 418, 419 e n, 421
- Bolognetti, Francesco: XX, XXXIV, XLIV, LII, LIX-LXII, LXVIIn, LXXII, 37, 48, 99, 330, 448
- Bolzoni, Lina: 31n, 33n, 361n, 427
- Bonamico, Lazzaro: 44
- Bonaventura, Pietro: 37
- Bonfigli, Luigi: 8 e n
- Boni, Marco: 93n

Borghesi, Diomede: 43

Bozzetti, Cesare: 2, 5-10, 11n, 12, 13, 16-20, 25, 26

Bradamante: 99, 165, 398, 402, 434, 437

Brandimarte: 88n, 177, 178, 419-21

Breusso: 205, 386n

Brocardo, Antonio: 158n, 269

Brunamonte: 134

Brunello: 183n

Bruscagli, Riccardo: XIIIIn, XXXn, LXII e n, 54n, 79, 81n,
83, 89, 92, 96, 97, 98n, 102 e n, 175, 213n, 451

Buonincontro, Mariano: 357n

Calderio, Rinaldo: XLVIII

Calipso: 221, 352n, 355

Camerini, Paolo: 45n

Camillo, Giulio (Delminio): XXIVn, 33n, 156n

Capaneo: 224, 421

Capasso, Aldo: 3

Cappello, Bernardo: 37

Capriano, Giovanni Pietro: 238

Capua, Annibale di: 21n, 44, 47n

Caramella, Santino: 8n

Carandina: 434n

Caretti, Lanfranco: 41n, 52 e n, 54, 59, 64

Carlo (personaggio della *Liberata*): 418, 428n, 429, 430

Carlo Magno: 78, 80, 81, 91n, 92, 100n, 135, 145, 151, 165,
171, 175, 186n, 194n, 211, 212, 214, 215n, 216-18, 220,
221, 226, 231 e n, 234, 288, 330, 403, 414, 418, 449

Carlo V d' Asburgo (imperatore): XLVII

Casadei, Alberto: 81, 135n, 166, 274n

Casale, Paolo: 37

Castelvetro, Ludovico: XXIIIIn, XXVI, XXXVI, LXVn, 146n,
197n, 238n, 254n

Castiglione, Baldassarre: 448

Catena, Pietro: 45

Cattaneo, Danese: 4 e n, 31 e n, 33, 34, 40-42, 45, 46, 53, 55,
57, 63, 68, 90, 96 e n

Cattaneo, Maurizio: 345

Catullo, Gaio Valerio: XXII

Cavalcanti, Bartolomeo: XLIII

Cavallo, Jo Ann: 434n

Cefalo: 152, 165, 375-78

Cerere: 202

Cerrai, Marzia: XV

Cesi, Pier Donato: 48, 51n

Chemello, Adriana: 37n, 74n, 126n, 238 e n, 241, 254n

Chiappelli, Fredi: 176n

Chiarello: 134, 135

Chirone: 190, 385, 419

Cicerone, Marco Tullio: XXIII, 79, 207, 257, 264, 314n

Cieco da Ferrara vd. Bello, Francesco

Cildadano: LIII

Cinzia: 203n, 223, 312, 449

Ciotti, Giovan Battista: 32

Clarice: 80, 83, 126, 129, 134-37, 140-49, 152, 154n, 165, 167, 183, 190, 192-99, 201n, 220, 221, 229-31, 244-47, 253, 296, 306, 308, 309, 316n, 318, 352n, 362, 364, 365, 367, 368, 371, 372, 374, 378-82, 383n, 385, 387, 393, 395, 399, 400, 403-405, 411, 412n, 434, 437, 438, 440, 443, 449

Clarinea: 145 e n, 362, 363

Claudiana: 425n

Claudiano, Claudio: 165, 199, 387, 389

Clizia: 152, 155n, 165, 306, 374-79, 380n

Clodasso: 425n

Clorinda: 154n, 242, 254

Clotareo: 416

Colonna, Vittoria: 51n

Comelli, Michele: XLIXn, Ln, LXIIIIn, 67n, 168n, 217n, 250n, 425n

Comin da Trino: XXVIIn, XLVIII, 32

Coppetta vd. Beccuti, Francesco

Corino: 224n

Corradini, Marco: 183, 328n, 417

- Corsamonte*: LXVIⁿ, 402-404, 408, 420ⁿ, 422-24, 426ⁿ, 428ⁿ, 435
- Corsano, Vittorio: L, LII, LIII, 47ⁿ, 66ⁿ, 74ⁿ, 83ⁿ, 85 e n, 87, 88ⁿ
- Corti, Maria: 160ⁿ
- Costante*: LX, 244, 448
- Costantino I (imperatore)*: 192
- Costantino*: 134
- Curione*: 188ⁿ
- Dama di Maloalto*: 199ⁿ, 201ⁿ
- Danae*: 223
- Danaino*: 199ⁿ, 200ⁿ
- Daniele, Antonio: XXXIII, 2, 21 e n, 22 e n, 25, 26 e n, 34, 54ⁿ, 56ⁿ, 68ⁿ, 76 e n, 82ⁿ, 174ⁿ, 175, 176ⁿ, 195ⁿ, 213ⁿ, 234, 253 e n, 274, 275 e n, 277ⁿ, 278-82, 284, 292, 298 e n, 318ⁿ, 334ⁿ
- De Maldè, Ettore: 340ⁿ
- De Nores, Giason: XIX, XXIVⁿ, LXVⁿ
- Deciani, Tiberio: 45
- Deidamia*: 182, 183, 202, 205, 206ⁿ
- Della Casa, Giovanni: XXXIXⁿ, XLⁿ, 23, 48, 255ⁿ, 262ⁿ, 264, 285, 313ⁿ, 322, 333
- Della Rovere, Francesco Maria II (duca di Urbino): 37, 93ⁿ
- Della Rovere, Guidubaldo II (duca di Urbino): 36-38, 47, 74ⁿ, 213ⁿ, 350, 351

Della Terza, Dante: 373n

Delminio vd. Camillo, Giulio

Demetrio Falereo (pseudo): XXXIX, XLVI, 255n, 256, 257 e n, 258n, 260-62, 265, 274, 300, 324, 332

Demostene: 79

Derla, Luigi: 340n

Devoto, Giacomo: 284n

Di Pietro, Antonio: 41n

Diana: 190, 191n, 292 e n, 307, 310 e n

Didone: 148, 165, 178n, 183, 191, 202, 221, 243n, 292, 309, 310n, 311, 313n, 352n, 355, 438

Diodoro Siculo: LXIVn

Diomede: 182, 418, 428n

Dionisotti, Carlo: XIIIn, XXXVn, 34, 158n, 274n

Dolce, Ludovico: XIII-XVI, XIX-XXII, XXXI, XXXIX-XLI, LVI, LXXIII, 30n, 43, 46, 47, 57, 58, 65, 71, 90, 93-95, 98, 168n, 171n, 174n, 187n, 188n, 275n, 282-86, 302, 317, 398, 399n

Donadoni, Eugenio: 340n, 439n

Donato, Tiberio Claudio: XVII

Donnarumma, Raffaele: 161n

Doralice: 420 e n, 424

Edipo: 77n, 99

Elena: 184n

Eliodoro: 159n

Elpidia: 402, 403, 423n, 424

Encelado: 227n

Endimione: 203 e n

Enea: LX, 99, 148, 175, 178n, 183, 191 e n, 210, 218, 221, 243n, 249n, 306, 355, 419, 420n, 421, 422, 433, 434, 437, 443, 447

Enrico II di Valois (re di Francia): XLVIII

Ercole: LX, 78, 169, 184, 188n, 223, 226n, 244, 288, 309n, 369, 448

Erichtho: 388n

Ermilla: 375, 376 e n, 378

Erminia: 154n, 254, 318

Ermogene: XXXIX, XLIII, 257, 260

Erodoto: LXIVn

Este, Alfonso II (duca di Ferrara): XXXIII, 35, 50

Este, Luigi (cardinale): 11, 16, 21n, 22, 36, 47-50, 76, 101, 139n, 172, 179, 324n, 448

Ettore: 189, 218, 225n, 227, 420n, 421

Eurialo: 203

Euridice: 154

Evandro: 165

Fasolo, Giovanni: 44

Fausto da Longiano, Domenico Tullio: XVI n

Fausto da Longiano, Sebastiano: XVIIn

Fausto: 279

Favenzo: 424

Febo: 205, 218

Ferguson, Margaret W.: 442n

Ferretti, Francesco: 261n, 340n, 346n, 372, 373 e n, 397, 398

Filagliteo: 392n

Filarco: 224

Filidora: LI, 86, 88, 89, 129n

Filippo II d'Asburgo (imperatore): 28n, 37, 38

Fiordiligi: 420n

Floriana: 136n, 147, 148, 154n, 155n, 165, 221, 249n, 292 e n, 293, 309, 313n, 352n, 393, 433-35, 437, 438, 441, 443, 449

Floridano: 224n

Floridante: LI, 86, 88, 89, 97, 129n, 260n

Florindo: 88n, 136n, 137, 138, 146, 147, 149-52, 154n, 155 e n, 167, 198, 200, 203-10, 212, 214, 215 e n, 220-22, 224, 225n, 231, 245, 251, 293, 306, 352n, 368, 370n, 383n, 410 e n, 449, 450

Foffano, Francesco: XXII, 91n, 134

Foltran, Daniela: 31n

Fornari, Simone: XVII-XX

Fornaro, Pierpaolo: XXn

Forti, Fiorenzo: 54n, 80n, 174, 274-76, 277n, 280, 292

- Francardo*: 135, 137, 144, 145 e n, 146n, 147, 150, 155n,
306, 362-69, 371, 372, 377, 378, 410n, 449
- Franceschi, Francesco de': XXIII, 6, 24, 25, 27, 30-32, 35,
46, 47, 274n
- Francesco I di Valois (re di Francia): XLVIII, 67
- Freud, Sigmund: 442n
- Fubini, Mario: 2, 274, 281
- Fumagalli, Giuseppina: XIIIn
- Furia*: 262
-
- Gabriele, Trifone: XIX
- Galasso*: 294
- Galealto il Bruno*: 386n
- Galli, Antonio: 37
- Gallinante*: 386n
- Gangemi, Giuseppe: 4n
- Gaveno*: 425n
- Geci, Cosimo: XXIVn
- Genova vd. Passeri, Marco Antonio de'
- Gernando*: 306n, 420n, 428, 432n, 433
- Getto, Giovanni: 2, 174n
- Gevardo, Lelio: 7n
- Giacinto*: 223
- Giasone*: 78, 414

Gigante, Claudio: 36n, 119n, 318n, 341n

Gilio, Giovanni Andrea: XXIVn

Ginamo: 134, 148, 155n, 180n, 249n, 385, 441, 442n, 443n, 449

Giolito, Gabriele: XIV, XV e n, XVIIIn, XX, XXI, 28n, 29n, 30, 43, 46, 47, 58, 71, 90, 93n, 95n, 139n, 398

Giolito, Giovanni: 93n

Giovanni (santo): 351n

Giraldi Cinzio, Giovan Battista: XVIII-XX, XXIX-XXXIV, XXXVIIIn, XL, XLI, XLIV, XLVn, L, LIIn, LIV, LV e n, LVII-LX, LXII e n, LXIVn, LXVIn, LXVIIIn, LXIX e n, LXXII, 5, 37 e n, 53n, 58, 60 e n, 61 e n, 65n, 68, 70 e n, 71 e n, 76, 78, 83, 87n, 93n, 98, 99, 102n, 103, 104n, 107, 109, 110, 112n, 121 e n, 129n, 168n, 172 e n, 184, 203n, 214 e n, 222, 238, 273, 275, 284, 285 e n, 286n, 289-291, 303, 305, 308, 316n, 332, 336, 338, 339n, 347, 353, 357 e n, 358, 369, 396, 410, 414, 415, 442n, 448, 449

Girardi, Maria Teresa: 44, 119n, 314n, 334n, 340n, 341n, 345, 432

Girone: XLIXn, 146, 168, 170, 199n, 200n, 201, 217n, 218, 244, 288, 291, 386n

Giunta, Lucantonio: 32

Goffredo di Buglione: 100n, 211, 219, 220, 254, 288, 330, 343, 345, 351, 412n, 416, 422, 433, 451, 452

Gonzaga, Guglielmo (duca di Mantova): 48

Gonzaga, Scipione: 11n, 44, 49, 272n, 290n, 304n, 305n, 306n, 321 e n, 322, 327n, 334n, 340-43, 344n, 346n, 405

Gonzaga, Vincenzo I (duca di Mantova): 11

Gradenigo, Luigi: 44

Granata, Gardenio: 346n

Grazie: 223, 251n

Greg, Walter Wilson: 20

Grifone: 379, 380

Grosser, Hermann: XXV e n, XXXVII e n, XLIII, 161n,
256n, 257n, 264, 265, 266n, 267n, 287n, 304n

Groto, Luigi: 39

Guarini, Battista: 50

Guerra, Domenico: 45n

Guerra, Giovanni Battista: 45n

Guerrieri Crocetti, Camillo: XVIIIIn, 3, 439n, 441

Guthmüller, Bodo: XXn

Harris, Neil: XIIIIn

Heinze, Richard: 243n

Himeneo: 312

Idonia: 308 e n, 316n, 369n

Imperatore, Bartolomeo: 81

Infelise, Mario: 29n

Irene: 370n

Iri: 391

Irnante: 294

Isabella: 420

Ismeno: 388-90, 392-95, 397, 412

Isoliero: 143, 149, 199, 200, 245, 384n

Iulio de' Medici: 171n, 191

Javitch, Daniel: XIIIn, XIIIIn, XVn, XVI e n, XVIIIn, XVIIIIn, XX, XXIIIIn, LXVn, 157n

Jossa, Stefano: XXXIIIn, XXXIV e n, XLVn, XLVIIIn, XLIXn, Ln, LVn, LIX, LXI, LXIII e n, LXVI, LXVIII e n, 134n, 168, 169n, 184n, 217n, 250n, 338n

Kennedy, William J.: 340n

Laco: 201n

Lancillotto: L, LXVIIn, 98, 102, 153, 217n, 384n, 425 e n, 426n

Larivaille, Paul: 340n

Lascu, Nicola: XXn

Laureo, Vincenzo: 38n

Lavezuola, Alberto: XXIII e n

Lavinia: LVIIIIn

Leda: 171n

Lelio, Gaio: 207 e n

Leone: 402, 404

Licino, Giovanni Battista: 321 e n

Licomede: 182, 418, 428

Ligridonia: LXIXn, 423

Linco: 195

Lisuarte: LIII, 86

Logistilla: 355n

Lombardo, Bartolomeo: XXVI, XXVII

Lomellino, Tommaso: 31, 56

Looney, Dennis: XXn, 150n, 161 e n, 162

Lucano, Marco Anneo: XXII, 104n, 187n, 388n

Lucilla: 366n

Lucina: 224n

Lucrezio Caro, Tito: 353

Macchioni, Silvia: 4n

Maggi, Vincenzo: XXVI-XXVIII, 40, 238n

Magliani, Mariella: 27, 29n, 30, 31n, 32 e n

Magno, Celio: 39

Mago di Ascalona: 390, 392 e n, 395, 396n, 409, 411n

Maier, Bruno: 7n, 11, 12, 26

Malagigi: 137n, 138 e n, 141, 142, 146, 154n, 165, 189, 190,
209, 222, 228n, 229-32, 234, 251, 252, 276n, 352n, 363,
385, 387-90, 393, 394n, 395, 401n, 407, 409, 450, 451

Mambrino: 134, 135, 138 e n, 140, 144, 148, 155, 210, 221,
222, 223n, 225-31, 234, 385, 388, 389n, 394n, 395, 401n,
404

- Mandricardo*: 420 e n, 424
- Mantova Benavides, Marco: 45
- Manuzio, Paolo: 30, 32, 38
- Marciani, Corrado: 32n
- Marco Lombardo*: 386
- Marte*: 180, 181, 223n, 294, 391, 392, 396n
- Martinelli, Alessandro: 163, 168n, 176n, 358
- Mastrototaro, Mariacristina: LIn, LVn, 70n, 74n, 129n
- Matelda*: 373, 404, 405
- Matilde di Canossa*: 416
- Mazzacurati, Giancarlo: XXXVIIIIn
- Mazzoni, Guido: 7 e n, 160n, 181, 205
- Medea* (personaggio del *Rinaldo*): 393
- Medea*: 77n
- Medici, Caterina de' (regina di Francia): 234
- Medoro*: 146n, 404
- Meliadusse*: 200n
- Melissa*: 404, 433, 434
- Melli, Elio: 81
- Menato, Marco: 38n
- Menelao*: 229n
- Mercurio*: 243n, 355, 434
- Merlino*: 102, 141, 146, 150, 190, 209, 253, 384n, 411

Michiel, Giovanni: 39n

Minerva: 370n

Minturno, Antonio: XXXVI, XLIII, LXV, 238n, 271

Mirinda: LI, 129n

Molinari, Carla: 343

Molino, Girolamo: LIn, 16n, 31, 38, 39, 45, 56, 57, 64, 68 e n,
72, 73, 87n

Montalvo, Garcia Rodriguez de: LI

Montano, Marco: 37

Morace, Rosanna: Ln, LIn, LVn, LXXIn, 3n, 37n, 38n, 70n,
76n, 85n, 88n, 156n, 174n, 346n

Mundello: 187n

Murrin, Michael: 340n

Muzio, Girolamo: LXXIII, 37, 41, 78n, 191n, 285

Namo: 211

Narsete: 100n, 330

Nausicaa: 112n, 191

Navone, Matteo: 3n, 26

Nicolucci, Giovan Battista vd. Pigna

Nifo, Agostino: XXVIIn

Niobe: 370n, 371n

Odrimarte: 223n, 224 e n, 294

Oldcorn, Anthony: 80

Olimpia: 308, 309, 316n

Olinda: 149, 198, 205, 206, 215n, 449, 450

Olindo (personaggio della *Liberata*): 242, 305n, 318

Olindo (personaggio del *Rinaldo*): 224n

Olini, Lucia: 340n

Oliviero: 178

Omero: XVI, XVIII, XIX, XXII, XXIX, XXXI, XLIV, XLVI
e n, XLVIII-L, LII, LIII, LVII-LX, LXIII-LXV, 63, 65n,
66, 67, 79, 95n, 111n, 112n, 113, 117n, 122, 159n, 167,
191n, 216, 218, 221-25, 227, 238-40, 254, 261, 282,
304n, 402, 419, 424, 431, 432n, 444, 449

Orazio, Quinto Flacco: XV, XVIII e n, XIXn, XXII, XXVI,
XXVIII, XXXVIII n, XLVIII, LII, LVI, LVII n, LVIII,
61n, 66 e n, 87n, 108, 238, 331, 345

Oreste: 181

Oriana: LI, LIII, 84, 86, 129n, 169, 188, 221, 287, 289, 292,
402

Orlando, Francesco: 440

Orlando: LIII, 79, 82n, 83, 88n, 91 e n, 92, 94, 98, 134, 136,
138n, 144, 146 e n, 151, 153, 167, 176, 178-81, 183, 186,
192, 193, 195, 196n, 201, 216-18, 220, 226, 251, 350,
351, 357n, 361, 371, 372, 374, 381, 417, 419-21, 431,
442n, 447, 448

Orologgi, Giuseppe: 362n, 377n

Osanna, Francesco: 6, 10, 11n, 25, 29, 275n

Otone: 178

Ovidio, Publio Nasone: XIIIIn, XVI, XIX-XXIII, LVIII, LXV
e n, 152, 159n, 165, 199, 239, 362n, 370n, 371n, 375,
377, 378, 387

Pace, Enrica: XIIIn, XXn

Paciotto, Felice: 37, 47n

Pagani, Andrea: 348n

Palamede: 217n

Palladio (angelo): 422n

Pallante: 165

Panciroli, Guido: 44

Papio, Giovan Angelo: 48

Paride: 184n, 229n

Paris, Gaston: 82n

Pasini, Maffeo: XIII e n, XVIIn

Passeri, Marco Antonio de' (il Genova): 44, 45

Patroclo: 88n, 179, 421n

Paulo: 424

Pausania: LXIVn

Pavesi, Cesare: 15, 31, 33, 45, 47, 55, 57, 95n

Pazzi, Alessandro: XXVIN

Pendasio, Federico: 44, 45, 48

Peretto vd. Pomponazzi, Pietro

Perione: 84, 86, 169n

Petrarca, Francesco: XIV, XXII, XXXIX, XLII, XLIII, XLVII, 39, 159n, 202n, 246, 248, 256, 263 e n, 267-69, 275n, 282, 283, 299-301, 308, 309, 384n, 392, 409, 449n

Piccolomini, Alessandro: XXXVI, 197n, 239

Piccolomini, Francesco: 44, 45, 49

Pigmalione: 362n

Pigna, Giovan Battista (Nicolucci): XIIIⁿ, XVII, XVIII e n, XXIX, XXXI-XXXIII, XLVⁿ, LVIⁿ, LIX-LXIII, LXIVⁿ, LXV, LXVIII, 23, 49, 64, 66, 68, 70, 71ⁿ, 93ⁿ, 99, 103, 104ⁿ, 106, 107, 109, 110 e n, 111ⁿ, 120, 124, 168ⁿ, 238, 332, 336, 354-56, 358, 396, 410, 413, 446

Pignatelli, Ascanio: 44

Pinelli, Giovan Vincenzo: 43

Pio IV (papa): 48

Pirro: 224ⁿ

Platone: XXV, 49, 55, 59, 220, 339, 343, 346, 354

Plutarco: 341, 345

Plutina: 402, 423ⁿ

Poliziano, Angelo (Ambrogini): XXXVⁿ, 159ⁿ, 170-72, 300

Poma, Luigi: 18-21, 25, 52, 69ⁿ, 321ⁿ, 322-27, 329, 330, 333

Pomponazzi, Pietro (Peretto): 444

Porro, Girolamo: 32

Porzia, Bartolomeo di: 321ⁿ

Poseidone: 117ⁿ

Praloran, Marco: 236 e n, 249, 250, 287ⁿ

Procri: 152, 165, 375-77

Proserpina: 165, 199, 202, 387, 389

Proto, Errico: 2, 91, 138n, 152, 159 e n, 160, 164, 170n, 172, 180n, 181, 187n, 189, 190, 196n, 201n, 202n, 203-205, 208, 214, 216n, 226, 227n, 231n, 313n, 366, 375, 387, 401, 402, 407

Pulci, Luigi: XXXV, 82n, 138n, 216

Quondam, Amedeo: 20n

Raimondi, Ezio: XXVIIIn, XXXVIIIn, 42n, 164n, 257n, 273, 324, 335, 340n, 347n, 348n, 439n

Rajna, Pio: 81, 82n, 161n, 420n

Ransaldo: 143, 144

Rasi, Donatella: XXVIIIn, XXVIII e n, XXXn, LVn, 70n, 98n

Residori, Matteo: 119n, 143n, 229n, 340n, 341n, 345n, 349, 356n, 392, 397n, 415n, 433n

Resta, Gianvito: 36n, 37, 39, 40, 43, 52, 70n, 156n, 321n, 327, 328, 334n

Rhu, Lawrence F.: 340n, 357n

Riccardo: 228n, 345, 397n, 402, 416, 432 e n, 452

Rinaldo (personaggio della *Liberata*): 154n, 219, 220, 221, 228n, 242, 254, 306n, 311n, 320, 342-45, 383n, 397, 398, 401n, 402, 416-18, 420n, 422, 424, 426-31, 432n, 433, 434n, 438, 441, 452

Rinaldo / Ranaldo da Montalbano: 3, 142, 244, 357n, 404, 415, 421, 428n, 434n

Ritrovato, Salvatore: XVIIIIn

Robortello, Francesco: XXVI-XXVIII, 40, 44, 45 e n, 98 e n,
99, 123, 125n, 126n, 238n

Rodomonte: 218, 420 e n, 421, 424, 425, 439n

Rondinelli, Ercole: 22, 324 e n

Rossi, Massimiliano: 4n, 96n

Rozsnyõi, Zsuzsanna: XLVIn

Ruggiero: XVIII, LIII, LXIIIn, 88, 165, 174, 175, 183n, 190,
218, 355, 385, 398, 402, 404, 408, 419-21, 428n, 433-35,
437, 443

Ruscelli, Girolamo: XIIIIn, XVI e n, XIX, XXXIX, LXXIII,
39, 285, 292n

Russo, Emilio: 361n

Sacchi, Guido: XLVIn, LXIVn, 172n

Salomone: 354

Sandal, Ennio: 38

Sannazaro, Iacopo: 203-205

Sanseverino, Ferrante (principe di Salerno): LII, 37, 38, 74n,
88n

Sansone: 226

Sansovino, Francesco: 32

Santini, Stefano: 50

Sberlati, Francesco: XIIIn, XIII, XIVn, XVIn, XVIIIn,
XXIIIIn, XXIVn, XXVIIIn, XXXVn

Scalabrino, Luca: 122, 123, 306n, 343, 384n

Scaligero, Giulio Cesare: XXVIII n

Scarpati, Claudio: 40, 69n, 154n, 164 e n, 248, 360n, 449n

Scianatico, Giovanna: 340n, 347, 348n, 384n, 401n

Scipione Africano, Publio Cornelio: 207 e n

Segni, Agnolo: XXIV n

Segni, Bernardo: XXVI

Segre, Cesare: 162

Segurano: 217n, 425n

Seneca, Lucio Anneo: XXII

Senofonte: LXIV n

Serassi, Pier Antonio: 36n, 37, 39, 48-50, 66n, 69n, 321 e n,
322, 333

Serso: 386n

Sessa, Giovan Battista: XIV

Sessa, Melchiorre: XIV

Sherberg, Michael: 6, 7 e n, 13-23, 25, 35, 54n, 59, 61n, 73n,
81n, 101, 180n, 434, 438, 440, 441 e n, 442n, 443, 444n,
446 e n

Sigonio, Carlo: XXVII, XXXVI, 36, 40, 44, 45, 48, 63, 68 e
n, 69n, 72n, 77, 99, 323, 324, 328, 330, 334

Sileno: 223

Silvia: 149n

Simonetta: 191

Sobrino: 144

- Sofronia*: 242, 305n, 306n, 318
- Soldani, Arnaldo: 257n, 286n, 287n, 295 e n
- Solerti, Angelo: 5, 7, 8n, 22n, 36n, 41n, 78n, 100n, 317n, 321
- Solimano*: 393-95
- Sozzi, Bortolo Tommaso: 12, 36n, 122, 126, 127, 321-23, 329n, 333
- Speroni, Sperone: XX, XXVII, XXXIII-XXXVI, XXXIX-XLII, XLVn, L-LV, LXn, 31, 36, 37, 43, 44, 50, 60, 64, 66, 67n, 68n, 72-74, 83, 88n, 98, 106 e n, 122, 123, 158n, 268-70, 305, 314n, 323, 325, 326, 334 e n, 444, 445
- Spilimbergo, Irene di: 28
- Stazio, Publio Papinio: XXII, 159n, 164, 181, 183n, 184, 417, 419, 428n, 431, 444
- Stoppelli, Pasquale: 20n
- Storella, Antonio: 20n
- Stussi, Alfredo: 20n
- Sveno*: 242, 427
- Tancredi*: 154n, 219, 220, 254, 344, 373, 374, 381, 397, 401n, 427, 452
- Tarnow, Stanislao di: 21n
- Tarracina, Laura: XVIIIn
- Tasso, Bernardo: XIX, XXI, XXX, XXXII, XXXIV, XXXVIIIIn, XLIV, XLV e n, L-LVII, LXI, LXII, LXVII, LXVIIIIn, LXIX, LXXI e n, LXXII, 4, 5, 15, 16n, 28n, 30, 31, 34, 36-40, 43, 46-49, 51, 53n, 55n, 57-61, 64, 65n, 66-68, 70-83, 85, 87-89, 101, 106, 120, 121, 128n, 129 e

n, 139n, 158n, 168n, 170, 173n, 174, 189, 203n, 207n, 208n, 213n, 214, 216, 221, 222n, 237, 239, 260n, 269, 274, 275 e n, 278, 282-84, 289, 291 e n, 302-305, 330, 332, 353, 354, 357n, 366n, 383n, 387, 396, 415 e n, 442 e n, 444, 446 e n, 447

Tasso, Cristoforo: 48

Tasso, Ercole: 48, 317n, 322n

Tassoni Estense, Ferrante: 78n, 100n, 330

Teocrito: 159n, 203, 205

Teseo: 78, 414

Tetide: 181, 184n, 189, 385, 387, 419, 426

Titano: 283

Tomitano, Bernardino: 45, 270n

Tommaso d'Aquino (santo): 365n

Tonelli, Luigi: 340n

Tortis, Alvise de: XIIIIn

Toscanella, Orazio: XXIII, XXIVn

Traiano: 422n, 423n, 428n

Trissino, Gian Giorgio: XLIV-XLVII, L, LIV, LX, LXVI, LXVII, LXVIIIIn, LXXII, 53, 54, 57, 58, 60, 65 e n, 70n, 79n, 98, 107, 112n, 113, 187n, 212n, 223n, 238n, 258n, 261, 305, 339n, 347, 369, 370n, 402, 403, 405, 408, 418, 422-26, 437, 440, 449

Tristano: 102, 153, 217n, 384n, 402

Troiano: 176, 216, 288

Trovato, Paolo: 20n

Tucidide: 314n

Turno: 218, 420n

Ubaldo: 418, 428n, 429, 430

Ugone: 153, 154n, 165, 186n, 216, 217, 313, 314n, 412n, 418, 442n

Ulisse / Odisseo: 99, 182, 183n, 191 e n, 221, 355, 419, 428n, 443

Valeriano, Publio Licinio (imperatore): LX

Valgrisi, Vincenzo: XVI, 66n

Valvasone, Erasmo da: XXII e n, 90, 95 e n, 98

Valvassori, Giovanni Andrea: XVI, XXII

Varchi, Benedetto: XX, XXXIII, XXXV e n, XXXVI e n, XXXIX, XLn, XLI, XLII, LIVn, 67n, 98, 268n

Varisco, Giovanni: XXI

Vasalini, Giulio: 321 e n, 325-27, 333

Venere: 204, 209, 251n, 306, 308, 309n, 389, 391, 392, 396n

Venier, Domenico: 16n, 31, 38, 39, 45, 56, 57, 64, 68 e n, 73

Venier, Luigi: 44

Venturini, Giuseppe: 31n, 46, 91, 92n, 97n

Verdizzotti, Giovan Mario: XXIVn, 31 e n, 33 e n, 40-42, 46, 53, 74, 90-97, 158 e n, 176n

Vesta: 223

Vettori, Pietro: XXVI, XXVIII, 40, 69n, 238n, 239, 255n,
257, 258n, 261n, 264n, 274, 324, 332

Villari, Susanna: LVn

Virgili, Marina: 69n

Virgilio, Publio Marone: XIV, XVI-XIX, XXI-XXIII, XXIX,
XXXI, XXXIXn, XLIV, XLVIII, XLIX, LII, LVII-LIX,
LXIII-LXV, 63, 65n, 66, 67, 79, 104, 113, 124, 148 e n,
159n, 166, 168-70, 172, 177, 178n, 179, 191n, 201n, 212,
216, 218, 222, 224, 238, 242, 243n, 248, 258, 263 e n,
264, 267-69, 299-301, 304n, 308, 310, 311, 313 e n, 316,
387, 407, 418, 421n, 433, 437, 444, 446, 449

Viviana: 426 e n

Vulcano: 187n, 208, 227n

Weaver, Elissa: XIIIIn

Weinberg, Bernard: XVIIIIn, XXVIIIn

Williamson, Edward: LIn

Zabarella, Giacomo: 44, 45

Zaccarello, Michelangelo: 20 e n, 21 e n

Zaccaria, Vittorio: 38n

Zappella, Giuseppina: 38n

Zatti, Segio: XLVI, 1n, 54, 134n, 161n, 164n, 347, 348n, 448,
451

Zoroastro: 363

Zorzi, Marino: 38n