

DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

«Il lasciar l'auditor sospeso».
La regia dell'attesa nella Liberata

ALBERTO DI FRANCO

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Corresponding author e-mail: alberto.difranco2@unibo.it

ABSTRACT

Quando il finale di un'opera letteraria è scritto nell'incipit, cosa tiene il lettore col fiato sospeso fino alla sua conclusione?

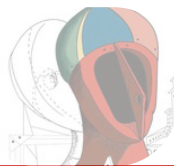
Il saggio, tramite l'analisi delle tecniche narrative e retoriche adottate dal poeta-regista della Liberata, si propone di offrire una possibile risposta, riservando una particolare attenzione allo studio delle dinamiche dell'intreccio tassiano, inteso come dispositivo interazionale, che risponde al bisogno di suscitare un desiderio cognitivo.

When the ending of a literary work is already written in the opening, what prompts the reader to remain in suspense until its conclusion?

This work, through the analysis of the narrative and rhetorical techniques adopted by the poet-director of Liberata, aims to offer a possible answer, paying particular attention to the study of the dynamics of the Tasso's plot, a real interactional device, which responds the need to arouse a cognitive desire.

KEYWORDS

Love, Weapons, Narratology, Rhetoric, Tasso



Nel desiderio l'individuo è immediato, e, per quanto il piacere sia raffinato, ricercato, studiato, l'individuo è pur sempre in esso come immediato.¹

1.

Il 27 luglio 1576, prima di far calare il sipario sulla cosiddetta fase gamma della *Liberata*,² Torquato Tasso scrive a Scipione Gonzaga:

Ma che fa il turco? [...] Noi qui assediati dalla peste non abbiàn più lettere di Venezia, né sappiam nulla. Di misser Luca non parlo; ch'egli, ch'è su' colli o che vi va almeno ogni giorno, non si ricorda de i miseri che giacciono ne' pantani: pazienza!³

La missiva, riletta nel contesto della revisione romana, con il riferimento al dilagare dell'epidemia veneziana del 1575 e alla recrudescenza delle minacce turche nel Mediterraneo, assume i toni di una cronaca collettiva e, al tempo stesso, si fa portavoce di un dramma più intimo che riguarda le sorti del poema, entrato in una fase di crisi irreversibile in seguito alle pesanti obiezioni di ordine strutturale e stilistico mosse dai revisori al poeta nel corso del biennio 1575-76.

La fiduciosa attesa dell'autore di vedere pubblicato il poema entro l'anno 1575, a Venezia,⁴ lettera dopo lettera, cedeva il passo alla disperazione; l'immagine della stagnante pianura ferrarese, in contrapposizione agli ariosi colli romani, dove trova ristoro dalla calura estiva Luca Scalabrino, vibra allo stesso *diapason* dei sentimenti del Tasso, che vede crollare davanti ai propri occhi il 'picciolo mondo' della *Liberata*.

Nei primi anni Sessanta, la riflessione teorica dei *Discorsi dell'arte poetica* aveva posto al poeta-Dio⁵ una sfida finalizzata alla creazione di un organismo testuale in grado di coniugare la «norma» aristotelica con l'idea neoplatonica del poema come cosmo, quale *discordia concors* di elementi, tutelato però da una «struttura razionale» che sostiene l'ossatura della trama principale.⁶ In altri termini, il soggetto 'tolto' dall'«istorie» (la prima crociata), che con la «sembianza della verità» 'inganna' i lettori,⁷ l'imitazione di un'azione conclusa e intera, o meglio, «una di molti in un uno»⁸ (l'«espugnazion sola di Gerusalemme»)⁹ e il ricorso al meraviglioso cristiano esigevano l'apporto di un sapiente regista capace di fondere i materiali da costruzione in una totalità architettonica e in una calcolata commisurazione delle parti.

Per raggiungere l'obiettivo e per evitare, soprattutto, il fiasco editoriale, cui era andato incontro Giovan Giorgio Trissino, autore dell'*Italia liberata dai Goti* (1547-48), «mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezato quasi da nissuno»,¹⁰ era indispensabile 'condire' la materia epico-cavalleresca con l'inserzione nella *fabula* di episodi di marca romanzesca funzionali alla trama principale.¹¹

Siamo alle prese, dunque, con la ricezione di un'opera, che, se da un lato si pone alla dovuta distanza dal procedimento formale a struttura sospesa dell'*entrelacement*¹² («la varietà» –



avverte il poeta – «è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione»),¹³ dall'altro non ambisce certo a essere letta soltanto nel mondo delle accademie e delle corti. Del resto, è proprio il gusto «isvogliato» dei lettori a reclamare il concepimento di un poema che sappia saldare la varietà della materia all'unità. Che sia l'intreccio, più che l'argomento, il fattore di distinzione dell'opera, è spunto aristotelico (*Poet.* 18, 1456a), svolto da Tasso nei *Discorsi* giovanili sulla scorta dei commentatori cinquecenteschi Maggi e, soprattutto Robortello, «sostanzialmente coincidenti nella fedele esegesi del testo e dei concetti di *connexio* e *solutio*»:¹⁴

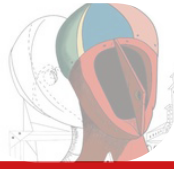
La novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola. Fu l'argomento di Tieste, di Medea, di Edippo da varii antichi trattato, ma, variamente tessendolo, di commune proprio e di vecchio novo il facevano: sì che novo sarà quel poema in cui nova sarà la testura dei nodi, nove le soluzioni, novi gli episodii che per entro vi saranno traposti, ancoraché la materia sia notissima e da altri prima trattata; e all'incontra novo non potrà dirsi quel poema in cui finte sian le persone e finto l'argomento, quando però il poeta l'avviluppi e distighi in quel modo che da altri prima sia stato annodato e disciolto.¹⁵

Ciò detto, si deduce che già all'altezza dei *Discorsi dell'arte poetica* è possibile ravvisare, *in nuce*, la dialettica fondamentale che animerà le pagine della *Liberata*, al fine di condizionare l'orizzonte d'attesa degli spettatori.

La preferenza accordata da Tasso alla materia storica implica, invece, non soltanto un serrato confronto con le fonti della prima crociata (Guglielmo di Tiro, Roberto Monaco, Paolo Emilio, e i cronachisti minori),¹⁶ ma anche la costruzione intellettuale di due codici in lotta tra loro: quello pagano, rappresentante degli «ideali di un umanesimo laico, materialista e pluralista», e quello cristiano (inevitabilmente vincente), che invece «dà voce alle istanze religiose autoritarie della cultura della controriforma»:¹⁷ «Canto l'arme pietose e 'l capitano / che 'l gran Sepolcro liberò di Cristo. / Molto egli oprò co 'l senno e con la mano, / molto soffrì nel glorioso acquisto; / e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano / s'armò d'Asia e di Libia il popol misto. / Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi / segni ridusse i suoi compagni erranti» (*Lib.* I 1).¹⁸

2.

In un racconto dal finale scritto nell'*incipit* e «dominabile a colpo d'occhio»,¹⁹ è lecito domandarsi cosa tenga 'incollato' lo spettatore²⁰ alla pagina della *Liberata*. La risposta può essere ricercata nelle tecniche narrative utilizzate dal nostro autore-regista, con una particolare attenzione all'intreccio, inteso come dispositivo retorico e interazionale complesso, che risponde al bisogno di suscitare un desiderio cognitivo. Raphaël Baroni, discutendone i suoi meccanismi, ha posto in rilievo un assunto di Claude Bremond su cui forse conviene riflettere:



Anche se l'eroe ha sempre la meglio, anche se il lettore lo sa in anticipo e lo esige, questa vittoria possiede un interesse drammatico solo se le *chance* di un fallimento, confliggendo con la forte teleologia del racconto, riescono a tenerlo con il fiato sospeso fino alla fine dello scontro.²¹

Siamo nell'ambito delle virtualità della storia nella dinamica della lettura: nella prassi della *Liberata*, l'assioma si traduce nella ricerca di un equilibrio tra i fatti ricalcati sulle cronache, in parte inalterabili, e l'invenzione del poeta.²²

Con la presenza nell'opera di personaggi storici e personaggi d'invenzione, Tasso è pronto a 'dilettare' e a 'meravigliare' i lettori. Sono proprio questi ultimi, Rinaldo *in primis*, insieme alle figure femminili, da Clorinda ad Armida, da Sofronia ad Erminia, a rendere vivo e mosso il «diagramma delle passioni».²³ Non solo: il ricorso alla varietà romanzesca, oltre a liberare Tasso dal peso ingombrante della storia, gli consente anche di «inceppare» l'unità epica²⁴ dominante nelle 116 ottave del *Gierusalemme*, tramandate dal testimone ms. Urbinate-Latino 413 (già 918).²⁵

Se analizziamo la composizione del poema, avvertiamo che la produzione di un effetto di tensione, studiato per indurre lo spettatore a elaborare pronostici incerti circa il corso degli eventi, passa da una calibrata distribuzione della materia narrativa in una struttura asimmetrica, dinamica, e dalla curvatura drammatica.²⁶ In un'opera che conta venti canti, la simmetria «soppressa e trasgredita»²⁷ del canto XIII, fornisce più di un indizio per quel che riguarda la predilezione estetica del Tasso per la disarmonia.²⁸ Discutendo con Scipione Gonzaga il ruolo strutturale del canto X, il poeta avvertiva:

Voglio però che sappia che questa è più tosto metà del quanto che della favola; perch' il mezzo veramente della favola è nel terzodecimo; perché sin a quello le cose de' cristiani vanno peggiorando: son mal trattati nell'assalto; vi è ferito il capitano; è poi arsa la loro machina, ch'era quella che sola spaventava gli nemici; incantato il bosco, che non se ne posson far dell'altre; e sono in ultimo afflitti dall'ardore della stagione e dalla penuria dell'acque, e impediti d'ogni operazione. Ma nel mezzo del terzodecimo le cose cominciano a rivoltarsi in meglio: viene, per grazia di Dio, a' preghi di Goffredo la pioggia; e così di mano in mano tutte le cose succedono prospere.²⁹

Il passo è piuttosto noto, eppure acquisisce un valore aggiuntivo se lo relazioniamo alle modalità di gestione del tempo adottate dallo scrittore. Nel «trapasso» da un canto all'altro, egli privilegia infatti una nota di *suspense* che oggi chiameremmo *cliffhanger*.³⁰ L'espedito narrativo consiste nel sollecitare l'uditorio a leggere voracemente il testo mediante una calcolata interruzione di fine canto: la porzione di storia in esso raccontata, dal momento che non si esaurisce del tutto, incoraggia lo spettatore a sfogliare le pagine iniziali del canto successivo, dove, nella maggior parte dei casi, viene ripreso il nucleo d'azione precedentemente sospeso. Diversa e del tutto singolare, per mettere in evidenza la particolarità degli argomenti trattati, è invece la situazione del canto XIII, poiché gli eventi menzionati nelle prime sequenze sono anteriori alla visita di Tancredi alla tomba di Clorinda (*Lib.* XII 97-99).³¹ Il poeta, in una missiva del giugno 1575, indirizzata al Gonzaga, giustificava la scelta nei termini seguenti:



Mando il canto decimoterzo: l'ordine del tempo, con che egli è continuato al duodecimo, non so se sia per dare fastidio ad alcuno; a me non ne dà punto, perché si dicono alcune cose prima nel duodecimo che sono posteriori nel tempo ad alcune del terzodecimo; ma così porta la commodità del ragionamento cominciato, e chiamasi ordine di commodità da alcuni filosofi, e ve ne sono esempi ne' poeti.³²

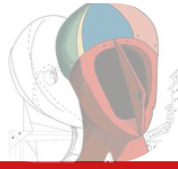
3.

Venendo ora alle cellule narrative del racconto, il regista della *Liberata* sa bene che per accendere la curiosità dello spettatore occorre inserire degli elementi perturbatori nell'organismo compatto dei crociati in marcia verso il Santo Sepolcro. Per parlar più chiaro: bisognava venire meno al proposito della guida spirituale della crociata, Pietro l'Eremita, che prendendo parola prima dell'elezione di Goffredo a capitano dell'impresa, precedentemente profetizzata da Dio per mezzo dell'Arcangelo Gabriele (*Lib.* I 12), incitava così i suoi compagni d'armi: «Deh! fate un corpo sol de' membri amici, / fate un capo che gli altri indirizzi e frene, / date ad un sol lo scettro e la possanza, / e sostenga di re vece e sembianza». (*Lib.* I 31, 5-8).

È questa la dimostrazione lampante del fatto che Tasso concepisca il gruppo dei crociati sia come un tutto unico, sia come insieme di individui singoli che, sotto l'influsso di Satana e dei suoi emissari, agiscono per proprio conto e ne favoriscono la decomposizione e frantumazione. Perché questo avvenga, l'autore nell'introduzione del poema, studia abilmente l'interrelazione generale tra i personaggi nello spazio.

Per averne una prova, basterà considerare i primi tre canti della *Liberata*, in cui, nella 'mescolatura' del «vero col falso verisimile»,³³ inizia a emergere tanto la densità psicologica degli attori quanto l'implicita distinzione tra personaggi pluridimensionali (*round character*) e personaggi privi di profondità psicologica (*flat character*).³⁴

La rotazione dei punti di vista, che inquadra il campo dei cristiani da diverse angolazioni (Dio, *Lib.* I 8-9; Goffredo, 35-63; Erminia, *Lib.* III 12, 17-20, 59), mediante efficaci 'ritagli' a effetto, permette al poeta di porre in risalto la soggettività di eroine ed eroi tormentati dalle passioni. La progressiva irruzione dei personaggi sulla scena comincia a suscitare interrogativi al lettore, in attesa di conoscere quale sia la loro identità, quali siano le loro intenzioni, o più semplicemente, quale sia il ruolo che essi sono chiamati a ricoprire nell'intreccio.³⁵ L'occhio onniveggente di Dio, ad esempio, in un'inquadratura di 'campo lungo' «in un sol punto e in una / vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna» (*Lib.* I 7, 7-8), mentre quando 'zooma' sull'esercito crociato, pone in rilievo le tendenze dei due principali campioni cristiani impegnati nel conflitto: il Re del cielo «vede Tancredi aver la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor l'ange e martira» (9, 3-4) e «scorge in Rinaldo e animo guerriero / e spirti di riposo impazienti» (10, 3-4). All'occhio del «pio» Goffredo viene invece delegato il compito di sottolineare la natura ambivalente (perciò enigmatica) di Tancredi, abile nelle arti militari e d'animo nobile, nonché vittima della «follia d'amore» per Clorinda (45-49). Sempre attraverso l'occhio del capitano, il narratore riconosce nel figlio di Sofia e Bertoldo un eroe legato a una sorta di «ossimorica identità»:³⁶ Rinaldo,



infatti, è «dolcemente /feroce», e appare ora come l'incarnazione di Marte («se 'l miri fulminar ne l'arme avvolto»), ora come l'incarnazione d'Amore («se scopre il volto»).³⁷ Del tutto soggettiva è la prospettiva sentimentale di Erminia. La donna, privata della patria, dell'affetto paterno e dell'amore, in veste di informatrice del re di Gerusalemme, sulla torre, adotta l'unica strategia di difesa possibile: la dissimulazione; quest'ultima, a differenza della simulazione, finzione consapevole che in qualche modo colpisce l'altro (come non pensare alle arti seduttive impiegate da Armida nei canti IV-V a danno dei cristiani, o alle sue 'moine' del diciassettesimo canto nel campo dei pagani?) è una riserva che difende chi parla e non offende chi ascolta.³⁸ Quando nel loro campo visivo entra Tancredi (*Lib.* III 17-20), Erminia, alla richiesta di Aladino di indicargli chi fosse quel «feroce» cavaliere, al posto di una risposta immediata, alterna lacrime e sospiri e, in un secondo tempo, nascondendo «sotto il manto de l'odio l'altro desio» (*Lib.* III 19, 2), lo descrive come uomo crudele.

4.

Nei primi tre canti della *Liberata*, il poeta intriga l'uditorio tramite la configurazione indeterminata e provvisoria degli eventi: lo scopo è di trasformare la *fabula* in una «rete tentacolare di virtualità incerte».³⁹ Facendo affidamento alle efficaci categorie di Gérard Genette, diremo che nel prologo del testo le *prolessi* danno il cambio alle *esche*, ossia a «semplici manovre preparatorie, senza anticipazione, neppure allusiva, che solo più tardi troveranno il loro significato, e derivano dall'arte tutta classica della "preparazione"».⁴⁰

Di là dall'ottava introduttiva del poema, può essere definita prolessi il preannuncio del martirio degli «amanti e sposi» Gildippe e Odoardo, «ne la guerra anco consorti» e non «disgiunti ancor che morti!» (*Lib.* I 56, 6-8). Al contrario, chiameremo *esche* narrative il 'probabile' arrivo del re d'Egitto in soccorso ad Aladino, prima che la guerra sia giunta a compimento, comunicato da Goffredo («Presago son, s'è lento il nostro corso, / avrò d'Egitto il Palestin soccorso»: *Lib.* I 28, 7-8),⁴¹ l'ordine impartito al messaggero Enrico, perché affretti l'arrivo di Svenno (il «giovene regal, d'animo invito»: *Lib.* I 68, 5, del quale avremo diffuse notizie nel canto VIII) e le potenzialità malefiche e arcane della selva di Saron, accennate in una delle due ottave topografiche di Gerusalemme: «Né si vede fiorir lieta e superba / d'alberi, e farne schermo a i raggi estivi, / se non se in quanto oltra sei miglia un bosco / sorge d'ombre nocenti orrido e fosco» (*Lib.* III 56, 5-8).

A quest'altezza del racconto, al lettore viene offerto nient'altro che un velato indizio per stabilire le analogie tra la foresta e la «silva» dei morti del canto VI dell'*Eneide*.⁴² Solamente dopo aver attraversato le pagine della *Liberata*, giunto alla soglia del canto XIII, con lo sguardo rivolto all'indietro, egli avrà a disposizione tutti gli strumenti per ricostruire la filiera degli eventi che, per gradi, gli è stata presentata. Il poema rivela quindi gradualmente il suo significato ed è compreso, nella sua interezza, retrospettivamente.

Nel 'principio' dell'opera, trova poi spazio l'inserzione del «racconto in prospettiva» di Olindo e Sofronia (*Lib.* II 14-55), apparentemente 'slegato' alla trama principale, la cui



funzione, stando a quanto suggerisce Georges Güntert, non va ricercata nell'immediato contesto narrativo, bensì nel legame con il poema intero, in virtù del fatto che la coppia simboleggia l'eterogeneità dei fini della *Liberata*: Sofronia, pronta a immolarsi sull'altare della fede per una causa comune, agisce per uno scopo politico e religioso, mentre Olindo «si pone come figura dell'amore ideale, perché disinteressato». ⁴³

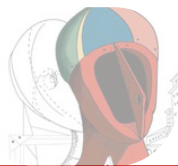
5.

Il discorso sulle prolessi e sulle esche apre la strada all'analisi di un altro artificio narrativo, legato alla *dispositio*, di cui l'autore è solito fare largo uso nel poema: il procedere dal confuso al distinto. I punti di riferimento del Tasso sono i classici: Aristotele, Virgilio e Eliodoro. ⁴⁴ In un passo delle *Considerazioni* alle canzoni *Le tre sorelle* del Pigna (il testo risale probabilmente al 1572), ⁴⁵ si legge:

E questa strada di cominciar dal confuso e pervenire al distinto, è usata quasi perpetuamente da Aristotele e da Virgilio. Aristotele l'usa giudicando che la via del nostro apprendere fosse da le cose più note a le meno. Virgilio proponendoci le cose in confuso, in parte ce le dichiara, in parte no. E questo è un artificio per allettare l'auditore a voler sapere più oltre: e per renderlo sempre avido di nuova lezione: il che non farebbe, se le cose a prima vista chiare e manifeste ci appresentasse; perché il lettore, contento di questa intera notizia, più oltre peravventura non si curarebbe di leggere. ⁴⁶

Alle tre *auctoritates* del mondo greco e latino, bisogna aggiungerne un'altra, Orazio, che, nella *Epistola ai Pisoni*, scriveva: «Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor, / ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici, / pleraque differat et praesens in tempus omittat, / hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor». ⁴⁷ Inoltre, secondo i precetti dell'*Ars poetica*, 'piacevole' è la poesia che «Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem». ⁴⁸ I principi di Orazio verranno esplicitamente ripresi nei *Discorsi del poema eroico*, editi nel 1594: anche se, a differenza di quanto teorizzato nei giovanili *Discorsi dell'Arte poetica*, il contesto appare quasi del tutto mutato (lo sguardo dell'autore è ora incentrato al rifacimento del poema), «il muover aspettazione e il fare attento il lettore» ⁴⁹ risulta essere una prerogativa alla quale, almeno nelle intenzioni, l'autore non intende venire meno:

Ma se Lucano non è poeta, ciò avviene perché s'obliga alla verità de' particolari, e non ha tanto risguardo all'universale: come pare a Quintiliano, è più simile all'oratore ch'al poeta. Oltre a ciò, l'ordine osservato da Lucano non è l'ordine proprio de' poeti, ma l'ordine dritto e naturale in cui si narran le cose prima avvenute; e questo è commune all'istorico. Ma nell'ordine artificioso, che perturbato chiama il Castelvetro, alcune delle prime deono esser dette primieramente, altre posposte, altre nel tempo presente deono esser tralasciate e riserbate a miglior occasione, come insegna Orazio. Prima deono esser dette quelle senza le quali non s'avrebbe alcuna cognizione dello stato delle cose presenti; ma se ne posson tacere molte, le quali scemano l'aspettazione e la meraviglia, avenga che il poeta debba tenere sempre l'auditore sospeso e desideroso di legger più oltre. ⁵⁰



Se vogliamo considerare precetti cronologicamente più prossimi al Tasso, è l'umanista Marco Girolamo Vida, nel *De arte poetica*, poema didattico in esametri, composto durante il primo decennio del XVI secolo e pubblicato a Roma, presso Ludovico Vincentino nel 1527, a elaborare una teoria della *suspense* tesa a «organizzare la narrazione in una struttura che tenga in equilibrio ignoranza e conoscenza, in modo che nell'uditorio si generi una forte tensione emotiva»: ⁵¹ «Principio invigilant non expectata legenti / promere suspensosque animos novitate tenere / atque per ambages seriem deducere rerum. / Nec quacumque viam suadet res gesta sequuntur; / plerumque a mediis arrepto tempore fari / incipiunt, ubi facta vident iam carmine digna». ⁵²

All'interno del fervido dibattito sulla *Poetica* aristotelica, si colloca la dottrina estetica dell'umanista Giulio Cesare Scaligero (l'*editio princeps* dei *Poeticæ libri septem*, un elegante *in folio* apparso nel 1561 – compreso fra i postillati barberiniani – conserva segni eloquenti dell'intensa meditazione tassiana all'opera, a partire dal 1581-82), ⁵³ che si prefigge di conciliare «l'elemento umanistico-edonistico con quello etico-sociale a impronta più o meno controriformistica». ⁵⁴ Per il filosofo trentino, trapiantato in Francia, digressioni e *sub-fabulae*, chiamate a posticipare il compimento dell'azione nel racconto, costituiscono «lo strumento migliore per sollecitare l'attenzione dello spettatore». ⁵⁵

Sulla base di quanto abbiamo finora detto a livello teorico, è doveroso verificare tale strategia sul piano della prassi. Dopo il *summit* infernale del canto IV (2-19), la cui forza argomentativa – spiegano Guido Baldassarri ⁵⁶ ed Ezio Raimondi – consiste nell'aver portato la figura di Satana entro la sfera del sublime, «sottraendolo all'ipotetica tradizionale del comico e del grottesco imposta dall'archetipo “simia Dei”», ⁵⁷ vengono disposti sulla scacchiera tutti gli elementi che frantumano l'unità dei crociati: «Sia destin ciò ch'io voglio: altri disperso / se 'n vada errando, altri rimanga ucciso, / altri in cure d'amor lascive immerso / idol si faccia un dolce sguardo e un riso. / Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso / da lo stuol ribellante e 'n sé diviso: / pèra il campo e ruini, e resti in tutto / ogni vestigio suo con lui distrutto» (*Lib. IV* 17).

Dal concilio dei demoni («Da questo canto, quasi da fonte, derivano tutti gli episodi», sintetizzava il Tasso nella *Favola* inviata a Orazio Capponi) ⁵⁸ prende avvio la 'sacca oscura' dei canti IV-XIII, 72 del poema e il primo grande episodio della *Liberata*: l'entrata in scena dell'avvenente Armida nel campo dei cristiani. La donna, con le iperboliche lodi del «giovinetto Eustazio», viene ad assumere i contorni di una *figura Mariae* nello spazio del sacro (*Lib. IV* 34, 2-4; 35, 2 e 7-8; 36, 6; 37, 5). ⁵⁹ Per di più, la nipote di Idraote, stuzzicando il desiderio carnale, goffamente represso dai suoi ammiratori, non solo ottiene il soccorso richiesto a Goffredo, ma fa sì che altri, di notte, la inseguano segretamente. Nel susseguirsi degli eventi dei canti IV-V, risalta in primo piano il profilo di Rinaldo, il quale, macchiatosi del reato di sangue nello scontro con Gernando (*Lib. V* 16-31), per non aver saputo tenere a freno l'ira, è costretto ad allontanarsi dal campo.

A fronte degli episodi che avranno seguito nella *Liberata*, la «necessità» di Rinaldo, nella conquista di Sion, è prefigurata da Tancredi, lucidissimo nei rari momenti in cui non gli



appare davanti Clorinda: «Ben tosto fia, se pur qui contra avremo / l'arme d'Egitto o d'altro stuol pagano, / ch'assai più chiaro il tuo valore estremo / n'apparirà mentre sarai lontano; / *senza te parranne il campo scemo, / quasi corpo cui tronco è braccio o mano*» (*Lib. V* 50, 1-6). L'esercito cristiano, in assenza del suo migliore eroe, è incompleto. Più il narratore sarà astuto a ritardare l'esposizione delle informazioni relative alla sua «richiamata», più il racconto risulterà efficace.

Gli studi di matrice neurocognitivista e neurolinguistica hanno rilevato che nell'alternanza continua tra tensione e risoluzione è possibile intravedere i due poli costitutivi dell'esperienza emotiva. Gli scienziati, ricorrendo alla risonanza magnetica funzionale (fMRI), hanno altresì dimostrato come la *suspense*, in un contesto letterario e musicale, coinvolga i sistemi limbico e paralimbico del cervello. Stefano Calabrese, a tal proposito, osserva:

Per i neuroscienziati la dinamica tensionale sarebbe uno strumento evolutivo selezionato per corrispondere a una necessità di “omeostasi” psicologica, cioè alla innata tendenza umana verso la risoluzione delle dissonanze, dei conflitti interpretativi e delle incertezze cognitive, al fine di ristabilire uno stato di equilibrio neurochimico nel cervello: il piacere generato dalla suspense fungerebbe pertanto come ricompensa e incentivo nell'esercizio della funzione fondamentale dell'anticipazione e della generazione di aspettative.⁶⁰

Siccome in questa sede non è concesso esaminare nel dettaglio le modalità tramite cui si incastonano, nel tronco della *fabula*, gli episodi suscettibili di innescare o disinnescare un effetto di tensione, si vedrà come Tasso susciti il desiderio d'attesa di Rinaldo nel campo dei cristiani. Il campione crociato assolve al compito di «detonatore di curiosità»⁶¹ facendo assumere al discorso un avanzamento progressivo (*step-by-step*), che scandisce i tre momenti principali del racconto: *perturbazione*, *riavvicinamento* e *fine*. Per comodità espositiva, considereremo soltanto il primo.

Nella fase della *perturbazione*, riguardo alle sorti di Rinaldo, il narratore stabilisce un'identità di conoscenza – Sternberg parlerebbe di «identica ignoranza»⁶² – tra i personaggi e lo spettatore, costretto a procedere a tentoni in vista dell'illuminazione finale. Nei canti VI-X, il cavaliere cristiano agisce passivamente: sentiremo parlare di lui nel canto VII, quando Goffredo, con gli «occhi gravi e tardi» (*Lib. VII* 58, 1), di fronte all'imminente minaccia di Argante, è costretto a stilare la «lista degli assenti» (*Lib. VII* 58-59), quasi a «tracciare un primo bilancio dell'indebolimento dell'esercito cristiano»: ⁶³ Tancredi, accecato dall'amore di Clorinda, era uscito dal campo di battaglia alla fine del canto VI; al drappello dei sorteggiati incaricati di seguire Armida, se ne erano aggiunti altri durante la notte, «ed ito è in bando / l'invitto eroe ch'uccise il fier Gernando» (*Lib. VII* 58, 7-8). Rinaldo sarà poi menzionato da Astragorre, che, commentando con Aletto l'arrivo tra le fila dei cristiani di Carlo di Danimarca, unico sopravvissuto all'agguato di Solimano («Questi, narrando del suo duce ardito / e de' compagni a i Franchi il caso fero, / paleserà gran cose; onde è periglio / che si richiami di Bertoldo il figlio»: *Lib. VIII* 2, 5-8), concerterà una strategia (per ora imprecisata all'uditorio) finalizzata a ostacolare il ritorno dell'eroe.



Il lungo racconto di secondo grado di Carlo (VIII, 5-42) riveste invece una funzione *esplicativa*,⁶⁴ poiché da un lato illustra nei dettagli le cause del «fero caso» citato a inizio canto dai due emissari di Satana, dall'altro spinge il discorso narrativo in avanti grazie al motivo 'romanzesco' della spada di Svenno (34-36), destinata a essere impugnata da Rinaldo per vendicarne il martirio nell'assedio di Gerusalemme.

Adesso, l'audacia dell'autore sta nel confondere l'attesa del lettore: affinché non si attivi il «dispositivo provvidenziale»⁶⁵ che porterà al recupero di Rinaldo, il narratore ricorre all'espedito della deviante analesi di Aliprando (51-56), che scatenerà la sedizione di Argillano. Essa, osservata retrospettivamente, avrà il gusto di un doppio inganno (rivelato, nella sua interezza, da Rinaldo al «saggio» di Ascalona nel canto XIV: 51-56): quello ai danni dei cristiani perpetrato da Armida e dai demoni, i quali inducono a far credere che Rinaldo sia morto, e quello del Tasso, che nel canto VIII ha messo in atto il più grande depistaggio della *Liberata*.

Con l'analese dell'inglese Guglielmo (*Lib. X* 60-72), uno degli ostaggi del drappello tenuto prigioniero dalla nipote di Idraote, nel castello del Mar Morto, assistiamo a un colpo di scena: il figlio di Sofia e Bertoldo è vivo e ha liberato i compagni, mentre in catene venivano portati dalla maga verso l'Egitto, evitando così la disfatta dei cristiani nella battaglia del canto IX contro i pagani.

L'allocuzione di Pietro l'Eremita posta in chiusura del canto X (73-78) – scrive Lanfranco Caretti – servirà a conferire solennemente al giovane ribelle dignità e altezza di destino, «additandolo, ancor prima del pentimento e della purificazione, come designato del cielo a compiere l'impresa più ardua della guerra: la liberazione della selva di Saron».⁶⁶

Il canto X, ripercorso dalla specola dell'officina delle *Lettere poetiche*, mostra una maggiore complessità. Tasso, discutendo le sue scelte compositive con i revisori, si rende conto che è ancora troppo presto per sciogliere il nodo riguardo alla «richiamata» di Rinaldo. Egli prende coscienza del fatto che la fiamma dell'attesa può essere mantenuta viva attraverso una modifica strutturale di ampia portata: la delocalizzazione del sogno di Goffredo dal canto X al XIV:

Mi dà fastidio, nella richiamata di Rinaldo, che egli si chiami innanzi al bisogno, onde vo pensando di trasferire il sogno di Goffredo, che è nel decimo, e tutto quel che segue della richiamata di Rinaldo, nel principio del decimoquarto; il che mi torna commodissimo e facilissimo, ché non mi converria pure alterare quattro o cinque stanze.⁶⁷

6.

Nel tentativo di sondare le strategie persuasive adottate dal Tasso, per mantenere desta l'attenzione del lettore, converrà ora riflettere sull'irrequieto paesaggio interiore dei personaggi. Per lo scrittore della *Liberata* si è parlato di un narratore «passionato» e «sentimentale».⁶⁸



In effetti, l'«affettuosa e amica voce»⁶⁹ del narratore, filtrata da una scrittura divisa tecnicamente fra *epos* e teatro,⁷⁰ raggiunge l'effetto di una partecipazione commossa da parte del destinatario dell'opera, poiché si presenta profondamente solidale con le sventure dei personaggi, siano essi cristiani o pagani.

Lanfranco Caretti, in relazione alla *suspense* della *Liberata*, ha affermato:

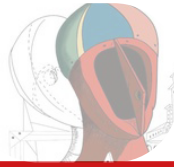
Tanto sui personaggi che sui luoghi, innestati di scorcio e con funzione partecipante, si stende l'ombra d'una minaccia, di una segreta insidia. È la tipica *suspense* tassiana; [...] una *suspense* che è inerente alla coscienza stessa del poeta, proiezione letteraria del suo sgomento di fronte alla realtà. Così il piacere appare insediato dal sentimento della labilità, e si fa tanto più acre e voluttuoso quanto più se ne avverte l'effimera durata; l'amore è contristato dalla corresponsione negata e soprattutto dai presagi funesti, e si nutre di languidi ardori o di disperata mestizia; la fama terrena è corrosa dal trascorrere del tempo, e lascia di sé solo un'eco fragile che il vento disperde; [...] l'idea stessa della vita, infine, è ovunque associata a quella della morte.⁷¹

Il brano, trasferito nell'universo dialettico del racconto, acquista un elevato stadio di intensità patetica e d'introspezione psicologica se prendiamo in esame, a titolo esemplificativo, alcuni aspetti delle vicende sentimentali di Erminia e di Tancredi.

Si apra il canto VI e si consideri la lunga sequenza che vede Erminia protagonista nei panni di donna pietosa e sognatrice,⁷² ansiosa di lenire le ferite che l'amato Tancredi si è procurato nello scontro con Argante (55-78). A vanificare le illusioni della pagana, che già immagina «abbracciamenti onesti» (77, 3) suggellati da «nozze avventurose» (77, 4), è l'intervento lirico del narratore sulla scena: «Da tai speranze lusingate (*ahi stolta!*) / somma felicità a sé figura» (*Lib.* VI 78, 1-2). Quando l'«amore» vince sull'«onore» e spinge la donna a indossare le armi di Clorinda, la *suspense* deriva dall'anticipazione al lettore di un pericolo ignorato dal personaggio. Nella fattispecie, la proiezione mimetica consisterà nell'entrare mentalmente nell'universo abitato da Erminia, ma solo in qualità di testimoni passivi degli eventi raccontati, senza alcuna possibilità di interferire con essi. Ha ragione Raphaël Baroni nel sostenere che, in determinate opere, con un piede siamo nel mondo del racconto, in attesa di un dramma imminente dalla cui minaccia vorremmo allontanare i personaggi, con l'altro siamo «nel mondo reale, condannati al tragico ruolo di Cassandra».⁷³

La medesima condizione di impossibilità di azione del lettore si verifica nel celebre assolo, o meglio, nell'amplesso mascherato dal duello, di Tancredi e Clorinda. Non importa quante volte si leggerà la seconda metà del canto XII: il desiderio di uno spettatore sentimentale sarà sempre quello di sottrarre la spada al cavaliere, che, qualche momento prima di scoprire la vera identità della donna, 'gode' nel vederla soffrire: «Misero, di che godi? oh quanto mesti / fiano i trionfi ed infelice il vanto! / Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti) / di quel sangue ogni stilla un mar di pianto» (*Lib.* XII 59, 1-4).

Con la morte di Clorinda, Tancredi è costretto a fare i conti con il classico argomento dell'irreparabile, il cui valore – spiegano gli autori del *Trattato dell'argomentazione* – può essere connesso con la quantità, «durata infinita del tempo che trascorrerà dopo che l'irreparabile sarà stato compiuto» e con la qualità, in quanto all'«avvenimento qualificato



irreparabile si attribuisce l'unicità». ⁷⁴ Le conseguenze di tale avvenimento non si limiteranno allo sconforto di Tancredi, sordo alle parole della ragione pronunciate dal «venerabil Piero» (85-89), né all'impossibilità dell'eroe di abbattere i prodigi della selva, a causa dello sbigottimento e dell'angoscia amorosa (*Lib.* XIII 32-49). Il senso di colpa per aver ucciso Clorinda genera in lui un'inquietudine che perdurerà fino al canto XIX, allorché il crociato, una volta soppresso Argante, perderà i sensi: «e di tenebre il dì già gli s'appanna» (*Lib.* XIX 28, 6). Si tratta di un destino annunciato dall'eroe stesso nel disperato monologo seguito all'uccisione della pagana: «e del sol che scopri le mie sventure, / a schivo ed in orrore avrò il sembiante» (*Lib.* XII 77, 5-6). ⁷⁵

7.

Sostiamo ancora un po' nei labirinti del cuore dei personaggi ed esaminiamo il tema dell'«attesa del contraccambio del sentimento amoroso» ⁷⁶ attraverso un particolare caso di iterazione. Partiamo da un principio teorico enunciato da Arnaldo Soldani:

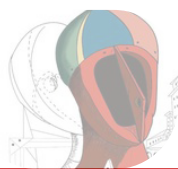
Anche dal punto di vista delle iterazioni a grande distanza l'elemento che più di ogni altro riesce a suscitare il fenomeno è il personaggio, vero centro vitale della narrativa tassiana, al quale il ritorno di un certo tipo di lessico garantisce insieme un forte tratto distintivo e una continuità di rappresentazione lungo tutto il poema. ⁷⁷

Tra le ripetizioni che hanno un rapporto diretto con la struttura portante, ideologica e compositiva del racconto, vi è il motivo conduttore della rosa. ⁷⁸ Pare interessante osservarne il funzionamento nell'intreccio, poiché la figura è strettamente connessa con i mutamenti di stato che subisce la proteiforme Armida e, in un certo senso, prepara consapevolmente lo spettatore all'attesa riconciliazione finale della donna con Rinaldo (cassata dal poeta solamente durante la revisione romana).

La pagana, al posto dell'*unum*, insistentemente reclamato dai personaggi che sostengono la «visione teocentrica» del poema (Goffredo e Pietro l'Eremita), valendosi della categoria del molteplice e del vario, sin dal suo ingresso in scena, ha la possibilità di creare una compiuta apparenza di realtà continuamente rinnovata. ⁷⁹

Nel canto quarto della *Liberata*, gli attributi della rosa traslati al corpo umano (il volto e la bocca) consentono al poeta di esprimere la carica erotica della pagana, prima che si consumi la sua strage di cuori nel campo dei cristiani: «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» (*Lib.* IV 30, 5-8).

Vale la pena notare che in una redazione precedente del canto IV, tramandata dai testimoni An e Vo, Tasso tendeva a smorzare il tratto cromatico del fiore. Di conseguenza, l'effetto sensuale di Armida, in quel contesto, risultava avere un impatto leggermente minore sullo spettatore: «e ne le guance e ne le labra accolto / dolce color di mattutine rose, / e qual zefiro suol tra vaghi fiori / aura spira fra lor d'arabi odori» ⁸⁰ (*Lib.* IV 30, 5-8). Possiamo

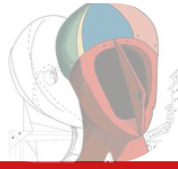


ipotizzare che l'autore, in corso d'opera, si sia reso conto che i versi, sottoposti a leggere modifiche strutturali, avrebbero potuto essere meglio reimpiegati per descrivere, poco più avanti, l'insidia del mentito pudore di Armida di fronte ai suoi corteggiatori: «O pur le luci vergognose e chine / tenendo, d'onestà s'orna e colora, / sì che viene a celar le fresche brine / sotto le rose onde il bel viso infiora, / *qual ne l'ore più fresche e matutine* / del primo nascer suo veggiam l'aurora; / e 'l rossor de lo sdegno insieme n'esce / con la vergogna, e si confonde e mesce» (*Lib.* IV 94). Non sarà certo un fatto accidentale che la similitudine introdotta nel v. 5 della vulgata, sostituisca il distico 5-6 della stesura precedente: «né pur a gli occhi ed a l'aurato crine / ma nel vermiglio aspetto appar l'aurora».⁸¹

Differente si prospetta la situazione del canto XVI: qui, lo scrittore, per dirla con Giovanni Pozzi, «alleva» la sua rosa nel «paradiso di voluttà»⁸² costruito da Armida all'interno del giardino delle isole Fortunate. L'invito al piacere, affidato all'immagine del fiore, viene scandito con battute edonistiche al centro di una scena dove la tentazione sollecitata dal «sermon» del pappagallo, che invita Carlo e Ubaldo a godere dell'attimo fuggente (*Lib.* XVI 14-15), viene vinta non tanto dal libero arbitrio dei campioni di Cristo, quanto dal programma spirituale della Riforma cattolica, di cui si era fatto rappresentante, in conclusione del canto XV, il mago cristianizzato di Ascalona, che aveva fornito ai due cavalieri, incaricati di riportare Rinaldo al campo, tutti gli strumenti per riaffermare il predominio dell'intelletto sui sensi: «Fra melodia sì tenera, fra tante / vaghezze allettatrici e lusinghiere, / va quella coppia, e rigida e costante / se stessa indura a i vezzi del piacere» (*Lib.* XVI 17, 1-4). Il tema figurale della rosa si sviluppa poi nell'atto narcisistico di Armida allo specchio, che ride agli elogi del suo 'servo' d'amore e non smette, per questo, di «badare alla propria *toilette*»:⁸³ «e nel bel sen le *peregrine rose* / giunse a i *nativi gigli*, e 'l vel compose» (*Lib.* XVI 23, 7-8).

Il contrasto tra la rosa, emblema della sensualità, e il candore del giglio, allegoria della purezza e dell'innocenza, richiama l'antinomia connaturata al carattere della donna (passionale e al contempo fragile) e ritorna, significativamente, nel viaggio di Rinaldo nella selva dei morti del canto XVIII. Com'era avvenuto per Carlo e Ubaldo, anche l'eroe destinato a vendicare la morte di Svenno opera per mezzo di una guida (Pietro l'Eremita lo ha messo in guardia dalle tentazioni amorose della selva di Saron: *Lib.* XVIII 10), grazie alla quale sarà in grado di esorcizzare l'«arcadia in maschera»⁸⁴ inscenata dai demoni, che tentano invano di sedurlo con la riproduzione della medesima coreografia del giardino delle delizie di Armida: «Dove in passando le vestigia ei posa, / par ch'ivi scaturisca o che germoglie: / là *s'apre il giglio* e qui *spunta la rosa*, / qui sorge un fonte, ivi un ruscel si scioglie, / e sopra e intorno a lui la selva annosa / tutta pareo ringiovenir le foglie» (*Lib.* XVIII 23, 1-6).

In merito alla diversa predisposizione d'animo di Tancredi e Rinaldo nella selva di Saron, ascoltiamo le parole di Elisabetta Selmi:



Se Tancredi alimenta da sé i propri mostri interiori, quali «ingannevoli argomenti» di una babelica «varietà» di opinioni, di false immagini prodotte dall'infermità di ragione e dall'erranza romanzesca, nel caso di Rinaldo, pienamente reintegrato nella sua dignità epica, dopo l'espriante ascesa all'Oliveto, il «meraviglioso» del bosco è, invece, fenomeno tutto esteriore che agisce da specchio, al modo di un fittizio fondale scenico (XVIII, 27, I: «Quai le mostra le scena e quai dipinte»), evocante i fantasmi di una tentazione romanzesca ormai scaduta al rango di una sofisticata persuasione, sconfitta dalla ritrovata integrità dell'eroe e dall'unità del poema.⁸⁵

Rinaldo, liberatosi definitivamente dal dominio degli incantesimi di Armida e purificato dal rituale della penitenza può vincere i prodigi della selva e unirsi ai suoi compagni nella conquista della Città Santa:

*La rugiada del ciel su le sue spoglie
cade, che parean cenere al colore,
e sì 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.*

(Lib. XVIII 16)

Da quanto sembrano indicare gli echi intratestuali dell'ottava 16 del canto XVIII e l'ottava 129 del canto XX, la pagana, analogamente a Rinaldo, affinché l'unione con l'amato sia possibile, deve simbolicamente morire per essere riassorbita nel cosmo cristiano. Il mutamento da una condizione all'altra, che vedrà Armida redenta e proiettata verso una nuova vita, è ancora una volta affidato alle potenzialità simboliche di una rosa avvizzita, che riacquista colore sotto una rasserenante pioggia mattutina:

*e 'l bel volto e 'l bel seno a la meschina
bagnò d'alcuna lagrima pietosa.
Qual a pioggia d'argento e matutina
si rabbellisce scolorita rosa,
tal ella rivenendo alzò la china
faccia, del non suo pianto or lagrimosa.
Tre volte alzò le luci e tre chinolle
dal caro oggetto, e rimirar no 'l volle.*

(Lib. XX 129)

Le azioni complementari compiute da Rinaldo e Armida rivelano come la coppia si completi a vicenda: «quel che lega in profondo i due personaggi e li vota alla ripetizione (ossia all'unione, al distacco e al ricongiungimento)» – suggerisce Franco Fortini – «è la loro identica subordinazione al principio del piacere». Quando l'ansia del dover essere li separa, il «languore erotico e regressivo» del cavaliere è «compensato dall'estrema e



infantile subordinazione alla collera e alla violenza cieca», quello della donna all'«intrigo e all'inganno».⁸⁶

8.

Tra gli elementi funzionali a un effetto di attesa, allo scopo di intensificare le emozioni e ad accrescere il nostro coinvolgimento per la sorte del personaggio, occorre prestare attenzione ai rallentamenti di ritmo delle scene, che permettono allo scrittore della *Liberata* di differire uno scioglimento avvertito come imminente. Un esempio, fra i tanti possibili, è offerto da una sequenza del canto XX. I protagonisti sono Rinaldo e Armida, quest'ultima combattuta fra due sentimenti opposti, amore e ira:

Sorse *amor contra l'ira*, e fe' palese
che vive il foco suo ch'ascoso tenne.
La man *tre volte a saettar distese*,
tre volte essa inchinolla e si ritenne.
Pur vinse al fin lo sdegno, e l'arco tese
e fe' volar del suo quadrel le penne.
Lo stral volò, ma con lo strale un *voto*
subito uscì, che vada il colpo a *vòto*.

Torria ben ella che il quadrel *pungente*
tornasse indietro, e le tornasse al core;
tanto poteva in lei, benché perdente
(or che potria vittorioso?), Amore.
Ma di tal suo pensier poi si ripente,
e nel *discorde sen* cresce il furore.
Così or paventa ed or desia che tocchi
a pieno il colpo, e 'l segue pur con gli occhi.

Ma non fu la percossa in van diretta
ch'al cavalier su 'l duro usbergo è giunta,
duro ben troppo a femminil saetta,
che di pungere in vece ivi si spunta.
Egli le volge il fianco; ella, *negletta*
esser credendo, e d'ira arsa e compunta,
scocca l'arco più volte e non fa *piaga*:
e mentre ella saetta, Amor lei *piaga*.

(Lib. XX 63-65)

La scena può essere interpretata tenendo a mente le *Lezioni di regia* del teorico del cinema Sergej Ejzenštejn.⁸⁷ Nelle conversazioni dedicate all'analisi del romanzo *Delitto e castigo* di Dostoevskij, il maestro russo non era molto distante dal Tasso quando, per la messa in scena dell'uccisione della vecchia usuraia da parte di Raskol'nikov, raccomandava agli



studenti di mettere in rilievo la lotta dell'omicida contro la propria irrisolutezza. Prima che l'assassino sferri, con l'accetta, il 'colpo secco' ad Alëna Ivànovna, è necessario creare un effetto *suspense*: l'obiettivo del regista è «impressionare» lo spettatore, portando lo sviluppo dell'azione al raggiungimento massimo di potenza emotiva.⁸⁸

Qualcosa di molto simile avviene nella *Liberata*. Se esaminiamo il movimento della pagana, vediamo che la prima quartina dell'ottava 63 è caratterizzata dall'inibizione (la donna vuole colpire e teme al tempo stesso di farlo), mentre la seconda, che traduce in atto l'intenzione di scoccare la freccia verso il nemico amante, è contrassegnata da un duplice movimento, attivo per la direzione e passivo per il ritmo. Nel distico finale, Tasso ha la possibilità di mostrare lo spirito contrastato di Armida profittando dell'*aequivocatio* prodotta dalle parole *voto...vòto*.

Segue una *suite* bipartita di natura introspettiva: quanto più la maga s'avvicina all'esecuzione del suo piano, tanto più aumenta il turbamento nel «discorde sen» (v. 6).

Nella stanza 65 conosceremo l'esito del gesto della donna: Rinaldo rimane praticamente illeso e Armida, ferita nell'orgoglio, persegue inutilmente l'attuazione del proposito bellicoso. Con l'intento di creare nel lettore un'attesa di completamento della frase, lo scrittore sfodera dal suo armamentario retorico l'anastrofe (vv. 5-6),⁸⁹ mentre, per conferire maggiore risolutezza e solennità ai movimenti della *femme fatale*, Tasso si affida al «concorso delle vocali» (vv. 6-7) richiamato, in prima istanza, nella *Lezione sopra il sonetto di Monsignor della Casa*. Erano stati Demetrio, letto nei *Commentarii* del 1562 al *De elocutione* di Pier Vettori,⁹⁰ e Quintiliano a insegnare al giovane poeta che la tessitura del colorito vocalico, «se ben rende alquanto aspra l'orazione, l'inalza però maravigliosamente».⁹¹ Con la rima identica del distico 7-8 (*piaga...piaga*), perfettamente calzante al contesto narrativo, lo scrittore enfatizza ulteriormente la posizione sentimentale di Armida, fino a toccare le vette del melodramma.

9.

Nell'universo polifonico della *Liberata*, al narratore 'passionato' si affianca un narratore, che sulla base delle suggestioni teoriche di Genette, possiamo definire 'ideologico'. Stabilire il *gap* tra le convinzioni dell'autore e quelle di chi racconta non è un'impresa facile. Ciononostante, dalla grammatica compositiva del testo emerge un fatto: spesse volte gli interventi del narratore (diretti e indiretti) prendono nella storia la forma di un commento 'pedagogico' autorizzato dall'azione.⁹²

Lo spirito del lettore, in attesa della conquista di Gerusalemme, ha bisogno di essere continuamente orientato verso il codice vincente dei cristiani e non deve in alcun modo cedere al fascino esercitato dalle forze demoniache, 'necessarie' a ritardare, nel limpido «sistema di spinte e contospinte» della *Liberata*,⁹³ il risultato della battaglia finale.

In prospettiva sociocritica, vi è in gioco il rapporto tra l'opera e il discorso che la società conduce su se stessa, l'«universo fuori-testo», che essa presuppone e alla quale fa riferimento.⁹⁴

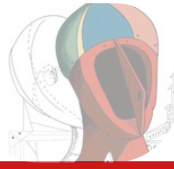


Visto da questa particolare angolazione, il racconto testimonia l'ansia spirituale che attanagliò l'anima dolente del poeta all'indomani della chiusura del Concilio di Trento. Con l'inasprimento delle norme ecclesiastiche, tese a reprimere la diffusione dei libri che non obbedivano al progetto di disciplinamento dei fedeli e di moralizzazione dei loro costumi, Tasso si guardò bene dal destare sospetti riguardo alla sua 'integerrima' ortodossia.⁹⁵

Si considerino i commenti del narratore per quel che concerne la 'debolezza' delle arti magiche di Ismeno: «Giudicò questi (*ahi, cieca umana mente, / come i giudizi tuoi son vani e torti!*) / ch'a l'essercito invitto d'Occidente / apparecchiasse il Ciel ruine e morti» (*Lib. IV 21, 1-4*) e alle parole da lui pronunciate al momento dell'incantesimo della selva: «Disse, e quelle ch'aggiunse *orribil note, / lingua, s'empia non è, ridir non pote*» (*Lib. XIII 8, 7-8*). Si legga inoltre quanto il narratore afferma sul sostegno dato dal cielo a Goffredo quando la torre dei cristiani rischia di andare in fumo, per via delle fiaccole di zolfo e di pece preparate dall'«empio Ismeno»: «Oh glorioso capitano! oh molto / dal gran Dio custodito, al gran Dio caro! / A te *guerreggia il Cielo*; ed ubidenti / vengon, chiamati a suon di trombe, i venti» (*Lib. XVIII 86, 5-8*). Gli ultimi versi dialogano con l'ottava 89 dello stesso canto, in cui, con la morte del mago, si celebra la definitiva sconfitta di Satana e dei suoi emissari: «Lasciàr gemendo i tre *spirti maligni / l'aria serena e 'l bel raggio celeste, / e se 'n fuggìr tra l'ombre empie infernali. / Apprendete pietà quinci, o mortali*» (89, 5-8).

La netta presa di posizione di chi racconta a favore del codice cristiano viene dispiegandosi anche nel corso di quei duelli dove la dimensione epica prende il sopravvento sulla lirica. Sarà sufficiente ascoltare la voce del narratore riguardo al comportamento di Argante, che, nello scontro con Raimondo di Tolosa del canto VII, vede cadere a terra la spada in «mille pezzi» per essersi opposto all'intervento delle forze celesti: «*Fragile è il ferro allor (ché non resiste / di fucina mortal temprata terrena / ad armi incorrottabili ed immiste / d'eterno fabro)* e cade in su l'arena»: *Lib. VII 93, 1-4*. Il valore argomentativo della perifrasi «eterno fabro» è da leggere in contrapposizione all'«orribile prodigio» di Satana, giunto in soccorso dell'eroe pagano: «Argante, il tuo periglio allor tal era, / quando aiutarti Belzebù dispose. / Questi di cava nube ombra leggiera / (*mirabil mostro*) in forma d'uom compose» (99, 1-4). Il narratore 'ideologico' della *Liberata*, talvolta, per veicolare all'uditorio l'importanza di un determinato messaggio liturgico, è costretto dai revisori romani ad affidarsi alle potenzialità offerte dal cosiddetto «argomento d'autorità». È il caso del mago Ismeno e del mago cristianizzato di Ascalona. Da una missiva del 14 aprile 1576, indirizzata a Scipione Gonzaga, apprendiamo: «Scrissi a Vostra Signoria che, se 'l nome di 'mago' dava fastidio a cotesti signori, io il rimoverei da quei pochi luoghi ove si legge, ponendovi 'saggio' in quella vece».⁹⁶

Perelman e Olbrechts-Tyteca spiegano che qualsiasi appellativo di «saggio», «dotto», presentato come notorio, «serve in qualche modo da garanzia a un'autorità particolare, in base al gran numero di chi la riconosce». Caso limite è l'autorità divina «che supera tutti gli ostacoli che la ragione potrebbe opporre».⁹⁷ Muovendo da queste premesse, si può capire meglio perché Tasso, nelle pagine autoesegetiche dell'*Allegoria del poema*, composta nel giugno del 1576, ponga così tanto in risalto la figura del «saggio»:



Ma l'Eremita, che per la liberazione di Rinaldo indirizza i due messaggieri al Saggio, figura la cognizione soprannaturale ricevuta per divina grazia, sì come il Saggio la umana sapienza. Imperò che da l'umana sapienza e da la cognizione dell'opere della natura, e de' magisteri suoi, si genera e si conferma negli animi nostri la giustizia, la temperanza, il disprezzo della morte e delle cose mortali, la magnanimità, ed ogn'altra virtù morale: e grande aiuto può ricever l'uomo civile in ciascuna sua operazione da la contemplazione. *Si finge che questo Saggio fosse nel suo nascimento pagano; ma che, da l'Eremita convertito a la vera fede, si sia renduto cristiano; e ch'avendo deposta la sua prima arroganza, non molto presuma del suo sapere, ma s'acqueti al giudizio del Maestro [...].* Nè indarno è introdotta la persona di questo Saggio; potendo per consiglio solo dell'Eremita esser trovato e ricondotto Rinaldo: *per che ella s'introduce per dimostrare che la grazia del Signor Iddio non opera sempre negli uomini immediatamente, o per mezzi straordinarii, ma fa molte fiato sue operazioni per mezzi naturali.*⁹⁸

L'ultimo passaggio del brano sopraccitato pare particolarmente indicativo, poiché altro non è che la parafrasi di alcuni versi del canto XIV: il saggio di Ascalona, appellandosi alla mano provvidenziale di Dio, giustifica a Carlo e Ubaldo la funzione eziologica che è chiamato a rivestire nel poema con i medesimi termini dell'*Allegoria*: «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* (*Lib. XIV 47, 1-4*).

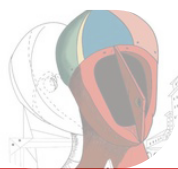
10.

In conclusione, sia consentita una riflessione sul momento che precede l'ingresso di Tancredi nel castello della maga Armida nel Mar Morto, situato dove un tempo sorgevano le due città di Sodoma e Gomorra, per toccare con mano l'abilità del Tasso di generare la *suspense* e di dilatare i nuclei del racconto servendosi di un equivoco.

Riprendiamo preliminarmente in mano il finale del canto VI e l'inizio del VII; prestiamo poi attenzione alle parole del poeta, il quale in una missiva del 15 aprile 1575, inviata da Ferrara a Scipione Gonzaga, così giustificava l'allontanamento dal centro principale dell'azione:

Nel rimanente potrà forse parer loro che nel *principio del settimo canto ne gli errori d'Erminia e di Tancredi io mi slarghi troppo dalla favola*; ma in questa parte io ho apparecchiato gagliardissime difese (così mi paiono) e di ragioni d'auttorità: pur mi sarebbe di poca fatica il fare che Tancredi stesso narrasse poi la sua prigionia. *In somma mi è parso, sin che le macchine non erano fatte, né v'era che fare, ch'io mi potessi slegare al quanto, senza però perder di mira il fine del tutto; ma, poi che le machine son fatte, e che la guerra si stringe, anch'io mi stringo con la favola, né me ne parto punto, sin che la necessità, che s'ha di Rinaldo, non me n'allontana.*⁹⁹

Conviene innanzitutto sottolineare che Tasso, in chiusura canto VI, ricorre a quello che abbiamo definito effetto *cliffhanger*. L'eroe cristiano arde dal desiderio di abbracciare Clorinda: ogni volta che il crociato la vede (*Lib. III 23, 2; VI 27, 5; XIII 45, 1-4*),¹⁰⁰ o che ne sente parlare, rimane paralizzato. Persuasosi erroneamente del fatto che a curare le sue ferite sia venuta la donna amata, l'istinto prende il sopravvento sulla ragione e il crociato



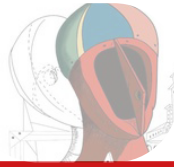
decide di inseguire Clorinda (in realtà Erminia). Il canto VI, perfettamente bipartito in due sezioni (la sfida di Argante e Tancredi e il tema sentimentale e romanzesco dell'amore non corrisposto di Erminia),¹⁰¹ si conclude con la fuga del cavaliere cristiano: «Tancredi, cui dinanzi il cor sospese / quell'avviso primiero, udendo or questo, / pensa: "Deh! forse a me venia cortese, / e 'n periglio è per me", né pensa al resto. / E parte prende sol del grave arnese, / monta a cavallo e tacito esce e presto; / e seguendo gli indizi e l'orme nove, / rapidamente a tutto corso il move» (*Lib.* VI 114).

In *ouverture* del canto VII, il lettore si aspetterebbe di conoscere l'esito della fuga di Tancredi. Avviene il contrario: nel succedersi degli eventi ricchi di tensione epica e romanzesca del canto VI, il narratore sa che bisogna concedere al proprio interlocutore un momento di tregua, concepito «non semplicemente come un mezzo complementare per dare respiro allo spettatore, non come momento autonomo di abbassamento della tensione drammatica, ma come una linea di azione complementare a quella precedente».¹⁰²

Il motivo dell'inseguimento della persona amata viene quindi spezzato dalla sequenza pastorale (*Lib.* VII 5-22) di Erminia, introdotta da quattro ottave profondamente patetiche, che descrivono lo stato confusionale della donna, costretta a fuggire dai cavalieri cristiani in seguito al fallimento della sortita notturna. Le «ombrese piante / d'antica selva», presso cui Erminia si trova costretta a indirizzare i suoi passi, acuiscono lo smarrimento interiore della pagana e adombrano la storia personale di un infelice destino. L'idea di indossare le armi di Clorinda e poi gli abiti da pastorella sono vani mascheramenti di chi cerca un posto al sole nel mondo. Gli indumenti che rivelano la sua vera identità sono il «velo» e la «gonna»:¹⁰³ «Ah perché forti a me natura e 'l cielo / altrettanto non fèr le membra e 'l petto, / onde potessi anch'io la gonna e 'l velo / cangiar ne la corazza e ne l'elmetto?» (*Lib.* VI 83, 1-4). Erminia si servirà di questi due strumenti di seduzione e di cura per ridare «salute» e benessere all'uomo amato nel diciannovesimo canto (*Lib.* XIX 112-113).

Quando il regista del racconto sposta la cinepresa su Tancredi, assistiamo al medesimo turbamento di Erminia. La condizione del personaggio viene assimilata dalla cornice spaziale della selva circostante, folta «da le piante orride e spesse» (*Lib.* VII 23, 3) e simbolo del peccato, sopra la quale il personaggio indirizza il cammino «'n dubbio» (23, 5) e «per ignote / strade» (24, 5-6). Il ricordo e lo scrupolo di tornare al campo di battaglia (26), per adempiere ai suoi doveri di crociato, potrebbero ancora salvarlo, senonché all'equivoco dell'inseguimento si assomma l'inganno del «corriero» (27), che conduce l'eroe «là dove un sozzo e rio / lago impaluda, ed un castel n'è cinto» (28, 5-6).

Tancredi è 'impaludato' negli spazi della maga. Sdegnato dalla conversione di Rambaldo all'Islam, si dichiara *miles Christi* (34); eppure, quando si ritrova richiuso nel «sepolcro de' vivi» (48) di Armida, in un momento di altissima intensità introspettiva, il primo pensiero non è rivolto alle sorti della guerra, bensì a Clorinda.



«**Leve perdita fia perdere il sole,**
 ma di più vago sol più dolce vista,
 misero! i' perdo, e non so già se mai
 in loco tornerò che l'alma trista
 si rassereni a gli amorosi rai».
Poi gli sovien d'Argante, e più s'attrista
 e: «Troppo» dice «al mio dover mancai;
 ed è ragion ch'ei mi dispreggi e scherna!
 O mia gran colpa! o mia vergogna eterna!».

(Lib. VII 48, 8; 49)

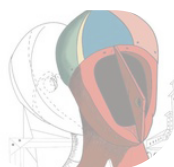
A livello intratestuale, il v. 8 della stanza 48, riproposto dallo scrittore unicamente nelle intime confidenze di Erminia a Vafrino («**Leve perdita è il regno,** io co 'l regale / mio alto stato anco perdei me stessa: / per mai non ricovrarla, *allor perdei / la mente, folle, e 'l core e i sensi miei*»: Lib. XIX 92, 5-8), segna la distanza di due personaggi ossessionati dal raggiungimento di obiettivi, tutto sommato, differenti. Tasso, nel canto XIX, lascerà volutamente aggrappato a un filo il destino di Erminia: durante la revisione romana il poeta è sfiorato persino dall'idea di trasformare la pagana in «religiosa monaca»,¹⁰⁴ se ciò fosse bastato a soddisfare le richieste del rigidissimo Silvio Antoniani, sineddoche dell'ambiente curiale. Malgrado il testo non fornisca alcuna indicazione sul destino futuro della coppia, la giuntura organica costruita dal poeta tra il canto VII e il canto XIX suggerirà forse che la passione tra il crociato ed Erminia non potrà essere paritetica, neppure dopo la morte di Clorinda? La domanda sorge spontanea, tuttavia il testo non autorizza a dare una risposta. Giunti al termine del nostro viaggio nell'opera, diremo che con Rinaldo e Tancredi, Tasso abbia voluto presentarci profili umani complessi, distanti dall'ideale dell'eroe perfetto, che nell'immaginario comune si distingue «per l'alto grado di volontà spirituale e di autocontrollo dinanzi all'istintività».¹⁰⁵

Nel fervore di una battaglia, dove si scatena «l'orgasmo sadico della carneficina»,¹⁰⁶ gli amori tempestosi della *Liberata* sono tutt'altro che alternativi alla tematica della guerra: il sentimento – insegna Gian Mario Anselmi – essendo per antonomasia l'antidoto alla violenza, è l'unica arma in grado di abbattere le «frontiere» dell'odio.¹⁰⁷



NOTE

- 1 Kierkegaard 2016: 33.
- 2 Baldassarri, *Introduzione* a Tasso 2014: 30: «Ricorrono [...] le condizioni per la proposta di uno schema quadripartito: una fase alfa, cui concorrono i testimoni superstiti di uno stato del testo (per la verità di proporzioni limitate del testo) anteriore alla “redazione 1575”; una fase beta, coincidente appunto con la “redazione del 1575”, una fase gamma, dinamica e progressiva, coincidente con la revisione romana [...]».
- 3 Tasso 2008: 476-477.
- 4 Ivi: 43.
- 5 Martinelli 1983: 35-57.
- 6 Gigante 2007: 86.
- 7 Tasso 1964: 5.
- 8 Idem 2008: 113.
- 9 Lettera n. 82 di Torquato Tasso a Orazio Capponi, estate 1576 (Tasso 1852-1855, I: 201).
- 10 Idem 1964: 23.
- 11 Aristotele, *Poetica*, 1455b, 18.
- 12 Calabrese 2016: 18.
- 13 Tasso 1964: 35.
- 14 Girardi 2010: 323.
- 15 Tasso 1964: 5.
- 16 Riguardo alla questione del rapporto che intercorre tra le fonti materiali della prima crociata e il racconto della *Liberata*, cfr. Ferretti 2010: 85-102; Di Santo 2015: 69-135; Idem 2018: 61-121; Girardi 2018: 167-183.
- 17 Zatti 1983: 12.
- 18 Il testo della *Liberata* si cita da Tomasi 2009.
- 19 Aristotele, *Poetica*, 1459a, 23.
- 20 Il sostantivo «spettatore», in continuità con gli studi di Ezio Raimondi, vuole mettere in risalto l'«effetto di spettacolarizzazione» raggiunto dal narratore ‘passionato’ della *Liberata*, che diventa parte di questo «teatro nella parola» (Raimondi 1994: 338).
- 21 Baroni 2020: 21.
- 22 Sulla distribuzione del vero, del falso e del soprannaturale nel corpo del racconto, cfr. Ferretti 2010: 84-102.
- 23 Russo 2014: 51.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Baldassarri 2014, *Nota a Il Gierusalemme*: 41.
- 26 Accogliamo la partizione della *Liberata* proposta da Ferretti 2010: 273: I-III: principio; IV-XIII 72: perturbazione; XIII 73-XVIII: rivolgimento; XVIII-XX: fine.
- 27 Raimondi 1980: 90.
- 28 Ivi: 107.
- 29 Tasso 2008: 45-46.
- 30 Baroni 2020: 87-88.
- 31 Guglielminetti 2005: 325-328.
- 32 Tasso 2008: 131.
- 33 Tasso 1852-1855, I: 212.
- 34 Bourneuf, Ouellet 2000: 162.



35 Baroni 2020: 50.

36 Zatti 2005: 21.

37 *Lib.* I 58.

38 Raimondi 1987: 231.

39 Baroni 2020: 42.

40 Genette 2006: 123.

41 In una lettera datata 3 maggio 1575, Torquato Tasso scrive a Scipione Gonzaga: «Scrissi a Vostra Signoria per la mia ultima che io nel decimosettimo dico tutte cose che sono appartenenti all'apparecchio del califfo, perché quello mi pare il luogo opportuno: et unisco insieme molte cose che dette sparsamente, oltre che mi romperiano il filo dell'altre, non fariano a mio giudizio tanta impressione ne' lettori» (Tasso 2008: 52-53).

42 Raimondi 1980: 103.

43 Güntert 1989: 86.

44 Si tenga ovviamente presente la celebre lettera del 20 maggio 1575 inviata dal poeta a Scipione Gonzaga: «Il lasciar l'auditor sospetto, procedendo dal confuso al distinto, dall'universale a' particolari, è arte perpetua di Virgilio; e questa è una delle cagioni che fa piacer tanto Eliodoro, et è molte volte usata (male o bene, non so) in questo libro» (Tasso 2008: 77-82:80). È opportuno notare che Matteo Residori ha avanzato non pochi dubbi circa la scelta di Carla Molinari di stampare nell'edizione delle *Lettere poetiche* «lasciar l'auditor sospetto», recuperando quindi la lezione della *princeps* (pubblicata dal Vasalini nel 1587), e respingendo come non necessaria la correzione *in sospeso* proposta da tutti gli editori successivi fino a Guasti. La lezione «sospetto», per Residori, appare del tutto isolata a fronte di un uso massiccio – nell'opera di Tasso come in quella di altri letterati cinquecenteschi – del verbo «sospendere» e dell'espressione «lasciar... sospeso» nella stessa accezione tecnica (Residori 2004: 40-41). A proposito della funzione di Eliodoro nel poema, Corrado Confalonieri scrive che Tasso ricorre strategicamente all'opera dello scrittore greco non soltanto per legittimare caratteristiche che, per il pubblico del suo tempo, apparivano piacevoli, in quanto peculiari di un testo come l'*Orlando Furioso*, ma anche per trovare un modello romanzesco alternativo ad Ariosto. Lo studioso, inoltre, dopo aver vagliato la posizione del Tasso teorico dei *Discorsi del poema eroico*, sostiene che l'assimilazione dei romanzi cavallereschi con gli antichi romanzi greci di Eliodoro e Achille Tazio comporta da parte del poeta un implicito riconoscimento della loro parentela (Confalonieri 2018: 263-277). Sulla tecnica tassiana di narrare 'dal confuso al distinto', cfr. Ferretti 2010: 340-345.

45 Bocca 2014: 273.

46 Tasso 1875, II: 85.

47 Orazio 1993: *Ars Poetica*, vv. 42-45.

48 Ivi: v. 143.

49 Tasso 1964: 177.

50 Ivi: 121.

51 Calabrese 2016: 16.

52 Citiamo da Bocca 2014: 350.

53 Zito 1999: 179; Le postille del Tasso ai *Poeticæ libri septem* dello Scaligero sono state riprodotte da Baldassarri 1983: 35-103.

54 Costanzo 1961: 36.

55 Calabrese 2016: 16-17.

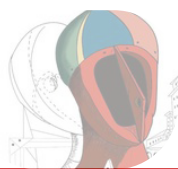
56 Baldassarri 1977: 43.

57 Raimondi 1980: 116.

58 Tasso 1852-1855, I: 198.



- 59 Metlica 2008: 287.
 60 Calabrese 2016: 68.
 61 Baroni 2020: 63.
 62 Sternberg 2010: 28.
 63 Tomasi 2009: 466.
 64 Genette 2006: 280.
 65 Pignatti 2005: 180.
 66 Caretti 2001: 135.
 67 Tasso 2008: 131-132. Il lavoro, a dire il vero, come testimonia una missiva del 24 gennaio 1576 inviata dallo scrittore a Scipione Gonzaga, si rivelerà più ostico del previsto: «Io mi affatico intorno al quattordicesimo; e veramente posso chiamar, questa, fatica, poich'è senza diletto. La Musa non mi spira i soliti spiriti; sì che credo ch'in queste nove stanze non vi sarà eccesso d'ornamento o d'arguzia: spero nondimeno che ne' versi sarà chiarezza e facilità senza viltà. E spero d'accoppiare insieme due cose, se non incompatibili, almeno non molto facili ad accompagnarsi; e queste sono: la necessità o la fatalità, per così dire, di Rinaldo, e la superiorità di Goffredo, e quella dipendenza che tutta l'attione del poema deve avere da lui» (Tasso 2008: 292-303: 292-293).
 68 Raimondi 1999: 6.
 69 Getto 1951: 379.
 70 Raimondi 1994: 340.
 71 Caretti 2001: 105-106.
 72 Sul desiderio di Erminia, che tenta di legittimare e purificare l'*eros* attraverso il sacramento matrimoniale, Francesco Ferretti osserva: «Il possesso vagheggiato da Erminia [...] non è quello dell'amante lasciva che soggioga il proprio amato, ma quello dell'infermiera casta e pietosa, che mira a stabilire un vincolo di gratitudine tra sé e il paziente-amante attraverso un *eros* sublimato» (Ferretti 2013: 25).
 73 Baroni 2020: 55.
 74 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 99-100.
 75 Prandi 2005: 165.
 76 Peron 2018: 12.
 77 Soldani 1999: 216.
 78 Per la distanza che separa la rosa tassiana da quella ariostesca, si veda Grosser 2015: 84-87.
 79 Güntert 1989: 195.
 80 Le ottave provvisorie del canto IV si citano dall'*Appendice I* dell'edizione Caretti 1979: 526-527. Sull'organismo provvisorio dell'ottava 30, nel canto IV, sono assai utili le considerazioni di Raimondi 1994: 319-320.
 81 Caretti 1979: 537.
 82 Pozzi 1974: 36.
 83 Metlica 2008: 280.
 84 Raimondi 1980: 188.
 85 Selmi 2005: 461.
 86 Fortini 1994: 373.
 87 Raimondi 1980: 71-74.
 88 Ejzenštejn 2000: 114-165.
 89 Sulla struttura 'a chiocciola' della *Liberata*, esaminata sulla scorta del dibattito critico intorno all'*ordo artificialis* nel Cinquecento (Tasso, Minturno, Muzio e Giraldo), cfr. Afribo 1996: 73-109.
 90 Raimondi 1980: 26.
 91 Tasso 1875, II: 128.



- 92 Genette 2006: 304.
 93 Caretti 2001: 105.
 94 Bourneuf, Ouellet 2000: 116.
 95 Fragnito 2011: 231-417; Prosperi 1999: 1304.
 96 Tasso 2008: 392.
 97 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 334.

98 Tasso 1875, I: 304-305. Riguardo al saggio di Ascalona, la tesi proposta nell'*Allegoria del poema* era già stata discussa dal Tasso in una lettera del 24 gennaio 1576 indirizzata a Scipione Gonzaga, di poco posteriore al soggiorno romano del poeta: «Nell'altra coordinazion dell'eremita al mago naturale, io procederò come si concluse fra 'l signor Flaminio e Vostra Signoria e me, quel dì che ne ragionammo: e questa invenzione sarà simile a quella di Dante. Finge Dante che Beatrice, cioè la teologia, guidi lui per mezzo di Virgilio, che vogliono alcuni che s'intenda per la scienza naturale» (Tasso 2008: 295-296).

99 Tasso 2008: 31-33.

100 Per quanto concerne la paralisi di Tancredi dinanzi al 'fantasma' di Clorinda (XIII 45, 1-4) e alla sua impossibilità di controllare razionalmente gli eventi, cfr. la nota 42 del commento alla *Liberata* di Chiappelli 1982: 546.

101 Caretti 2001: 129.

102 Ejzenštejn 2000: 43.

103 Sul velo e la gonna di Erminia, cfr. Curti 2019: 40-42.

104 Lettera di Torquato Tasso a Scipione Gonzaga del 24 aprile 1576 (Tasso 2008: 416-427: 424).

105 Curtius 1992: 189.

106 Raimondi 1980: 102.

107 Anselmi 1993: 627-662.

BIBLIOGRAFIA

- Afribo A. (1996), *Il senso che sta lungamente sospeso. Appunti su Tasso e la gravitas nel Cinquecento*, «Studi tassiani», anno XLIV/44, pp. 73-109.
- Anselmi G. M. (1993), *Gerusalemme liberata*, in *Letteratura italiana* [direzione: A. Asor Rosa]. *Le Opere*, vol. II, Torino, Einaudi, pp. 627-662.
- Aristotele (2018), *Poetica*, introduzione di Montanari F, a cura di A. Barabino, Milano, Mondadori.
- Baldassarri G. (1977), *Inferno e cielo: tipologia e funzione del meraviglioso nella Liberata*, Roma, Bulzoni.
- Idem (1983), *I. Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Bergamo, Centro di studi tassiani.
- Baroni R. (2020), *I meccanismi dell'intreccio: introduzione alla narratologia funzionale*, trad. it. e cura di A. Amoroso e A. Leiduan, Arcidosso, Effigi.
- Bocca L. (2014), *Le lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bourneuf R., Ouellet R. (2000), *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi.
- Calabrese S. (2016), *La suspense*, Roma, Carocci.
- Caretti L. (2001), *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi.
- Confalonieri C. (2018), *Tasso, the Aethiopica and the Debate on Literary Genres between Renaissance and Baroque*, in Cueva E. et al. (a cura di), *Re-Wiring the Ancient Novel: Greek Novels*, Barkhuis & Groningen University Library, vol. I, pp. 263-277.



- Costanzo M. (1961), *Introduzione alla poetica di Giulio Cesare Scaligero*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXVIII, fasc. 421, pp. 1-38.
- Curti E. (2019), *Armida disvelata. L'immagine del velo nella "Gerusalemme liberata"*, in Cinquegrani A., Crotti I., *Un viaggio realmente avvenuto: studi in onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital publishing, pp. 31-44, https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-345-8/978-88-6969-345-8-ch_05_JFzrDX8.pdf (ultimo accesso: 12 maggio 2021).
- Curtius E. R. (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, trad. it. di A. Luzzato, M. Candela, C. Bologna, Scandicci, La Nuova Italia.
- Di Santo F. (2015), *Tasso e la Cronaca di Guglielmo di Tiro*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. XVIII, n. 1, pp. 69-135.
- Idem (2019), *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società editrice fiorentina.
- Ejzenštejn S. (2000), *Lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Torino, Einaudi.
- Ferretti F. (2010), *Narratore notturno: aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini.
- Idem (2013), *Pudicizia e «virtù donnesca» nella Gerusalemme liberata*, «Griseldaonline», 13 (1), pp. 1-43, <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9198/9077> (ultimo accesso: 4 agosto 2021).
- Fortini F. (1994), *Tasso epico*, in Briaschi F., Di Girolamo C. (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 356-377.
- Fragnito G. (2011), *Cinquecento italiano: religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, a cura di E. Bonora, M. Gotor, Bologna, il Mulino.
- Genette G. (2006), *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Getto G. (1951), *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Gigante C. (2007), *Tasso*, Roma, Salerno.
- Girardi M.T. (2010), *In margine a un postillato tassiano dell'«Ars poetica» di Orazio*, in Bellini E., Girardi M.T., Motta U. (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, Milano, V&P, pp. 299-356.
- Idem (2018), *La "Gerusalemme" tassiana e le cronache della prima crociata*, «Studi tassiani», vol. LXVI, pp. 167-182.
- Grosser J. (2015), «*Un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso*»: appunti su costruzione dell'ottava e artificiosità nella *Liberata* (XVI, 1-15), «Italianistica», vol. XLIV, n. 3, pp. 61-88.
- Guglielminetti M. (2005), *Canto XIII*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Güntert G. (1989), *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni: saggio sulla Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini.
- Kierkegaard S. (2016), *Aut-Aut: estetica ed etica nella formazione della personalità*, Milano, Mondadori.
- Martinelli A. (1983), *La demiurgia della scrittura poetica: Gerusalemme liberata*, Firenze, Olschki.
- Metlica A. (2008), *Armida davanti allo specchio. Modelli intertestuali nella Liberata*, «Filologia e critica», vol. XXXIII, n. II, pp. 276-289.
- Orazio (1993), *Tutte le opere*, a cura di L. Paolicchi, introduzione di P. Fedeli, Roma, Salerno.
- Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. (2013), *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Torino, Einaudi.
- Peron G., Sangiovanni F. (2018), *L'attesa: forme, retorica, interpretazioni: atti del 45. Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017)*, Padova, Esedra.
- Pignatti F. (2005), *Canto VIII*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Pozzi G. (1974), *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie.
- Prandi S. (2005), *Canto VII*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.



- Prosperi A. (1999), *Istituzioni ecclesiastiche e idee religiose nella Ferrara del Tasso*, in Venturi G. (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, vol. III, pp. 1293-1306.
- Raimondi E. (1980), *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki.
- Idem (1987), *Il mondo della metafora. Il Seicento letterario italiano: appunti delle lezioni del corso monografico 1986-1987*, Bologna, Cusl.
- Idem (1994²), *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi.
- Idem (1999), *Tasso e la totalità lacerata*, in Venturi G. (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, vol. I, pp. 3-12.
- Residori M. (2004), *L'idea del poema: studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola normale superiore.
- Russo E. (2014), *Guida alla lettura della Gerusalemme liberata di Tasso*, Roma-Bari, Laterza.
- Selmi E. (2005), *Canto XVIII*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Soldani A. (1999), *Attraverso l'ottava: sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca, M. Pacini Fazzi.
- Sternberg M. (2010), *Raccontare nel tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività*, «Enthymema», n. I, pp. 74-116.
- Tasso T. (1852-1855), *Lettere*, a cura di Guasti C., Firenze, Le Monnier.
- Idem (1875), *Allegoria della Gerusalemme liberata*, in *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, vol. I, pp. 297-308.
- Idem (1875), *Le considerazioni sopra tre canzoni di m. Gio. Battista Pigna intitolate «Le tre sorelle»*, in Idem, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, vol. II, pp. 71-100.
- Idem (1875), *Lezione sopra un sonetto di monsignor della Casa*, in Idem, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, vol. II, pp. 111-134.
- Idem (1964), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza.
- Idem (1979), *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori.
- Idem (1982), *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Chiappelli, Milano, Rusconi.
- Idem (2008²), *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda editore, Parma.
- Idem (2009), *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli-Bur.
- Idem (2014), *Il Gierusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di G. Baldassarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Zatti S. (1983), *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla Gerusalemme liberata*, Milano, il Saggiatore.
- Idem (2005), *Canto I*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Zito P. (1999), «Poesis addit ficta veris». *Le postille di Tasso allo Scaligero*, in Bruzzo F., Fanizza F. (a cura di), *Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d'Arco: la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra 15° e 16° Secolo*, Trento, Biblioteca civica, pp. 179-184.