Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1985)

Heft: 2

Artikel: Il combattimento di Tancredi e Clorinda

Autor: Güntert, Georges

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006230

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Georges Güntert

IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA

L'umanissima vicenda di Tancredi e Clorinda, per quanto più volte commentata dai maggiori studiosi del Tasso, continua a chiudersi in un suo fascino enigmatico e segreto che, se ha saputo trasfondersi in altre opere d'arte ispirando pittori e musicisti, oppone pur sempre resistenza a chi, con le armi del critico letterario, cerchi di enuclearne il senso più riposto.

Di recente Ezio Raimondi, in una sua originale rilettura del poema, ha segnalato „l'ambivalenza non ancora esplorata" dell'episodio, dovuta al fatto che la coincidenza del duello guerriero con l'avventura erotica, non certo ignota alla tradizione del poema cavalleresco, assume in Tasso una tonalità e un significato del tutto diversi, rilevando una problematica che invano cercheremmo nei poeti precedenti[1]. La novità dell'episodio tassiano consiste non solo nelle condizioni particolari di questo duello, tutto dominato da *furor*, e non da *ars*, sì da somigliare a una rabbiosa sfida e da degenerare presto in un corpo a corpo (ciò che porta al colmo dell'esasperazione la sottintesa lotta dei sessi!), ma anche nella circostanza che esso prende inizio nel cuore della notte e si protrae fino all'alba, in un procedere drammatico – e insieme metaforico – che va dall'equivoco notturno all'albeggiare della conoscenza, dall'offuscamento dei sensi alla rivelazione, e che culmina per entrambi i duellanti, uccisore e uccisa, in una radicale *trasformazione*: qui, la crisi morale; là, la conversione e la morte.

Ma diversa è anche la natura dei personaggi coinvolti nell'avventura notturna. La figura di Clorinda, innanzitutto, non è riducibile al

1 Ezio Raimondi, Introduzione a T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Rizzoli 1982, vol. 1, p. LII.

tipo della *virgo militans* (che ha il suo modello nella Camilla virgiliana e ricompare nelle donne guerriere del Boiardo e dell'Ariosto), bensì ubbidisce a una più complessa logica compositiva. In lei, che occulta e reprime sotto la dura corazza la sua femminilità, la ferocia di guerriera è una seconda natura acquisita e sovrapposta (Clorinda ha due madri, l'una umana, l'altra ferina), una „forma assunta" in contrasto con quella vera, sì che l'intera sua esistenza diventa un fatale equivoco[2]. La modernità del Tasso è avvertibile subito qui: nel suo prendere le distanze dai predecessori che non conoscevano situazioni analoghe di personaggi rimasti, per tutta una vita, estranei a se stessi e quindi condannati a vivere nell'incomunicabilità e nell'errore. Nei poemi precedenti non v'è duello fra uomo e donna che sia avvolto nella stessa tragica ambiguità: qui, come è stato detto, „chi uccide è anche vittima" perché „la vittima è a sua volta carnefice"[3]. A far precipitare il combattimento nella catastrofe è proprio l'oltranza combattiva di Clorinda che non perdona colpo all'avversario e rifiuta, nel momento decisivo della lotta, la possibilità di tregua offertale (a condizione che essa si dichiari), provocando così lo scontro finale. Parlare di volontà suicida, in questo caso, è solo lieve esagerazione: Clorinda è spinta all'annientamento di sé da un cieco furore originato dal suo animo inappagato e mai soddisfatto, quasi che debba spezzare la corazza del proprio corpo per poter esprimere la sua vera identità.

D'altra parte, nemmeno Tancredi somiglia al tipo di cavaliere innamorato reso famoso dai poeti della corte estense. Il racconto della sua disperazione, se a qualcuno potrà ricordare la follia di Orlando, appartiene a tutt'altro genere e registro narrativi, privo com'è di iperboli tragicomiche e di elementi grotteschi. Il narratore tassiano partecipa intensamente all'infelicità del suo eroe e segue da vicino, con frequenti interventi, i graduali trapassi e modulazioni del *pathos*.

2 Abbiamo presente l'eccellente analisi della figura di Clorinda ad opera di Fredi Chiappelli, *Il conoscitore del caos – Una „vis abdita" nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni 1981, cap. 7. Ma conviene ricordare anche ciò che scrive, nella presentazione del canto XII, G. Getto, in T. Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, Brescia, La Scuola Editrice, Collana di Classici Italiani, p. 568-576. Per qualche punto particolare ci è stato utile S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla „Gerusalemme Liberata"*, Milano, Il Saggiatore 1983.

3 Ezio Raimondi, *op. cit.*, p. LII.

Ma se altra è la tonalità, altre saranno le conseguenze che la crisi dell'eroe comporta nello svolgimento generale del poema. Nella prima parte della *Liberata*, Tancredi eccelle fra i crociati tanto da sembrare, nonostante la sua malinconia, superiore a tutti gli altri (fatta eccezione per Goffredo, la cui funzione, però, non è di combattere ma di organizzare l'impresa, e per l'ancora giovanissimo Rinaldo). Se a questi è, sin dall'inizio, riservato il ruolo di protagonista, Tancredi, l'eroe italiano per eccellenza, modello di virtù e di cortesia, richiama a lungo l'attenzione su di sé e resta nei canti VI, VII, XII e XIII al centro del racconto, cioè proprio quando Rinaldo, rivoltatosi a Goffredo e sedotto da Armida, esce di scena e cessa ogni suo apporto alla guerra. In questa prima parte, Tancredi spicca sia per valentia (e si veda il suo duello con Argante) sia per saggezza (nel canto V è lui il consigliere di Rinaldo). Nella seconda parte, invece, dal canto XII in poi, un Tancredi sopraffatto dal dolore sarà vinto dagli incantesimi e dagli orrori della selva. Di conseguenza, non essendo egli più padrone di sé, non potrà neppure svolgere un ruolo di primo piano nella conquista della città. Come braccio destro del capitano gli subentrerà Rinaldo, il quale, liberato dalle malie di Armida e confortato dalla preghiera sul Monte Oliveto, potrà infine assurgere a nuovo campione della cristianità. A differenza di Tancredi, egli saprà distinguere i fantasmi dalla realtà e quindi sciogliere – con l'aiuto di armi anche spirituali – gli incanti della selva[4].

4 Per il confronto Tancredi-Rinaldo si vedano anche *Le Lettere* di T. Tasso, ed. di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier 1901, vol. 1. A partire dalla lettera 31 a Luca Scalabrino si cominica ad avvertire come il Tasso, intento alla revisione del suo testo, cerchi di conferire maggiore peso alla figura di Rinaldo, a scapito di Tancredi. Nella stessa lettera 32 ci fornisce un elenco dei maggiori campioni: „Sono tra' saracini, Solimano, Argante, Clorinda valorosissimi; tra' cristiani, Goffredo, che si può e si deve opporre e preporre (tale è la fama, tale sempre il dipingo) a ciascuno di loro [. . .]. E quel che s'è detto prima da me de la bravura di Argante e Clorinda, s'è detto sin a questo termine, cioè; che ciascun altro del campo cristiano (trattine i tre primi, *Goffredo, Rinaldo, Tancredi*) sia considerato da per sè inferiore a ciascun d'essi." (*op. cit.*, lett. 32, p. 82). E poco più avanti egli dirà: „Io non ricevo affatto nel mio poema quello eccesso di bravura che ricevono i romanzi; ciò che alcuno sia tanto superiore a tutti gli altri, che possa sostener solo un campo: e se pure il ricevo, *è solo nella persona di Rinaldo*; chè se da lui a gli

A questo punto ci si accorge come l'episodio del combattimento fra Tancredi e Clorinda venga a preparare un'importante svolta, da cui consegue la definitiva (ma sin dall'inizio progettata) sostituzione dell'eroe protagonista, almeno sul piano *pragmatico* dell'impresa, mentre su quello *conoscitivo* resta immutata la funzione guida di Goffredo. Mente e braccio dell'impresa saranno Gottfredo e Rinaldo („Tu sei capo, ei mano/ di questo campo", XVI, 13) e non Goffredo e Tancredi, a cui soltanto verrà concesso di eliminare Argante, eterno numero due fra i pagani[5].

Qualche cosa di analogo avviene contemporaneamente nelle schiere nemiche, dove la scomparsa di un nobile cavaliere come Clorinda fa avanzare in primo piano figure più tenebrose, perché connotate di elementi satanici, quali, tra i combattenti, Solimano di Nicea (attivo, certo, anche prima, ma solo dal canto X alleato del re di Gerusalemme) e, tra i civili, il mago Ismeno, nei cui sortilegi risiede ormai la massima forza dei pagani. Clorinda, e ciò appare significativo, s'è sempre opposta ai sordidi intrighi del mago, sin dalla sua prima entrata in scena quando, chiedendo la libertà di Sofronia e Olindo, esclamava:

> Faccia Ismeno incantando ogni sua prova
> egli a cui le malie son d'arme in vece;
> trattiamo il ferro pur noi cavalieri:
> quest'arte è nostra, e 'n questa sol si speri.
> (II, 51)

Con la morte della nobile guerriera il campo saraceno perde dunque l'unico suo eroe positivo, ligio agli antichi ideali della cavalleria; d'ora

altri amici e nemici (trattone Goffredo; al qual, com'a capitano non son lecite alcune cose) non fosse molta differenza, scioccamente il poeta gli attribuirebbe tanto. Vedrassi al suo luogo, che Rinaldo scorre la battaglia a sua voglia: non avviene il medesimo degli altri. Voi vi devete ricordare con quanta facilità uccide Solimano e gli altri principali del campo egizio: dove a l'incontra, *fra Tancredi e Argante* la battaglia è molto dubbiosa; e l'un riman morto, l'altro tramortito. E'ntorno a questo proposito ho considerato, che questo sommo eccesso di bravura è da Omero concesso ad Achille solo, non ad Aiace o a Ettore." (*op. cit.*, pp. 84-85). Cfr. anche le lettere 37, 38, 39, 45.

5 Sul rapporto Rinaldo-Goffredo cfr. Lettera 51, *op. cit.*, vol. 1, p. 125.

in poi a dominare saranno guerrieri più truci e violenti (Solimano, appunto, e Argante) o addirittura le forze demoniache. Infine, anche per quanto riguarda gli interventi della maga Armida conviene ricordare che essi hanno, fino al canto XII, un effetto solo dispersivo e ritardante per l'esercito crociato, poiché diversi guerrieri, tra cui Tancredi, vengono da lei trattenuti, ma faranno ritorno al campo. Nella seconda parte del poema, invece, la maga dispiega tutta la sua grandezza di inventrice dell'anti-ordine, creando un labirinto di incantesimi speculari e iterativi (ossia il caos organizzato che ostacola e abbaglia il discernimento)[6]. La tendenza alla polarizzazione, avvertibile anche nelle vicende di Armida, finisce per riflettersi nell'evoluzione generale della guerra che per i crociati assume un aspetto sempre più chiaramente ideologico, come stanno a dimostrare, nella seconda parte, i diretti interventi del cielo (XIII, XIV), il ricorso, sempre per ordine divino, alle arti del buon mago di Ascalona e la conversione di Rinaldo all'etica cavalleresca e cristiana[7].

La morte di Clorinda e la crisi morale di Tancredi, ambedue rappresentanti della cortese cavalleria, consentono dunque l'attuarsi di un processo di polarizzazione, avviato, è vero, sin dai primi canti, ma rallentato e fatto indugiare dal fitto susseguirsi delle avventure cavalleresche ed amorose che coinvolgono proprio i personaggi meno sensibili al discorso ideologico, cioè Tancredi, Erminia e Clorinda. Il poema tassiano quindi narra non solo la vittoria dei crociati sui difensori pagani di Gerusalemme, ma narra anche la sconfitta dell'antica cavalleria (che era un modo di intendere la guerra più come avventura individuale che come dovere al servizio di una superiore causa): vien meno la virtù di Clorinda, la cui conversione, avvenuta *in extremis*, rinvia alla svolta che prenderà lo stesso poema; e si indebolisce il valore di Tancredi che scopertosi l'uccisore della sua donna, perde sia il suo crisma sia, almeno provvisoriamente, la sua forza dovendo cedere il posto a chi meglio di lui impersona il nuovo ideale cavalleresco.

6 Sul simbolismo del caos cfr. ancora l'eccellente saggio di Fredi Chiapelli, *op. cit.*, cap. 21. Per quanto riguarda le strutture speculari del canto XVI può essere utile ricorrere alle analisi, puramente formali, di Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi 1981.

7 Cfr. Sergio Zatti, *op. cit.*, cap. 1: L'uniforme cristiano e il molteplice pagano.

A dividere lo spazio testuale della *Liberata* in due parti non siamo soltanto noi, ma anche lo stesso poeta, il quale nella lettera 26 a Scipione Gonzaga, suo consigliere e fidato trascrittore del poema, tiene a precisare a proposito del decimo canto:

> Voglio però che sappia, che questa è piuttosto metà del quanto che de la favola; perch'il mezzo veramente de la favola è nel terzodecimo, perché sin a quello le cose de' cristiani vanno peggiorando; son mal trattati ne l'assalto; vi è ferito il capitano; è poi arsa la lor machina, ch'era quella che sola spaventava gli nemici; incantato il bosco che non se ne posson far de l'altre; e son in ultimo afflitti da l'ardore de la stagione, e da la penuria de l'acque, e impediti d'ogni operazione. Ma nel mezzo del terzodecimo le cose cominciano a rivoltarsi in meglio; viene, per grazia di Dio, a' prieghi di Goffredo la pioggia; e così di mano in mano tutte le cose succedono prospere.[8]

Per il Tasso, dunque, la svolta decisiva viene a prodursi a metà del canto XIII, immediatamente dopo la morte di Clorinda che, se travolge Trancredi, lascia per altro piena libertà di iniziativa al mago Ismeno. Incantando l'unica selva nei pressi di Gerusalemme, costui crea un ostacolo quasi insormontabile per i cristiani, come già annuncia la prima ottava del canto XIII:

> Ma cadde a pena in cenere l'immensa
> machina espugnatrice de le mura,
> che 'n sé nuovi argomenti Ismen ripensa,
> perché più resti la città secura:
> onde ai Franchi impedir ciò che dispensa
> lor di materia il bosco egli procura,
> onde contra Sion battuta e scossa
> *torre nova* rifarsi indi non possa.
> (XIII,1).

Occorre tener presente che l'uscita notturna di Argante e Clorinda, tentata su iniziativa di questa, ha avuto per scopo di incendiare le macchine dei Franchi, in particolare „la gran torre"; proposito che è stato puntualmente eseguito sia pure a costo della vita di chi l'ha ideato. Distrutta la prima torre, il massimo sforzo dei crociati si concentrerà sul dominio della selva onde procurarsi il legname necessario alla costruzione di nuove torri d'assalto. Orbene, l'esistenza di due tipi di macchine, ossia di due diversi strumenti con cui tentare l'assal-

8 T. Tasso, *Lettere, op. cit.*, vol. 1, lettera 26, p. 68.

to, è un particolare non irrilevante in un poema che narra (ed è) una conquista, tanto più che conferma l'organizzazione dell' opera in due movimenti: il primo, dal momento della costruzione delle torri (canto III) alla loro distruzione nel fuoco (canto XII); il secondo, dal momento in cui viene a crearsi la mancanza di materiale a quello del provvedimento di chi vi pone rimedio rendendo possibile la costruzione di più solide torri, questa volta incombustibili e resistenti ad ogni attacco (XIII-XVIII). Ed ecco come saranno le nuove macchine belliche:

> *Mirabil torre*
> ch'entro di pin tessuta era e d'abeti
> e ne le cuoia avolto ha quel di fuore
> per ischermirsi da lanciato ardore.
> (XVIII, 43).

Nel legno infiammabile è facile riconoscere un'immagine della materia, e quindi anche dei sensi e delle passioni, mentre la sostanza isolante e protettiva allude al freno della ragione. Altri significati, però, si impongono dal momento che le torri stanno in un rapporto metonimico con l'esercito crociato. Se la conquista di Gerusalemme corrisponde in ultima analisi alla realizzazione dell'opera intesa come discorso, i due tipi di torre, strumenti della conquista, finiranno per assumere a loro volta un valore poetologico[9].

Se adottiamo siffatta divisione del poema, che è in fondo quella proposta dal Tasso, vediamo la prima fase consumarsi nella duplice crisi di Tancredi e dell'esercito crociato, la seconda avviarsi sulla risoluzione del capitano di far cercare Rinaldo il quale, una volta ritrovato, porterà i suoi alla vittoria. Nel destino del collettivo si riflette

9 La tesi di un significato poetologico delle torri d'assalto, strumenti della conquista, può essere corroborata dal lessico dell'ottava XVIII, 41: „Vassi a l'antica selva, e quindi è tolta / materia tal quel buon guidicio elesse; / e bench'*oscuro fabbro arte* non molta / por ne le prime machine sapesse / pur *artefice illustre* a questa volta / è colui ch' a le travi i vinchi intesse. . ." Si tenga poi presente che Tasso, nelle *Lettere*, usa i termini di „machina" o „fabrica" per l'edificio del suo poema. Così per esempio, nella lettera 38: „M'han fatto pensare e ripensare se fosse possibile, senza ruinar la mia fabrica e senza discordar da i miei principii, di soddisfare in tutto o 'n parte al giudizio suo" (lett. 38, *op. cit.*, p. 97).

ogni volta quello dell'eroe; la sua crisi, ovvero il superamento di essa corrispondono, per metafora, alle rispettive vicende dell'esercito: così, il desiderio inappagato di Tancredi e la sua dolorosa privazione trovano riscontro nella sete dei crociati e nella loro mancanza del più necessario; così pure, la vittoria di Rinaldo sugli incantesimi e sui propri istinti prefigura quella dell'esercito cristiano sul proprio nemico. Ciò consente, inoltre, di associare le caotiche schiere pagane al caos degli istinti oppure l'acqua e le nuove torri desiderate alla figura di Clorinda battezzata. Un intreccio di rapporti metaforici si viene scoprendo, e a volerli seguire tutti rischieremmo di perdere di vista il nostro compito.

Quanto detto basti, dunque, a dimostrare che il senso dell'episodio di Tancredi e Clorinda non si rivela se non quando venga messo in relazione con quello del poema intero. Il combattimento fra i due eroi costituisce il duello conclusivo della prima fase del poema, così come alla fine – secondo uno schema ricorrente nell'epopea – ha luogo il gran duello decisivo, quello di Rinaldo e Solimano esemplato sullo scontro finale, nell'Iliade, fra Achille e Ettore. Ma se il cosiddetto duello „risolutore" segna il definitivo sciogliersi del „nodo" e del conflitto principale, quello fra Tancredi e Clorinda risolve un conflitto interno, inerente alla concezione dell'opera[10]. La morte dell'una e la crisi dell'altro mettono fine al prevaricare dell'avventura, proprio del romanzo cavalleresco, ma non del nuovo poema epico cristiano, inaugurato, per così dire, e riconfermato dalla conversione di Clorinda.

* * * * *

La nostra rilettura dell'episodio prende l'avvio dall'ottava XII, 48 che inizia con la visione della porta aperta („Aperta è l'aurea porta. . .") e termina sulla visione della porta chiusa e quindi sul motivo dell'esclusione di Clorinda, messo in evidenza, sul piano dell'espressione, dalle molte allitterazioni, ripetizioni di parola e figure etimologiche („e chiusa / è poi la porta, e sol Clorinda esclusa. / Sola esclusa ne fu. . ."). Nel distico finale e nella seguente ripresa, fatta quasi alla maniera delle „coblas capfinidas", è possibile ravvisare un certo nu-

10 Per il termine di „duello risolutore" vedasi Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus*, Roma, Bulzoni 1982, cap. III a pp. 78-85.

mero di parole chiave e in esse la tematica centrale del brano: anzitutto la parola „porta" che riecheggia in „morte" e ricompare, nelle ottave 52 e 71, nelle rime „porte" (qui paranomasia, da „portare") e „morte", rispettivamente „porta" e „morta"; nell'ottava 62 in „morta" – „spaziosa porta" (detto della ferita che apre il corpo di Clorinda, rivelandone l'intima verità), mentre altrove „porta" s'associa a „forte" o a „sorte" (altra parola chiave, legata alla tematica del destino, vedasi ottava 39); poi, dipendenti dal concetto di porta, i verbi „chiudere" e „escludere" che presuppongono l'antiteto „aprire" nel senso di „ferire, rilevare", ma anche di concedere l'accesso allo spazio prima vietato („S'apre il cielo; io vado in pace"); e infine „sol" che, come abbiamo mostrato in altra sede, è forse la sillaba centrale dell'intero poema[11]. Si tratta ovviamente di *segnali*: la ridondanza di fonemi e lessemi sul piano dell'espressione accenna a una funzione-perno attiva nel piano del contenuto.

L'esclusione di Clorinda, dunque, e la sua solitudine nell'estrema avventura, tra le porte della vita e della morte, che la riconcilierà con il suo destino. L'indomita guerriera, che non indossa le solite armi, ma veste di nero, ha tentato con successo la sua sortita notturna (per ragioni di abilità diplomatica – o di verosimiglianza, come vuole Tasso nella lettera 39 – s'è fatta accompagnare da Argante), ma al momento di dover rientrare con gli altri ha preferito lasciare libero corso al suo istinto e inseguire un nemico, rimanendo sola e chiusa fuori della città. In questo percorso di andata e mancato ritorno al luogo di origine è simboleggiata tutta la sua storia di vergine guerriera, esclusa dalla patria e dall'essere se stessa, e sulla analogia fra il racconto della sua vita (fornito poco prima dal servo Arsete) e quello dell'uscita notturna intendiamo basare la nostra lettura.

Ascoltando il racconto di Arsete (XII, 18-41) veniamo a sapere che Clorinda è in fondo creatura di San Giorgio, suo vero Destinatore[12]. Molto ci sarebbe da dire su questa storia dai tipici motivi fiabeschi (nascita miracolosa dell'eroina, che è nutrita da una fiera e

11 Georges Güntert, „Unità e varietà nella Gerusalemme Liberata", *Versants*, III, 1982, pp. 45-76, in particolare cap. III, „In un sol punto".

12 Per il termine di „destinatore" cfr. Algirdas J. Greimas/J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Parigi, Hachette 1979.

portata in salvo dalle acque) sia pure usati, nell'epopea, con diverso fine e maggiore complessità di significato: basti pensare al problema religioso, assente in genere dalle fiabe. Ma limitiamoci almeno a un breve cenno: Clorinda è nata bianca da madre etiope e cristiana, devota di San Giorgio, la quale, temendo la gelosia del marito, l'affida al servo Arsete perché la salvi e la faccia battezzare. Questi, nonostante gli avvertimenti del celeste Destinatore, differisce di farlo e di parlarne alla giovane, fino al giorno in cui l'imminente pericolo e un oscuro sogno lo inducono a rivelarle il segreto. In tal modo, la vita di Clorinda, trascorsa nell'oscurità e nell'ignoranza delle proprie origini e del proprio destino, è alla fine illuminata da singolare rivelazione. Analogamente l'uscita notturna da Gerusalemme, vista come movimento dalla città turrita al luogo dell'azione, ma deviato poi, nell'impossibilità di un ritorno, verso il fatale scontro, è coronata anch'essa da una rivelazione, per cui altro non è che una metaforica ripresa della vicenda esistenziale di Clorinda. Il testo del canto dodicesimo, ricco di corrispondenze lessicali, ci fornisce gli elementi che consentono di costruire l'analogia. Innanzitutto la madre di Clorinda è stata costretta dal re a vivere „in chiuso loco" („E perché fu la *torre*, ove chius'era / da le donne e da me solo abitata", narra l'eunuco Arsete) e la nascita di Clorinda equivale a un primo atto di esclusione („ingravida fra tanto, ed *espon fuori*. . . candida figlia"). Come dire che Clorinda viene due volte esposta ed esclusa: appena nata, dal ventre materno; poi, con l'esilio, dalla torre delle donne. Il rapporto insieme metonimico e metaforico che si instaura fra la madre isolata, perché partoriente, e la turriforme abitazione in cui è rinchiusa, permette di individuare nel simbolo della torre un primo significato, quello della donna onesta, intoccabile o intatta, chiamata nella tradizione cristiana *turris eburnea*.

Ma v'è altro: l'immagine della torre (caratterizzata, oltreché dall'altezza, dall'esistenza di uno spazio interiore, abitabile e sicuro, e di un muro che lo protegge dal mondo esterno) si traduce, al livello non più figurativo, ma relazionale, nel duplice rapporto di *spazio interno* vs *esterno* e di *esclusione* vs *inclusione*, quello stesso che contraddistingue il personaggio di Clorinda, chiusa nell'involucro della sua armatura, ma esclusa dal suo stesso più vero[13]. Lo spazio interno, ormai

13 Per il simbolismo della „torre" inteso come mito ascensionale, cfr. *Dictionnaire des symboles*, Parigi, Seghers 1974, vol. III, p. 315.

inaccessibile, corrisponde alla sua femminilità connotata da attributi quali tenerezza o dolcezza; il muro, alla „forma assunta" di feroce e dura guerriera.

> Fuggì gli abiti *molli* e i lochi chiusi,
> ché nei campi onestate anco si serba;
> armò d'orgoglio il volto, e si compiacque
> *rigido* farlo, e pur *rigido* piacque.
> (II, 39).

Vergine e guerriera, Clorinda è anzi due volte torre, ma in quanto cavaliere somiglia piuttosto a una torre d'assalto, a quella stessa che lei, presa da insolito furore, vorrà dare alle fiamme prefigurando così il suo gesto sacrificale. Quei due versi, nell'ottava 46, che esprimono il crollo della torre incendiata preannunciano anche la caduta di Clorinda (e di tutto ciò che essa rappresenta): „La mole immensa, e sì temuta in guerra / cade, e breve ora opre sì lunghe atterra."

Nell'immagine della torre vediamo allora convergere una doppia tematica, ricorrente non solo in questo canto, ma nell'intero poema. Con la figura „torre" il poema tassiano designa ora la donna onesta ora il cavaliere, e per metonimia, la cortese cavalleria. Clorinda stessa, fin dalla sua prima apparizione, è presentata come torre alta, „d'alta sembianza e degna" (II, 38); o „alta guerriera" (VI, 26), allorché si rivela dall'alto al suo amante; e nella battaglia del canto XI quando, abile sagittaria, ferisce dall'alto il capitano dei Franchi, essa domina in senso sia topografico che morale sugli altri due campioni saraceni, Solimano e Argante, ordinati, per dantesca memoria, l'uno al livello basso dell'inferno, l'altro a quello medio del purgatorio, mentre lei stessa sembra attingere il cielo:

> E quinci in forma d'orrido gigante
> *da la cintola in su* [come Farinata] sorge il Soldano;
> quindi tra' *merli* [voce dantesca usata solo nel *Purgatorio*] il minaccioso Argante
> torreggia, e discoperto è di lontano;
> e in su la torre altissima Angolare
> sovra tutti Clorinda eccelsa appare.
> (XI, 27).

Qui vediamo non solo come i grandi cavalieri sono fatti somigliare alle torri, ma anche come questa immagine della torre s'inscriva, per quanto riguarda Clorinda, nella dinamica di un *mito ascensionale*, di gran rilevanza nella composizione del poema[14].

Qual'è, dunque, il significato esistenziale della sortita notturna? Come la vita di Clorinda ebbe origine da una prima torre (la madre o il turrito palazzo d'Etiopia simboleggianti la sua *natura*) e divenne in seguito una seconda „torre" (lei stessa, fattasi cavaliere feroce, nella sua realizzazione *sociale*), così la guerriera, in preda a una strana inquietudine, lascia quella notte le torri di Gerusalemme per puntare al luogo dell'avventura eroica (la torre dei cristiani, poi Tancredi). La corrispondenza fra i due percorsi risulta anche più precisa: se l'itinerario della giovane affidata al servo era caratterizzato da due singolari incontri, quello con la tigre che le trasmise insieme alla ferocia la focosità del temperamento, e quello con le acque del torrente che, pur trascinandola via la rimisero in salvo, anche questo secondo percorso (notturno, certo, come l'esistenza di Clorinda lo è sempre stata) s'inscrive nelle due tematiche del *fuoco* e dell'*acqua*, dell'agonismo furioso e autodistruttivo e del battesimo salvifico. Nell'uscita i saraceni eccitati dall'ardore dell'avventura („lor s'infiammano gli spiriti, e 'l cor ne bolle") portano il fuoco in fiaccole celate al luogo stabilito, dove dovrà divampare tra fiamme e fumo un gigantesco incendio, tale da prefigurare il duello tra chi, accecato dal proprio ardire, arde ormai solo di vendetta e chi, non meno cieco e appassionato, ferisce a morte ciò che più ama. Sulla via del ritorno, però, Clorinda ad un tratto è trascinata dal fiume dei suoi persecutori cristiani, detto – come nell'episodio miracoloso – „torrente" („Cresce più che *torrente* a lunga pioggia / la turba" oppure: „E ratto / diretro ad essi il franco stuol *v'inonda*")[15]. Sono corrispondenze non certo casuali:

14 Anche la scelta del nome del personaggio sembra connotare l'idea di „chiusura" (da *cludere). Altri fanno derivare il nome da Cloris+inda (sillaba ricorrente in molti nomi femminili), cioè χλῶρις nome che si ricongiunge al greco χλωρός „verde chiaro". Anche quest'ultimo significato sembra adatto a chi fugge i luoghi chiusi per combattere nelle selve (G.L. II, 40) e appare „fra le selve / fera" (II, 40). Sull'etimologia del nome cfr. Carlo Tagliavini, *Un nome al giorno*, Bologna, Patron 1972, p. 386.

15 Anche il verso: „Poi, come lupo tacito s'imbosca / dopo occulto misfatto e

come quella volta che lei e il servo furono perseguitati da ladri dovendo, per salvarsi, affidarsi alla corrente, così ora Clorinda cerca la salvezza nella turba confondendosi fra i nemici („pur veggendo ch'alcuno in lei non guata / nov'arte di *salvarsi* le sovvenne. / Di lor gente s'infinge, e fra gli ignoti / cheta s'avolge; e non è chi la noti"; XII, 50). Da questo momento l'azione segue un ritmo inesorabile. Per un istante Clorinda spera di poter sottrarsi al suo destino. Ma già Tancredi avvista – non lei, occulta nella sua bruna armatura – bensì il fellone che ha ucciso uno dei suoi; già sprona verso il presunto nemico.

* * * * *

La regia del duello è affidata tutta al narratore che, per mettere in risalto l'eccezionale avvenimento che prende a narrare, interviene in maniera diretta, e ben tre volte. Citiamone almeno il primo intervento:

> Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno
> teatro, opre sarian sì memorande.
> Notte, che nel profondo oscuro seno
> chiudesti e ne l'oblio fatto sì grande,
> piacciati ch'io ne 'l tragga e 'n bel sereno
> a le future età lo spieghi e mande.
> Viva la fama loro; e tra lor gloria
> splenda del fosco tuo l'alta memoria.
> (XII, 54).

L'ottava 54, oltre che predisporre l'animo del lettore all'insolito spettacolo che lo attende, indica il passaggio dalla contesa verbale all'irruenza della lotta, dal feroce scambio di parole („E guerra e morte. / Guerra e morte avrai. . .") all'alternarsi degli urti e degli assalti che, ribadito sul piano dell'espressione dai modi antitetici e chiastici (ottava 56), finisce per suggerire un ritmo fortemente concitato. Inoltre, i tre espliciti commenti dell'io narrante (ottave 54, 58-59 e 62) segnano lo svolgersi drammatico del duello in tre atti, inducendoci a distinguere altrettanti segmenti testuali: 1) nelle ottave 55-58, il primo scontro dalla notte fino all'alba; 2) ottave 59-62, la sosta, alle prime

si desvia" (XII, 51) può essere messo in relazione alla storia di Clorinda. Vedasi II, 40: „Poscia o per via montana o per silvestra / l'orma seguì di fer leone e d'orso; / seguì le guerre e 'n esse e fra le selve / fera agli uomini parve, uomo a le belve."

luci del giorno, quando Tancredi procura di farsi dire il nome dell'avversario; 3) ottave 62-69, lo scontro finale ma rivelatore, al termine del quale Clorinda, volgendo gli occhi al sole, muore. Se nel segmento intermedio della sosta è data preferenza agli atti del *vedere* che sembrano consentire l'avviarsi di una comunicazione non solo polemica e quindi del dialogo („L'un l'altro *guarda*. . .", „ *Vede* Tancredi. . .", „Così tacendo e *rimirando*, questi / sanguinosi guerrier cessaro alquanto. / Ruppe il silenzio Tancredi. . ."), nei due momenti di lotta, tra il fragore dei colpi e la violenza degli urti, prendono rilievo le sensazioni uditive e tattili, sì da dare l'impressione di un'estrema, per quanto sempre sorvegliata, fisicità.

Un'analisi minuziosa del primo e del terzo segmento permetterebbe di cogliere i segni di una composizione accurata, che poggia su effetti di simmetria e di graduale drammatizzazione. Simmetria si avverte nella ripresa della voce „furor" (ottave 56 e 52), ricorrente sempre in opposizione a „destrezza" o „arte", quasi a sottolineare il già evidente significato poetologico. Simmetrico è poi il ripresentarsi della tematica agonistico-erotica che tende al parossismo: il triplice abbraccio dell'ottava 57 („Tre volte il cavalier la donna stringe") trova riscontro nella mortale penetrazione della spada (ottava 64), sì da non lasciar dubbi sulla natura anche erotica dell'antagonismo guerriero. Altrove prevalgono le figure della *gradatio*, ciò che non stupisce in un episodio così drammatico, teso tutto alla rivelazione finale. Così, all'immagine virgiliana dei „due tori gelosi e d'ira ardenti" (ottava 53), che s'affrontano per cozzare l'uno contro l'altro, fa rispondenza quella, pure virgiliana, ma di maggiore risonanza cosmica, della tempesta di mare, in un sintomatico passaggio da un emblema del fuoco (ove sentiamo riecheggiare, nella paronomasia „*tori* d'ira *ardenti*" – „torre", il fragore dell'incendio) a un emblema dell'acqua, secondo un procedere conforme alla linea di sviluppo dell'intera vicenda che porta a Tancredi „sangue e pianto", e a Clorinda, con la sanguinosa morte, la redenzione nel battesimo.

Ma il triplice intervento del narratore comporta altri significati. Innanzitutto l'io narrante, dimostrando di conoscere ogni particolare di un fatto rimasto segreto, si pone nei confronti del personaggio (che ignora persino il senso della sua lotta) in una posizione di superiorità rispetto al *sapere*, e gli avvertimenti rivolti a Tancredi ne danno eloquente prova:

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.
(XII, 50).

L'io narrante sa quel che il personaggio si sforza di sapere: conosce l'identità dell'avversario e l'ambivalenza della situazione. L'ottava 54 permette di costruire un rapporto di analogia, e insieme di contrasto, fra l'io narrante (che sottrae all'oblio un fatto glorioso per trarlo alla luce) e Trancredi (che, senza saperlo, agisce da strumento del destino rivelando così la vera personalità di Clorinda). All'opposizione *notte del oblio* vs *chiaro sole della fama*, valida per il narratore (e per chi gli si affida), corrisponde nella vicenda dei personaggi quel trascolorare della notte dalla oscurità ai lumi rivelatori del giorno che consentono la tragica scoperta („Ahi vista! ahi conoscenza"). E alla prima antitesi *oscurità-luce*, che paragona l'ignorare al sapere, viene ad accompagnarsi quell'altra tra *silenzio* e *voce*, tra non dire e dire. Infatti, alla volontà del narratore di tramandare ai posteri notizia dell'avvenimento fa riscontro quella di Tancredi, desideroso di conoscere il nome dell'avversario in modo da poterlo rendere noto.

Ma piuttosto che sull'analogia converrà insistere sulla differenza fra narratore e personaggio: l'uno narra un fatto già compiuto sapendo quindi ricostruirlo nel suo drammatico procedere; l'altro appare (all'osservatore) coinvolto nel processo della lotta, le cui ragioni gli si paleseranno solo ad opera conclusa. L'atto di rivelare significa, nel primo caso, *dire* ciò che non era noto; nel secondo, *fare* in modo che qualcosa, trasformandosi, si scopra.

Le due funzioni, pragmatica e conoscitiva (che vediamo abbinate anche altrove nel poema, ad esempio nel rapporto capitano-protagonista, rispondente a quello tra mente e mano) rinviano a due diversi momenti della creazione artistica, al *poter fare* e al *saper (ri)dire* ciò che è stato fatto. Tancredi, che combatte con „furore" o, per esprimerci in un linguaggio non platonico, con autentica partecipazione, rappresenta il poeta operante, il „fabbro" munito del suo „ferro" („Spinge egli il ferro nel bel sen di punta / che vi s'immerge"), alle prese con una materia vitale che gli è cara (ma non fino in fondo nota) e che gli resiste fino all'ultimo, sì da poter prendere forma solo

essendo stata dominata: così come succede, per l'appunto, a Clorinda che „se rubella / in vita fu" diviene „in morte ancella' e che, sul punto di morte, appare al suo amante e uccisore come „bella forma": „In questa *forma* / passa la bella donna, e par che dorma" (XII, 69). Non è priva d'interesse la circostanza che Tancredi operi al servizio di un Destinatore a lui ignoto: San Giorgio o il celeste destino di Clorinda, presenti – sul piano figurativo – nei fenomeni luminosi quale „l'ultima stella", anche nottetempo vigilante, dell'ottava 58 o quale „il sole" dell'ottava 69 („e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso / sembra per la pietate il cielo e'l *sole*"), segno, quest'ultimo, che rimanda al Destinatore dell'intero poema con le cui intenzioni Clorinda, ormai cristiana, appare riconciliata[16]. Non è irrilevante, ci sembra, che Tancredi abbia a compiere la sua impresa nel nome di San Giorgio. Se il santo cavaliere della leggenda liberava la bella vergine dal drago, Tancredi dovrà uccidere in Clorinda quanto essa abbia di mostruoso perché possa sprigionarsene la forma armoniosamente composta. E si badi che i letterati del Cinquecento parlando di „mostri" designavano tutto ciò che era informe, multiforme, caotico, o, comunque, di una *varietas* disordinata, atta a stupire[17]. Clorinda, nata bianca da madre nera, è chiamata „mostro" (XII, 24), anzi „novo mostro", causa di meraviglia e di stupore; ma è soprattutto uno straordinario esempio di *varietas*, tale da riassumere in sé tutta una complessa vicenda di eroismo cavallereso e di malnato amore. Ora, colui che riesce a imporsi su di lei, nella lotta, dominando la materia mostruosamente polimorfa al punto di poter trarne la forma, appare simile al poeta visto nell'atto di poetare. Ma cotesto poetare non potrà non sembrare autolesionistico a un osservatore che sia a sua volta Tasso e che abbia piena consapevolezza di quanto quella vittoria costi al vincitore.

Per quanto riguarda il narratore-osservatore, anch'esso troverà il suo corrispondente al livello del discorso, in chi è in grado di con-

16 Georges Güntert, art. cit., cap. III; „in un *sol* punto."

17 Il termine „mostro" è comunemente usato dai teorici della letteratura, con un'accezione poetologica. Tasso stesso paragona le opere disorganiche ai mostri dell'*Inferno* dantesco, cfr. *Discorsi dell'arte poetica*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza 1964, p. 24.

templare l'azione del poema come già successa. Che l'io narrante non rappresenti l'ultima istanza della comunicazione intratestuale e non debba essere identificato con il Tasso *tout court* appare evidente dal momento che esso ci presenta il duello come veramente accaduto situandosi così all'interno, e non fuori, della finzione. Al livello del discorso c'è invece chi conosce il dosaggio della invenzione e della verità storica, ma chi si guarderebbe dall'attribuirgli troppa importanza: l'artista Tasso diventato intelligenza del poema, oppure il lettore, ove si costituisca soggetto nell'atto di lettura[18]. Entrambi, e enunciatore e enunciatario, sono in grado di dominare con lo sguardo l'azione fatta succedere nella *Gerusalemme Liberata*; e si tenga presente che il primo lettore di un testo suole essere l'autore stesso, capace di dominare il suo mondo ordinato nell'opera compiuta.

La messa a fuoco dei procedimenti poetologici, lungi dal volere essere un esercizio fine a se stesso, conduce a una visione più approfondita del processo creativo che diede vita e forma al poema tassiano. Se la lotta di Tancredi è „figura" dell'atto poetico (così com'è concepito nella prima fase del poema) e se il nemico da abbattere si rivela essere colei ch'egli più ama; Tancredi finisce per somigliare al poeta che portò a consunzione, sublimandola, una materia a lui cara, quella cavalleresco-amorosa, materia nella quale il primo Tasso, l'autore, personalmente si riconosceva. Ma Tasso si riconobbe anche nella mente che dispone e rinarra quel processo doloroso di *auto-sanzione*, senza il quale non può esserci né rinnovamento né rinascita.

18 È noto quanto il Tasso dei *Discorsi* cerchi di conferire un carattere, oltre ché verosimile, veridico al nuovo poema epico, le cui vicende debbono fondarsi sul vero storico, cioè su narrazioni contenute nelle cronache. Occorre distinguere, però, le riflessioni teoriche dell'autore dalla prassi, e l'autore dall'enunciatore del poema. Per quest'ultimo gli episodi inventati, come lo è quello di Tancredi e Clorinda, non sono certamente meno validi o „veri" degli altri basati sulle fonti storiche.

Georges Güntert

DER ZWEIKAMPF VON TANKRED UND CLORINDA (ZUSAMMENFASSUNG)

Die Episode des Duells zwischen Tankred und Clorinda (*Gerusalemme Liberata*, XII, 48-69) kann nur dann überzeugender als bisher gedeutet werden, wenn sie als Teil des ganzen Gedichts gelesen wird. Zunächst stellen wir fest, daß die Episode, die mit dem Tod und der Bekehrung Clorindas sowie mit der tiefen Erschütterung des Siegers Tankred endet, sich gegen Ende des ersten Teiles befindet. In einem Brief an Scipione Gonzaga bezeichnet Tasso selber diesen Abschnitt als erste Hälfte der zweiteiligen „Fabel". Ritterlich-amouröse Abenteuer, die ganz einer Ästhetik der (die Sinne ergötzenden) *varietas* verpflichtet sind, dominieren in diesem ersten Teil (I-XIII). Im anschließenden zweiten Teil (XIII-XX) tritt die Haupthandlung des Kreuzzuges und der Eroberung Jerusalems stärker in den Vordergrund, zumal der Krieg nun im Namen einer hierarchisch verstandenen, straffen Ordnung geführt wird, welche jedes Tun und Streben dem *einen* letzten Ziel unterordnet. Für individuelle Abenteuer und Digressionen ist in diesem Teil kaum mehr Raum. Tatsächlich findet die ritterlich-amouröse Thematik des Abenteuers im Duell von Tankred und Clorinda ihren großartigen Abschluß und zugleich ihre Überwindung. Die erst im Tode getaufte Clorinda verweist auf die nun einsetzende Entwicklung des Gedichtes, das nicht als Abenteuerroman, sondern als christliches Heldenepos gelten will.

Den beiden Teilen der Fabel entspricht das männliche Heldenpaar, der leidenschaftlich-grüblerische Tankred (in dem schon immer ein Selbstporträt Tassos vermutet wurde) und der jugendliche, erst ungestüme Rinaldo, der schließlich das vollkommene Rittertum verkörpern wird. Diesen beiden Figuren können – metaphorisch – die zwei Typen von Kriegsmaschinen oder „torri" zugeordnet werden, die im Verlaufe des Eroberungskrieges zum Einsatz kommen. Den

ersten der hölzernen Türme brennt Clorinda während ihres nächtlichen Ausrittes nieder; ein zweiter Turm kann erst dann errichtet werden, wenn der das Holz liefernde Wald entzaubert sein wird. Umsonst versucht Tankred, diesen magischen Bann zu brechen; erst Rinaldo wird die Aufgabe bewältigen. Die neuen Türme werden besser isoliert sein, was die Brandgefahr vermindert. Ihr leicht entzündbares Material und dessen Schutz verweisen auf das Verhältnis von Leidenschaftlichkeit und Selbstbeherrschung, Materie und Geist, wobei jene diesem untergeordnet sein soll.

Eine genaue Betrachtung des XII. Gesanges zeigt, daß Clorindas nächtlicher Ausritt (XII, 43-51) und ihr Ausgeschlossensein analog zu ihrer – in der Nacht des Irrtums verlaufenen – Lebensgeschichte gestaltet sind. Die gleichen Symbole (Feuer, Wasser) finden in dieser Erzählung ihre Entsprechung. Mit Fackeln bewaffnet eilt Clorinda aus der betürmten Stadt zum gegnerischen Turm, um diesen niederzubrennen, vertraut sich aber auf dem Rückweg (in der Hoffnung, unbekannt zu bleiben) dem „Fluß" (torrente) ihrer christlichen Verfolger an. Zerstört Clorinda den ersten Turm, so wird sie anderseits selbst als Turm dargestellt. Sie stammt aus dem „Turm der Frauen", aus dem sie ausgeschlossen ward und wuchs dann zum stattlichen, geharnischten Ritter heran, wobei sich ihre weibliche Natur nicht entwickeln konnte. Im XI. Gesang erscheint sie als die bis zum Himmel emporragende Heldin auf der Zinne eines Turmes. Die Metonymie wirkt hier als Zeichen der Vertikalität, denn durch die Taufe Clorindas wird die aufsteigende Linie des Gedichtes eingeleitet und bestätigt.

Bei der Lektüre des Zweikampfes (XII, 54-69) ist es von Bedeutung, daß Tankred die Identität seines (geliebten) Gegners erst bei dessen Tod erkennt. Zwar versucht er, den Namen seines Feindes zu erfahren, damit die Öffentlichkeit von dem ruhmvollen Streit unterrichtet werde; doch verweigert ihm die in Haß ergrimmte Clorinda jede Auskunft und bewirkt so ihren eigenen Untergang. Tankred entdeckt die Wahrheit dadurch, daß er Clorindas Rüstung mit dem Schwert durchbohrt und so ihre weibliche Natur enthüllt. Von *Enthüllung* spricht aber auch der Ich-Erzähler (XII, 54), der vorgibt, den nächtlichen Kampf aus dem Dunkel der Vergessenheit ins „Sonnenlicht des Ruhmes" rücken zu wollen. Enthüllung kann demnach

zweierlei bedeuten: für den Erzähler heißt es, über schon Geschehenes zu berichten; für Tankred bedeutet es die Bezwingung einer sich ihm widersetzenden (und im Grunde geliebten) Materie, wodurch Formwerdung und Erkenntnis überhaupt erst möglich werden. Das blinde Wüten der Kämpfenden wird vom erzählenden Ich aufmerksam verfolgt und angstvoll kommentiert, denn ihm ist klar, daß Tankred mit seiner Geliebten ringt. Entspricht der vom „furor" besessene Held dem Dichtenden, der in seinem Schaffensprozeß aufgeht, so stellt der ihn betrachtende Erzähler eine höhere Ebene des *wissenden* Künstlers dar. Tasso sieht sich also beim eigenen (selbstzerstörerischen?) Schaffen zu. Das Duell von Tankred und Clorinda erscheint so als eine Selbstdarstellung des Dichters, der seine frühere, dem Rittertum und der Liebe verpflichtete Poetik überwindet, um den neuen Anforderungen des Heldenepos gerecht zu werden.