

Unità e varietà nella "Gerusalemme Liberata"

Autor(en): **Güntert, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **3 (1982)**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-250292>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UNITÀ E VARIETÀ NELLA *GERUSALEMME LIBERATA*

1. *Dai Discorsi al poema: sapere e piacere*

Sin dai giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, composti intorno al 1564, il Tasso sembra affascinato dal difficile compito di conciliare nel futuro poema tendenze culturali eterogenee e istanze poetiche opposte. Nel nuovo poema epico dovrà realizzarsi l'accordo tra l'antico e il moderno, tra la norma classica e l'uso contemporaneo, favorevole ormai ai 'romanzi', tra l'alta poesia di Virgilio e di Omero e quella più libera e sbrigliata dell'Ariosto: accordo che si annuncia complesso e pieno di tensioni. Ma il problema che maggiormente appassiona il Tasso e che, a giudicare da certe pagine dei *Discorsi*, quasi lo esalta ed entusiasma, è quello di dover concepire la *Gerusalemme* come un organismo unitario, pur senza rinunciare all'invenzione di episodi piacevoli e interessanti, come li reclamavano i lettori abituati alle amene digressioni del *Furioso*. Orbene: se l'unità della favola, in un poema che aspira a dignità di epopea, è indispensabile (come esige la *Poetica* aristotelica e come ribadiscono tutti i teorici del genere epico, dal Trissino al Giraldi a Bernardo Tasso), altrettanto necessaria sarà nel nuovo clima letterario certa varietà delle vicende, capace per sé sola di garantire al poeta il successo¹.

Figlio di un poeta cortigiano, Torquato Tasso è fin troppo attento a questo genere di considerazioni. Non ha dimenticato l'insuccesso del padre, allorché questi, avendo voluto — da bravo aristotelico — ridurre l'avventurosa storia dell'*Amadigi* a un'azione sola, dovette fare i conti con l'indifferenza del suo uditorio che gli voltò subito le spalle. «Leggeva alcuni suoi canti al principe suo padrone; e quando egli cominciò a leggere, erano le camere piene di gentiluomini ascoltatori; ma nel fine, tutti erano spariti: da la qual cosa egli prese argomento che l'unità dell'azione fosse poco dilettevole per sua natura, [...]: e di questo non s'ingannava punto»². Al giovane poeta della *Gerusalemme* interessa invece ottenere il più vasto consenso, non solo quello dei «maestri dell'arte», ma anche, come dice spesso, «l'applauso degli uomini mediocri»³. Ora, per accattivarsi le simpatie di codesto pubblico,

occorrono avventure, vicende varie, digressioni: elementi che non si possono sopprimere per troppo rispetto della norma. Fin qui il Tasso vede giusto, e il futuro gli darà ragione: la popolarità del suo poema sarà presto tale da riflettersi in una serie di figurazioni pittoriche, tratte quasi tutte dagli episodi più patetici — Erminia tra i pastori, Erminia che cura Tancredi, Tancredi e Clorinda, Rinaldo fra le braccia di Armida — e solo di rado dall'argomento centrale del poema, troppo austero, forse, per suscitare entusiasmi⁴. Il gran pubblico, non meno dei pittori, prediligerà i momenti più commoventi, ricchi di sentimento e di sensualità, senza far caso alle questioni di struttura, sulle quali invece si concentra l'attenzione del giovane letterato, formatosi allo studio della *Poetica*, in cui la coerenza dell'opera è legge.

Nel conflitto che nasce tra l'aristotelismo e la 'svogliatura' dei tempi⁵, Tasso decide di attenersi alla norma, ma senza andare controcorrente. Convinto che la tradizione classica possa ancora fornire dei modelli, si da assorbire entro gli schemi della sua normatività la nuova poesia dei 'romanzi', va in cerca di un'arte nuova che soddisfi tanto i critici più esigenti quanto i lettori che desiderano l'intrattenimento. Se, come ammette più volte nei *Discorsi*, « il fine della poesia è il diletto »⁶, sarà bene che il poeta venga incontro al gusto del suo pubblico, se non altro per evitare la brutta fine toccata al Trissino, il cui poema, ridotto fin troppo aridamente alla norma, è « mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezato quasi da nessuno, e muto nel teatro del mondo »⁷, mentre l'Ariosto, con il suo poetare libero e spregiudicato, è ancora sulle bocche di tutti. Non volendo incorrere in alcuno di questi 'errori', il Tasso decide di attendere a un non facile compromesso: sceglie una materia mista, variamente allettante — fatti d'arme e di cortesia, magia, religione, amori — che ordinerà in un tutto architettonico.

Ma come inserire gli episodi nella tessitura del poema senza rischiar di compromettere l'armonia dell'insieme? Come impedire che la varietà degeneri in confusione? Nei *Discorsi* che, com'è noto, si riferiscono al poema ancora *in nuce*⁸, Tasso non si mostra molto esplicito su questo punto. È vero che alla fine del secondo libro promette di voler trattare « con qual arte il poeta introduca nell'unità della favola questa varietà così piacevole e così desiderata da coloro che gli orecchi alle venture de' nostri romanzatori hanno assuefatti »⁹; promessa che peraltro non mantiene nel libro seguente, dedicato alle varie forme di stile. C'è chi pensa che un quarto libro dei *Discorsi*, del quale Tasso parla nella famosa *Memoria al Rondinelli*¹⁰, sia andato perduto: proprio quello che avrebbe informato sulle questioni della coerenza intrinseca. Comunque sia: nel testo a noi noto, Tasso si limita a rinviare all'autorità di Omero, « il quale, avendo propostasi materia assai breve, quella accresciuta d'episodi, e ricca d'ogni altra materia d'ornamento, a lodevole e conveniente grandezza

ridusse»¹¹. Altrove consiglia di immaginare i collegamenti in modo che risultino «verisimili e necessari»¹². Più istruttivo ci pare un commento al poema già ultimato, contenuto nella lettera del 15 aprile 1575 a Scipione Gonzaga. Riferendosi in particolare al canto V, Tasso confessa di non essere riuscito ancora a disporre, come vorrebbe, tutti gli episodi del poema, anche se i più gli sembrano necessari, perché concepiti *ex arte*. Ecco quanto scrive: «La contenzione in se stessa [la contesa, cioè, di Gernando e Rinaldo] e l'arti di Armida sono *ex arte*, come quelle che procedono da un fonte [...] e tendono a un fine medesimo e principalissimo, ch'è il disturbo dell'impresa.» E sempre nella stessa lettera: «A confessarle il vero, tutto quello ch'è sino al nono, trattine i tre primi canti rifatti quasi del tutto, furono fatti in tempo ch'io non era ancora fermo e sicuro, non dirò ne l'arte, ma in quella ch'io credo arte; onde han bisogno di maggior considerazione, che non avrà il rimanente del libro da qui inanti; dove, a mio giudizio, si vedrà miglior disposizione»¹³. Si affrontano qui due problemi: dapprima, veniamo a sapere che le vicende secondarie sono ammissibili a patto che si lascino ricondurre al principio dell'azione unica e si assoggettino così a un ordine supremo, ideato nella mente del poeta. Quest'ordine, quest'idea di coerenza — ed ecco il secondo punto — è ciò che Tasso intende per *arte*; arte, quindi, come suprema conoscenza, come consapevolezza del poeta rispetto alla sua opera. È arte, d'altronde, anche la sapienza del filosofo, quando riesce a ricondurre il molteplice a pochi teoremi. Aristotele, dunque, ha dell'artista, poiché nessuno più di lui penetrò «con quella medesima acutezza d'ingegno, con la quale tutte le cose, ch'in questa gran machina Dio e la natura rinchiuse, sotto dieci capi disperse, e con la quale *tanti e sì vari sillogismi ad alcune forme riducendo, breve e perfetta arte ne compose*, sì che quella arte incognita agli antichi filosofi, [...], da lui solo e 'l primo principio e l'ultima perfezione riconosce»¹⁴.

Nell'arte di disporre la materia si rivela il *sapere* del poeta: un sapere che il Tasso acquista a poco a poco, come sta a dimostrare la lenta e faticosa elaborazione del poema, con rifacimenti di interi canti. Ed ecco che l'arte di raccordare i più svariati momenti del poema a un'azione centrale diventa il banco di prova per il poeta intento al suo lavoro creativo. Non la facile varietà dei 'romanzi' («assai agevol cosa e di nissun industria») potrà addirsi al magistero del poeta epico, ma la varietà composta nell'unità («questa totalmente da l'artificio del poeta dipende e, come intrinseca a lui, da lui solo si riconosce, né può da mediocre ingegno esser asseguita»), poiché solo un organismo complesso, vario e insieme coerente, colmo di artifici sapientemente dissimulati («l'arte che tutto fa, nulla si scopre») sarà in grado di rispondere all'idea tassiana del «perfettissimo poema»¹⁵.

Varietà, dunque, ma contenuta entro un insieme organico. La varietà incontrollata sarebbe non solo senz'arte, ma *mostruosa*: un punto su cui concorda chi scrive nel Cinquecento. Giraldi Cinzio, seppure disposto a distinguere il poema epico (a una sola azione) dal 'romanzo' (a più azioni), raccomanda di inserire gli episodi in modo che « non abbiano faccia di mostro »¹⁶. E Tasso stesso, criticando l'usanza di togliere episodi da un poema per aggiungerli arbitrariamente a un altro, paragona le opere che subiscono simili trapianti ai mostri dell'Inferno dantesco¹⁷. Nella stessa linea è da vedersi la critica rivolta all'*Orlando Furioso* da parte degli aristotelici più rigorosi: se lo Speroni paragona quel libro a « una donna che ha poche parti che belle siano », pur concedendogli infine che « ha un non so che onde piaccia alla gente »¹⁸, il Tasso, nella sua *Apologia*, osa riferirsi a un più severo rimprovero, secondo cui l'Ariosto « formò il suo poema quasi animal d'incerta natura »¹⁹. Non a caso nella *Gerusalemme* il mondo di Dio, unitario e ordinato, si opporrà a quello dei demoni, simbolo di mostruosità e di confusione.

Che l'unità della favola debba essere perseguita con ogni mezzo, costituisce sin dalla prefazione al *Rinaldo* (che pure era un poema cavalleresco), e ora di nuovo nel secondo libro dei *Discorsi*, uno dei capisaldi della poetica tassiana. Su questo punto egli sa di avere il consenso delle autorità, di Orazio e di Aristotele, e nessun teorico del poema epico oserebbe contestarlo. Può meravigliare, se mai, lo zelo con cui Tasso sostiene per il suo poema la tesi unitaria: per consolidarla si appella alla *communis opinio*, molto importante nella trattatistica del secolo, e all'autorità degli antichi; cerca sostegno nel carattere unitario degli altri generi letterari, tragedia e commedia, o delle altre arti; si atteggia a filosofo identificando l'unità con l'*integritas*, un criterio formale su cui si fonda da sempre l'idea di perfezione: solo la cosa cui non manca nulla può dirsi compiuta e perfetta²⁰. I romanzi, pertanto, che, come l'*Innamorato*, « non hanno fine » o che, come il *Furioso*, mancano di un inizio vero e proprio, significano un affronto all'integrità dell'opera d'arte, anche se, dal punto di vista della storia letteraria, vi potesse essere per ciascuno di essi una giustificazione²¹. Non così la *Gerusalemme*, che, aspirando alla 'perfezione', ossia all'integrità, si accosta ai modelli antichi, unitari e conclusi, e proprio perciò esemplari. Modello supremo, quanto alla forma, resta Omero, un Omero commentato e codificato da Aristotele²².

Ma v'è altro: nell'unità complessa del poema si attua — come abbiamo visto — il concetto d'arte che è nella mente dell'autore. Anche se nei *Discorsi dell'arte poetica* ciò non viene ancora detto esplicitamente, vi sono elementi che consentono di formulare il seguente parallelo: l'opera è nell'intelletto del poeta come il mondo, nella creazione, era o è *in mente Dei*²³. Vediamo qui affiorare, attraverso il

linguaggio aristotelico, il platonismo del Tasso, il quale, a dir vero, non parla mai dell' 'idea' che presiede all' opera, ma del suo concetto di 'arte'. Se dunque tante pagine dei *Discorsi* sembrano ossessionate dal pensiero dell' unità, ciò non è dovuto soltanto a un loro classicismo di fondo, onde preferire all' arte ariostesca quella degli epici antichi. Come tutta l' opera teorica del Tasso, i *Discorsi* risentono di un duplice influsso: quello preponderante dell' aristotelismo, che impone di utilizzare termini come unità, necessità intrinseca, coerenza, e quello dei vari suggerimenti neoplatonici e pitagorici provenienti dalla filosofia del primo Rinascimento, in ispecie ficiniana, secondo cui il numero, come espressione dell' unità, è principio primo e costitutivo della realtà.

Per Ficino, l' *unum simplicissimum* è Dio, che è al di sopra di ogni categoria, anche del numero. Ma vi sono, dipendenti da esso, altre unità, plurime e complesse, perché includono una totalità: l' angelo, l' anima umana e la materia del mondo²⁴. La discesa dall' uno al molteplice avviene per gradi: più si allenta la tensione tra varietà e unità, e più scendiamo nella realtà materiale. E viceversa, quanto più immediato il rapporto tra totalità e unum, tanto più vicini siamo al puro intelletto. Che la varietà sia tradizionalmente legata al mondo della *materia* e dei *sensi*, e l' unità all' *intelletto*, è detto in modo esplicito nei *Discorsi*: « Se l' unità porta in natura perfezione, e imperfezione la moltitudine, onde i pitagorici quella fra' beni e questa fra' mali annoverano, onde questa alla *materia* e quella alla *forma* s' attribuisce, perché nel poema eroico ancora non porterà maggior perfezione l' unità che la moltitudine? ²⁵ »

D' ora in poi, s' intende che la varietà può essere considerata non solo come un elemento della *dispositio*, ma anche come *tematica* (amori, incanti, avventure), poiché esiste al livello dell' *enunciazione* e dello *enunciato*: gli episodi maggiormente soggetti alla varietà sono quelli che più affasciano i sensi. D' altra parte, la presenza di un concetto unitario garantisce il valore intellettuale del poema.

A questa concezione quasi teologica dell' *unum* sembra rifarsi una famosa pagina dei *Discorsi*, nella quale il Tasso, in un atto di fulminea intuizione, vede davanti a sé l' intero piano su cui poggerà l' impianto narrativo del suo poema. Si tratta di un luogo obbligato della critica tassiana, sul quale occorre tuttavia soffermarsi, visto che l' analogia tra arte e natura, o più precisamente tra il poema, inteso come microcosmo, e il mondo verrà ripresa e ulteriormente sviluppata nella compagine della *Gerusalemme*. Ecco il famoso brano:

« [...] ; peroché, si come in questo mirabile magistero di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi giuso di mano in mano, l' aria e 'l mare pieni d' uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e

campagne e selve e monti si trovano, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini e orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiede, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con *discordie concordia* insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è soverchio o di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si vedano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contenga, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini»²⁶.

Non c'è quasi studio tassiano che non faccia riferimento a questo paragone. Eppure, la maggior parte dei critici, eccetto forse il Durling²⁷, dopo averne fornito un breve accenno, passa oltre senza chiedersi dove Tasso abbia potuto trovare il modello. Prima di affrontare il complesso problema delle fonti (che c'interessano solo nella misura in cui permettono di cogliere la peculiarità del discorso tassiano) ci conviene ricapitolare il brano e cercare di definirne il senso.

Quanto all'enunciato, il discorso in questione poggia su una duplice analogia:

1) la prima consiste in un confronto fra l'opera poetica e l'universo, equivalenti come micro- e macrocosmo, poiché hanno per *tertium comparationis* la stessa tensione tra l'uno e il molteplice, circoscritta in uno spazio più o meno ampio ma chiuso.

2) L'altra analogia, che ne consegue, associa i due autori: il creatore del mondo e il poeta, a sua volta fattore di un'opera e degno dell'appellativo «divino». Il poeta è simile a Dio, con la sola differenza (come scriverà Tasso più tardi) che nella mente divina «l'universale è *innanzi* le cose stesse», mentre nell'intelletto umano lo è «*da poi* le cose naturali»²⁸. Il poeta non crea quindi le cose stesse ma instaura tra di esse nuove relazioni, che traduce in linguaggio. Comunque, riguardo alla propria opera, la posizione del poeta risulta analoga a quella di Dio: in ambo le opere si esplica un *sapere* che pervade e forma ogni parte; un sapere (definito dal Tasso «alto magistero di Dio» e virtù di «supremo artefice») che consiste nella capacità dell'autore di essere a un tempo colui che interviene dall'esterno, creando, e colui che opera, da artefice o

demiurgo, dall'interno, trasformandosi, per così dire, in principio formativo.

La duplice analogia su cui si fonda la similitudine tassiana può essere collegata a due famosi *topoi*, diffusissimi nella cultura del Rinascimento: quello di Dio artefice o poeta (concetto che, qui, viene capovolto!) e quello del poema cosmico, vario quanto la natura.

Il concetto di 'poeta divino', seppure noto anche all'antichità, solo nel Rinascimento viene associato all'idea di creazione²⁹. Non è lo stesso quando gli antichi parlano del «divinus poeta», per dire che è superiore agli altri uomini, e quando, in epoca cristiana e quindi monoteistica, il poeta viene paragonato al Dio unico, fattore del cielo e della terra. Tanta dignità gli verrà conferita per la prima volta nei circoli neoplatonici, e anche lì, soltanto a poco a poco. Da ricordare, dopo il Cusano, Pico della Mirandola, che nel suo *De hominis dignitate* esalta la creatività dell'uomo, definito da lui «sui ipsus quasi arbitrarius honorariusque plastes et fctor», ossia creatore di se stesso³⁰. Simile all'intelletto divino, quello umano appare come un'attività capace di esplicitarsi e di realizzarsi nelle proprie opere. Un pensiero che ebbe poi una vasta risonanza, specialmente nel platonismo francese, in opere come quelle di Jacques Pelletier du Mans e Maurice Scève³¹.

L'altro paragone, basato sulla somiglianza tra l'opera poetica (o una parte di essa) e l'universo, ha anch'esso origini remote: è riscontrabile già nei commenti — ad opera di autori neoplatonici — intorno allo scudo omerico di Achille³² e torna poi a comparire in numerosi testi della tarda antichità e del medioevo. Fondamentale un passo dei *Saturnalia*, dedicato alla straordinaria ricchezza dello stile virgiliano, che reggerebbe il confronto con la varietà della natura. In Macrobio troviamo non soltanto la similitudine tra poema e universo («Quippe si mundum ipsum diligenter inspicias, magnam similitudinem divini illius, et huius poetici operis invenies») ma anche si parla del poeta ispirato («non mortali sed divino ingenio»); in questo modo si spiegano la varietà e la perfetta armonia dell'*Eneide*³³. Pure, la similitudine di Macrobio, volta a fare l'elogio dell'eloquenza virgiliana, intende dire altro. E i termini di «ingenium» o «praesagium» non alludono all'arte intesa come un sommo sapere, bensì a concetti platonici come ispirazione, mania o divinazione, e con ciò siamo lontani da quanto esprime Tasso.

Se Macrobio mette in rapporto il libro di Virgilio con la madre Natura, sua maestra e ispiratrice, gli autori del Rinascimento, quando ricorrono al parallelo tra arte e natura, muovono di solito dalla natura augurandosi che l'artista sappia imitarne la varietà e la bellezza. Può essere paradigmatico questo discorso sulla pittura, tratto dal *Libro del Cortegiano*: «E veramente chi non estima questa arte parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la machina del mondo, che noi veggiamo

coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta di monti, valli e fiumi variata e di sì diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta ; la qual chi po imitare parmi esser di gran laude degno [...]»³⁴. La natura è il regno della varietà, che l'artista, se vuole che la sua arte piaccia, deve imitare : ecco quanto ripetono gli autori più diversi, dall'Alberti al Boiardo, dall'Ariosto al Bandello³⁵. Non deve sorprendere se la stessa idea ricompare nelle poetiche del Cinquecento, per esempio in quella del Muzio, ben nota al Tasso, dove si prende lo spunto da un elogio a Omero per poi concludere : « Il poema sovrano [e qui si parla dell'epopea !] è una pittura / de l'universo, e però in sé comprende / ogni stile e ogni forma, ogni ritratto »³⁶.

L'esaltazione di Omero, nel primo Rinascimento, è merito soprattutto del Poliziano, che, stando al Durling, sarebbe da considerare il principale ispiratore del brano che stiamo commentando. E' vero che il Poliziano si compiace di celebrare il vario stile degli antichi, ora dei poeti satirici ora degli epici, e che fa della *varietas*, come altri poeti del '400, il fondamento della sua poetica ; ma dove le sue idee maggiormente s'incontrano con quelle del Tasso è nelle *Sylvæ* : nella *Manto* egli canta il genio di Virgilio, nell'*Ambra* quello di Omero³⁷. Quest'ultimo gli pare degno della più alta stima, per il suo sapere universale e per la capacità poetica di adeguare a ogni cosa la parola, ottenendo in tal modo una massima varietà di espressione, pur restando coerente nel tono. Omero, insomma, colpisce per la moltitudine delle forme e dei concetti, senza tuttavia disorientare il lettore : mai perde di vista l'organismo intero del poema, poiché domina *con l'arte la profusione della materia* (« *fusumque gubernat arte opus* »)³⁸.

Non c'è dubbio che Tasso conoscesse quest'interpretazione di Omero. Eppure, a noi pare che Poliziano non sia da ritenersi la fonte immediata del brano in questione, prima di tutto perché gli enunciati non coincidono. Sebbene rivendichi anche lui, nella *Nutricia*, l'origine divina della poesia (ma per accentuarne la funzione civilizzatrice, ciò che è ben altro discorso) e punti su un valore così fondamentale per Tasso come il sapere del poeta, manca tuttavia nei testi polizianeschi ogni accenno al poeta-creatore e, concretamente, al poeta che operi insieme dall'esterno e dall'interno, sì da dominare tutta la sua materia « in un solo punto ».

L'altro testo addotto dal Durling è il *Furioso* che contiene l'immagine di un poeta-demiurgo, immerso nella sua materia che s'ingegna di ordinare³⁹. L'Ariosto si sente l'artefice, non il dio della propria creazione ; né occupa, rispetto ad essa, una posizione di chiaro dominio, ma se mai, di superiorità ironica. Inoltre, né Poliziano né Ariosto conoscono la suprema ambizione di ricondurre quanto è diverso e discordante a un disegno unico : al contrario, entrambi si compiacciono di

avere inventato una massima varietà. Nessun poeta italiano, prima del Tasso, aspira a comprendere la varietà nella visione totalizzante; privilegio di Dio, il quale, mentre conosce tutto in un solo istante, gode del *totum simul*⁴⁰. Nessuno, eccetto Dante, che attribuisce tale visione a Dio stesso, anche se — nel momento finale — consente al pellegrino-poeta di diventarne partecipe⁴¹.

Ariosto, ma da correggere con Omero; e Dante, nientedimeno. Nell'*Apologia*, la *Commedia* è definita «immagine dell'universo» e chi dice così è il Forestiero Napoletano, ossia Tasso⁴². Tra i poemi italiani, quello dantesco è certamente il più unitario e coerente, specie se lo si legga col commento neoplatonico del Landino, che figura tra i volumi postillati dal Tasso⁴³. Commentando le ultime terzine del Paradiso, in particolare i versi «la forma universal di questo nodo / credo ch'i' vidi», Landino aggiunge: «Quasi dica *l'idea dell'universo* la quale è nel petto di Dio, dal quale come da unico nodo tutte le cose collegate procedono»⁴⁴. Orbene: ammesso che sia lecito parlare di fonti, piuttosto che di suggerimenti e di letture, ci pare che la similitudine tassiana abbia un altro interessante precedente e che riecheggi — *mutatis mutandis* — un passo della *Teologia Platonica* del Ficino. Infatti, fra tutti i brani da noi ricordati, questo è finora l'unico a contenere e l'idea di un Dio creatore che controlli ogni cosa moventesi nell'universo e quella dell'abile artista, inventore di un'opera analoga. Per illustrare il concetto di provvidenza, il Ficino immagina uno di quei complessi meccanismi con figure mobili, come sapevano costruirli allora gli artigiani tedeschi. Citiamo in traduzione:

«M'è capitato di vedere in Firenze un congegno, opera di un artigiano tedesco: in esso figure scolpite in tutto tondo, rappresentanti animali diversi, tutte innestate su di un unico perno e su di esso librate; al muovere che si facesse del perno le figure si muovevano contemporaneamente in modi diversi, correndo alcune a destra, altre a sinistra, in su e in giù; alcune, prima sedute, si rizzavano, altre, fino a quel momento ritte, si piegavano; alcune ne coronavano altre; altre ancora facevano l'atto di ferirne altre: non solo: si udivano suoni di trombe e di corni, e canti di uccelli; insomma, accadevano in quell'ordigno, contemporaneamente a queste che ho descritto, moltissime altre cose simili a quelle, come conseguenza immediata di *un solo e semplice movimento* di quell'unico perno. In egual modo, Dio tramite lo stesso suo essere (che realmente s'identifica con l'intendere e il volere e che è, per così, il centro semplicissimo di tutto, dal quale come dicemmo altrove, si deducono tutte le altre cose come le rette *da un punto*), con un facilissimo cenno folgora da sé quanto da lui procede. Taccia, quindi, l'epicureo Lucrezio, il quale sostiene che la creazione del mondo avviene per opera del caso; che per opera sempre del caso il mondo si muove e che l'aspetto costante del meraviglioso ordine dell'universo procede da un instabile e deforme privazione di

ordine, che sarebbe come sostenere che dall'insipienza possa nascere la *sapienza*, dalle tenebre la luce »⁴⁵.

Rispetto a Tasso, occorre subito dire che Ficino procede con ordine diverso: si vale di un esempio dell'arte umana per illustrare l'arte divina, svolgendo in sostanza un discorso teologico, contro l'atomismo lucreziano e il concetto di casualità che esso implicherebbe. Tasso, al contrario, muove dal dogma cristiano del Dio-creatore e quindi da un sapere condiviso, per approdare a un'affermazione nuova, a quanto pare soltanto sua: la glorificazione del poeta, non solo 'artifex', ma sapiente creatore. Così facendo, finisce per volgere il discorso teologico in discorso estetico, secondo un modo di procedere che, almeno per i primi *Discorsi*, ci pare caratteristico.

Un solo contemporaneo del Tasso ha osato affermare l'autonomia del poeta: lo Scaligero, che all'inizio dei suoi *Poetices Libri Septem*, stampati a Lione nel 1561, dice che il poeta rappresenta quasi un'altra natura, trasformandosi così in un secondo Dio («ac demum sese isthoc ipso perinde ac Deum alterum efficit») ⁴⁶. Può darsi che Tasso conoscesse Scaligero già al momento dei primi *Discorsi* (negli altri *Discorsi*, completati nel '93, lo citerà ripetute volte!), ma è difficile datare con precisione l'influsso. Probabilmente si tratta di una semplice coincidenza. Comunque, la *Poetica* dello Scaligero, che figura tra i libri postillati dal Tasso, segna una svolta: d'ora in poi il poeta non è detto più imitatore ma creatore, e la sua opera comincia a concepirsi, rispetto al mondo reale, come una specie di contro-creazione. Il Tasso forse non pretendeva tanto: ma nel ragionamento che svolge, l'autonomia dell'opera d'arte è implicitamente affermata. Il poema è un cosmo in cui 'tout se tient': a tale conclusione doveva giungere per forza chi, come lui, avesse approfondito i concetti di unità e di coerenza, nel senso di Aristotele, e non solo in quello proposto dai primi commentatori ⁴⁷.

Dopo queste indagini, ci pare di potere avvertire la nota predominante della pagina tassiana nel gioioso orgoglio di un poeta che si sente davvero creatore, deciso a realizzare un poema universale, organizzato secondo le leggi di una più complessa armonia: tale, cioè, da poter includere un gran numero di temi, anche contrastanti, come è proprio a una struttura che si conformi all'idea della *concordia discors*. Parola ambigua, questa, il cui senso si presta a diverse interpretazioni. Per capire che cosa significhi per Tasso, torna utile ricordare quanto egli stesso aggiunge alla definizione del poema: «Questa varietà sì fatta sarà tanto più lodevole quanto recarà seco più di difficoltà», e «quasi d'impossibilità» aggiunge nei secondi *Discorsi* ⁴⁸. In altre parole: la tassiana *concordia discors*, o varietà unita, ha un che di teso e di tormentato, per cui riesce impossibile identificarla nell'ideale di serena armonia che certa arte rinascimentale — *il Libro del Cortegiano*, tanto per dire — credeva di sentire nell'ordine ciclico e

perenne della natura. A differenza di Poliziano e di Ariosto, Tasso non mette l'accento sull'imitazione della natura, benché il concetto gli sia familiare; al poeta divino compete dominare la propria materia, al fine di sottoporla a una concezione che sia soltanto sua. Ciò richiede, più che uno sforzo estremo, altissima sapienza. Ed ecco che in Tasso rivive ancora una volta il rinascimentale mito di Prometeo; costui, se non ha l'originaria potenza di Giove, ne possiede però il sapere, come Tasso stesso suggerisce, nel primo dei suoi *Dialoghi*, con lo sguardo rivolto al principe-mecenate, Giove, «cui dev'essere congiunto il filosofo», l'artista sapiente⁴⁹. Che Prometeo sia «il simbolo delle arti» e quindi dei poeti, lo ha letto negli scritti di Giulio Camillo Delminio e, forse, dello Scaligero; ma altri ne avevano parlato: il Bovillus nel suo *Liber de sapiente* (1507) e il Vida, nella *Poetica*, stampata per la prima volta nel 1527⁵⁰.

La nostra indagine sul senso della similitudine tassiana ha bisogno di un'ultima precisazione. Un brano come quello che stiamo analizzando riceve la sua significazione non solo da una lettura dell'*enunciato* (nel quale troviamo il duplice parallelo, di cui si è detto) ma ancora dal vario articolarsi dell'*enunciazione*, e su questo aspetto sarà bene soffermarsi. Dato che si tratta di un brano in prosa, occorre osservare innanzitutto l'ordine sintattico; poi, anche, il ritmo e la configurazione retorica. Nel prestare attenzione all'ordine frastico, ci accorgiamo subito come l'intero discorso, ricchissimo di subordinate, sia contenuto in un solo lungo periodo, quasi a riflettere sul piano sintattico quel complesso rapporto tra l'uno e il molteplice che abbiamo definito il tema dell'enunciato. Il periodo, invero, è bipartito, conforme alla similitudine che gli è sottesa. Ma le due parti, egualmente gonfie di incisi, si sviluppano in modo analogo, per cui il lettore, affascinato dalla moltitudine degli elementi che gli viene offerta, crede di perdersi quasi nella pluralità, quando invece è condotto sapientemente verso la fine da chi non perde mai di vista l'insieme, ossia, dall'enunciatore implicito nel discorso, cui qui spetta la posizione di superiorità. Alla fine, dunque, il concetto unitario ricompare *expressis verbis* nel discorso, rafforzato dall'accumularsi delle figure della ripetizione, come l'anafora, e dall'accentuazione enfatica della parola chiave («uno»).

Il passo merita un'analisi approfondita perché vi troviamo abbozzato, per la prima volta nell'opera tassiana, un procedimento che diventerà fondamentale per la comprensione del poema: e, cioè, che una prima lettura progressiva, intesa a decifrare tutti i particolari, può darci l'impressione della massima varietà. A mano a mano però che ci avviciniamo alla fine (dove diviene possibile contemplare quanto si è letto, quasi in visione globale) ci rendiamo conto come l'intero discorso risulti perfettamente correlato, trattandosi di una varietà organizzata

intorno a un centro. O per dirla con Leonardo, che così amava contrapporre la pittura alla poesia, a vantaggio della prima: il periodo può esser letto come un discorso « a membro a membro e *in diversi tempi* » ma una volta che si sia giunti alla fine è possibile contemplarlo come un quadro che « il pittore ci fa vedere *tutto in un tempo* »⁵¹. Orbene: questi due modi di lettura, progressivo e simultaneo, giova applicarli anche allo studio del poema, tanto più che vi ricompare, tra gli enunciati, la tematica del *totum simul*⁵².

Subito dopo l'esordio, il Dio del poema gode infatti di una visione panoramica, tale da consentirgli di conoscere ogni cosa in un solo istante e di vedere, insomma, la *varietà come unità*. Il sito elevato da cui spazia il suo sguardo non è altro che l'espressione figurativa di quel *sapere*, che è stato finora il perno del nostro discorso. Un Dio onnisciente e provvidenziale, dunque, capace di abbracciare tutto quanto esiste in un solo volger d'occhio (« Gli occhi in giù volse, e *in un sol punto* e in una / vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna ») (I,7)⁵³. L'occhio divino non solo s'appunta sui principi cristiani ma penetra nell'intimo dei cuori, scrutando le coscienze e scoprendo i segreti: una competenza che ai personaggi — vedi Goffredo davanti ad Armida — è quasi sempre negata. Soltanto i maghi pagani si arrogano il diritto di godere di questo privilegio: per esempio Ismeno, cui Solimano si rivolge una volta per dirgli: « Spiando i segreti, entro al più chiuso / spazi a tua voglia le menti umane » (X,18).

Il poema tassiano si apre dunque su una visione simultanea che, sebbene attribuita a Dio, rinvia in qualche modo al poeta. Per rispettare la terminologia che abbiamo assunto, diremo che nella visione totalizzante del Dio tassiano si proietta sul piano dell'azione (e quindi dell'*enunciato*) un'attitudine che è propria dell'*enunciazione*. Mentre lo sguardo divino penetra negli angoli più reconditi del mondo narrato, scoprendo tutto, l'enunciatore del discorso appare dotato di un sapere analogo che gli permette di conoscere via via (nel tempo!) gli elementi (personaggi, pensieri, affetti, intenzioni) da enunciare.

Significativo, forse, che tale momento privilegiato si situi all'inizio del poema e non, come nella *Commedia* dantesca, alla fine. Ma dove Dante narra la storia di un incontro finale tra l'uomo e Dio, nel poema tassiano i contatti dei personaggi con la divinità non avvengono se non attraverso sogni, apparizioni, rivelazioni misteriose, come quella che fa l'angelo a Goffredo. Se per Dante Dio, ossia la totalità dello scibile, resta il fine ultimo di ogni umana ricerca, qui, ciò che a Dio corrisponde — il pensiero totalizzante — appare come *causa efficiens*: il poema è prodotto da un pensiero creatore, fattosi volontà di discorso, narrazione. Ecco perché l'azione della *Liberata* muove dalla visione onnicomprensiva di un Dio⁵⁴.

* * *

I *Discorsi*, nella pagina da noi interpretata, abbozzano un modello. Accostandoci ora al poema, ci chiederemo se e in quale misura l'idea di un poema unitario trovi rispondenza nel testo della *Liberata*. Non è detto che la prassi poetica segua in tutto la concezione originaria.

Il primo ad accorgersi di certe incongruenze è l'autore stesso che nelle lettere ai revisori rimette in discussione molti dei suoi procedimenti. L'incessante preoccupazione per la *dispositio* lo indurrà alla revisione del poema e gli farà adottare soluzioni vie più rigide. Senza volere indagare sulle ragioni che contribuirono ad avviare questo processo, possiamo dire già ora che la *Liberata* del 1575 lascia il poeta insoddisfatto⁵⁵.

Ora, non si negherà coerenza al poema tassiano. Poco ci vorrebbe per dimostrare come proprio gli episodi di maggior risalto — Tancredi e Clorinda, il viaggio alle Isole Fortunate in cerca di Rinaldo, i giardini di Armida — dipendano in modo evidente dal racconto principale della crociata. Per altri racconti inseriti, come la parentesi idillica di Erminia, riesce alquanto più difficile stabilire il grado di 'necessità' che ne giustifichi la presenza. Se poi guardiamo l'estensione di alcune avventure, ci assaliranno forse i dubbi del poeta, il quale si chiedeva se aveva subordinato o piuttosto coordinato taluni episodi⁵⁶.

Analogo discorso se intendiamo per varietà gli enunciati più « piacevoli ». Soprattutto agli amori viene concesso uno spazio tale che si è tentati di parlare di autonomia. Ma se la 'varietà' non è subordinata ovunque all'azione bellica, è forse il caso di parlare di soluzioni ambivalenti⁵⁷. Infatti: invece di distinguere chiaramente tra narrazioni di primo e di secondo grado, si dà conferire alla struttura oppositiva (Dio-Satana, Cristiani-Pagani, fede vera-errore) il massimo rilievo, Tasso tende a controbilanciare e talora a sovvertire quel rapporto, inventando un certo numero di personaggi anch'essi ambivalenti. C'è chi sta dalla parte del nemico ma simpatizza, come Erminia, con i cristiani; c'è chi appartiene, come Clorinda, ai due campi; altri, come Tancredi, si sente vittima fra vittoriosi; per non dire di Armida che, già strumento diabolico, finisce col trasformarsi in dolce e devota creatura femminile⁵⁸. E, dato che ci troviamo in un racconto di guerra, è lecito chiedersi come mai gli affetti abbiano ad assumere una parte tanto rilevante in un poema votato per molti versi all'abnegazione marziale e all'ascetismo.

Ambivalenza, dunque. Si tratta, in parte, di concessioni fatte al gusto dei tempi, a un gusto peraltro largamente condiviso dal Tasso. Ma non solo: queste scene sono dettate dal sicuro istinto di chi sa che l'opera d'arte parla sempre innanzitutto *ai sensi*, onde il poeta non potrà fare a meno di ricorrere alla varietà. Certo, i sensi possono essere strumentalizzati come succede nell'ascetica ignaziana che si viene diffondendo

proprio in quegli anni⁵⁹. Ma Tasso muove da altri presupposti. Come i più noti teorici dell'arte, egli distingue due forme di piacere, corrispondenti a due tipi di lettori: da un lato coloro che cercano lo svago e il facile divertimento; dall'altro, gli intenditori che, davanti a un'opera ben congegnata, provano un sentimento di *ammirazione* o, come egli dice, di «maraviglia», misto, cioè, di intelligenza e di stupore⁶⁰. Tema su cui si erano espressi i commentatori di Aristotele, come il Robortello e il Maggi⁶¹, i quali, a proposito dello spettacolo tragico, esigono soluzioni atte a causare un piacere immediato, pur sapendo che lo spettatore accorto vi troverà, per sovrappiù, la gioia estetica, nella quale l'ammirazione e la conoscenza sono tutt'uno. Tale piacere culmina nella catarsi, momento in cui tutto il procedimento drammatico — anche l'enunciazione — si fa manifesto. Lungi dall'essere solo una reazione nello spettatore, il piacere estetico è considerato un valore intrinseco della opera, che non è opera d'arte se non muove gli affetti prima di commuovere l'intelletto.

L'arte è conoscenza che passa attraverso i sensi. Sotto quest'aspetto, si comprende come il primo Tasso, pur essendo aristotelico, non abbia mai cessato di essere un *esteta*. Non che neghi che il poeta «deve aver riguardo al giovamento»⁶², ma su questo punto, una volta concesso e quasi subito accantonato, si mostra pochissimo loquace. D'altra parte, si può notare come per legittimare i suoi interessi di artista, ovviamente estetici, egli senta il bisogno di trasferirli nell'ordine concettuale dell'aristotelismo, poiché così vogliono i tempi e s'aspettano che ragioni i circoli che l'hanno formato: l'università padovana, centro dei peripatetici; Sperone Speroni, alle cui conversazioni ama richiamarsi; gli accademici Eterei, che si riunivano nella casa padovana di Scipione Gonzaga, a cui sono dedicati i *Discorsi*. Ciò viene confermato altresì dall'impostazione generale del trattato che traduce in termini di logica aristotelica una sensibilità e un gusto che restano in buona parte ligi all'edonismo tardo-rinascimentale, anche se si arricchiscono di un elemento nuovo, prettamente intellettualistico, per cui l'arte, oltreché fruizione, è somma conoscenza.

Una cosa è certa: il Tasso giovane, pur facendo professione di peripatetico, continua a vagheggiare un'arte che si propone soprattutto di *piacere*, e non tanto di giovare, come gli verrà fatto di dire più tardi. Si pensi — per lasciare i problemi della *dispositio* — al discorso sulla necessità che il poema si fondi sull'autorità della storia. Ebbene, il ricorso all'argomento storico e quindi al 'vero' non è sentito come un obbligo morale: più che altro riesce opportuno, visto che l'apparenza del vero contribuisce all'effetto del piacevole inganno. È quanto avevano proposto già i più autorevoli commentatori di Aristotele, insistendo sul «vera nos movent»⁶³. Senonché, una frase come «il poeta deve con la sembianza

della verità ingannare i lettori» non verrà riproposta nei trattati successivi se non per assumere un significato assai diverso, e già nell'elaborazione del poema si avvertono i segni di un primo ripensamento. I *Discorsi dell'arte poetica*, dunque, riflettono veramente il momento più libero da preoccupazioni religiose e morali, e — s'intende — da conflitti di coscienza. L'aspetto etico vi tende ad esser eluso (esso riguarda solo, pensa allora Tasso, il poeta in quanto cittadino, non l'arte in sé)⁶⁴, al contrario di quanto scriverà dopo il 1580 e, in modo esplicito, nei *Discorsi del poema eroico*, nei quali l'istanza estetica sarà sopraffatta da quella etica.

Sapere e piacere: intorno a questi due interessi, non necessariamente contrastanti, si polarizza l'attività letteraria del primo Tasso. La finalità dell'arte è molteplice nella misura in cui esistono diversi tipi di lettori, che richiedono diverse forme di piacere: ma pur sempre di piacere. Ed ecco perché Tasso non dubita di poter conciliare la sua dignità di poeta con ciò che deve ai suoi lettori: possono sbagliare i precettisti; il pubblico, quando chiede il diletto, non sbaglia mai.

L'ambizione del Tasso, comunque, è duplice, poetica e sociale. L'una al servizio dell'altra: si tratta di primeggiare come artista per guadagnarsi il favore dei contemporanei, anche dei più esigenti. Prima che nei *Discorsi*, quest'ambizione si fa sentire nel *Rinaldo*: si pensi ai tratti salienti dell'eroe protagonista, a quella sua ansia di fama e di successo, giustamente messa in rilievo da certa critica e interpretata come proiezione dell'egocentrismo tassiano⁶⁵. Se Tasso, concluso quel poemetto e messo da parte il frammento del *Gerusalemme*, ambisce ora a comporre un'opera maestosa, l'*epos* dei tempi nuovi, lo fa anche per conquistarsi l'accesso alla vita delle Accademie e delle Corti, ove incontrarsi quasi *inter pares* con gli esponenti della cultura e con l'élite di una società che egli, simile in ciò a suo padre, tende a idealizzare. Non è questo il momento di esaminare la situazione sociale del poeta cortigiano che altri hanno analizzato con la debita competenza⁶⁶. Comunque, chi desideri cogliere il gusto encomiastico e spesso decorativo del nostro poeta, legga, oltre alle *Rime* di encomio, i numerosi componimenti di circostanza, dalle *Orazioni* ai *Dialoghi*. Da simili brani traspare l'ammirazione tassiana per tutto quello che è nobile, splendido e magnifico. Al medesimo atteggiamento risalgono gli slanci di entusiasmo che il Tasso mostra di provare ogni volta che legge un poeta dallo stile arduo e difficile, precluso al lettore comune: per esempio Tucidide, raccomandatogli dai rettorici greci⁶⁷. Tipici di un poeta così esigente sono poi certi suoi moti d'insofferenza nel criticare ciò che riesce troppo facile e piano, in poesia. Si rilegga, ad esempio, l'esordio della *Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa*, opera giovanile anch'essa, in cui, dopo aver ribadito quanto l'arte necessiti lo studio e sia « esposta alle

fatiche», rimprovera quei poeti, che seppur «nati a i versi e a le rime, compiacendo al genio, e ricusando il freno dell'arte, si lasciano da quella lor natural disposizione inconsideratamente trasportare», mentre «l'eccellente poeta», oltre ad avere inclinazione e talento, osserverà sempre «i precetti di coloro che dell'arte hanno scritto» e cercherà «con la misura di quelle regole [di] misurare i suoi componimenti», sì da comprendere a fondo le ragioni del suo poetare e da giungere a una perfetta padronanza dei suoi mezzi⁶⁸. Come dire che la teoria platonica del *furor* ha da essere sottoposta al più esigente criterio dell'*arte*, intesa come *scienza poetica*, per cui la grande poesia — e l'arte in genere — è ormai inconcepibile senza l'indagine teorica e la riflessione. Non per nulla ambisce — lui, poeta naturalmente lirico — al genere sommo, che richiede il massimo di teorizzazione e di acume critico. Solo nella composizione di un grande affresco epico, estrema prova d'arte, potrà appagarsi la sua ambizione e concretarsi il suo sogno di poeta.

* * *

2. *La varietà e i sensi: tra emancipazione e asservimento*

Da una lettura dei *Discorsi* e delle 'lettere poetiche' risulta che ciò che assilla e talora entusiasma il Tasso è la questione controversa della *dispositio*, il rapporto tra unità e varietà come problema dell'*enunciazione*. D'altra parte, la varietà è anche una tematica, cui pertengono gli *enunciati* più diversi: erotismo, incanti e avventure. Di questa distinzione converrà tener conto nel commento che segue.

Subito dopo l'esordio, il narratore tassiano ci conduce, sulla scia dei poemi antichi, in cielo, dove viene decretata l'elezione di Goffredo a capo dell'esercito cristiano. La scena in cui appare Dio, si è detto, ha del macchinoso, ciò che sarebbe indice della scarsa sensibilità religiosa del Tasso giovane⁶⁹. E sarà; ma solo chi s'aspetta di trovare un discorso ispirato al sentimento mistico-religioso potrà muovere al poeta un simile rimprovero. In realtà, l'interesse del Tasso, all'inizio del poema, si concentra su ben altro: sull'avviamento del processo poetico-narrativo. Ed ecco spuntare il 'destinatore' principale del programma: un Dio monarca («il Re del mondo»), che assegna a Goffredo il compito di conquistare Gerusalemme in nome della cristianità. Con ciò la città verrà sottratta al dominio di un nemico che appare l'alleato di Satana, 'anti-destinatore' dell'impresa⁷⁰. Tutto ciò lascia presupporre una struttura chiaramente oppositiva, tale da indurci a interpretare lo scontro fra i due eserciti come un conflitto fra le forze del bene e del male. Eppure, le cose non stanno così: le osservazioni seguenti cercheranno di correggere questa lettura, svelando l'ambiguità ideologica del poema.

Con la nomina di Goffredo a capitano si avvia un processo di subordinazione che è stato segnalato già da Sergio Zatti, alle cui indagini rinverremo in seguito più di una volta⁷¹. Goffredo, dunque, diventa lo strumento della volontà divina, e Dio, in quanto sovrano, parteggerà per lui (IX, 58). Orbene: se la divina Sapienza si presenta nel poema come l'*unum* totalizzante, sembra assai plausibile che le attività del capitano da lui prescelto abbiano a svolgersi a loro volta all'insegna dell'unità. Dicendo così, intendiamo alludere alla strategia di Goffredo, al suo modo di procedere verso l'unico fine, da confrontare poi con quell'altra strategia, adottata dal poeta nell'enunciazione.

Goffredo, non c'è dubbio, è il campione dell'*unum*. La sua « nettezza nell'operare scelte, la sua capacità di avanzare per diritte vie » fa di lui l'eroe più rettilineo del poema, colui che incarna il fine etico della crociata, di cui appare infatti il principale garante⁷². Attento a impedire la dispersione, impone ai suoi guerrieri di frenare le passioni, cercando, sia pure con alterna fortuna, di assoggettarle all'unico fine: la guerra religiosa per Gerusalemme. Certo, da solo non può agire; ma dal momento che sarà riuscito a ricondurre sotto i segni della croce « i suoi compagni erranti », la vittoria sarà sua. La sua strategia, dal primo all'ultimo canto, è lineare, volta a *un solo fine*. Se poi lo guardiamo come carattere, Goffredo si presenta come il più monolitico di tutti. Leopardi lo definiva « pochissimo interessante, e niente amabile, benché per ogni parte stimabile », ed è difficile non dargli ragione⁷³. In lui non ha parte alcuna la varietà: potrà essere tormentato dai dubbi, ma non dalle emozioni. Davanti al cadavere del giovane Dudone, compianto dagli altri, egli « frena il suo affetto » e « tace » (III, 67). Le insinuanti parole di Armida, se gl'ispirano pietà, non potranno distoglierlo dal calcolo politico (« ma il move *util* ancor ») (IV, 66). E quando lui stesso è ferito in battaglia da un dardo, interviene nel modo più drastico per tagliare il male alla radice: « Ei che s'affretta e di tirar s'affanna / de la piaga lo stral, rompe la canna, / e la via *più vicina e più spedita* / a la cura di lui vuol che si prenda [...] » (XI, 68-69). L'episodio è sintomatico tanto per l'uomo quanto per la strategia che egli persegue.

Ma Goffredo è anzitutto un capitano, che va visto come parte di un collettivo. Come primo esponente del conflitto ideologico, egli è per il suo esercito ciò che l'intelletto è ai sensi — il capo che domina e comanda. Il rapporto tra lui e il corpo armato (l'immagine è del Tasso!) è rigorosamente *gerarchico*⁷⁴. In questo senso prefigura la condotta valida per ogni combattente, soggetto a una disciplina anche interiore, nei riguardi dei propri desideri e impulsi. Chi avrà da convertirsi a questa ideologia è il giovane Rinaldo, cui spetterà ricacciare i mostri del desiderio nell'interno del labirinto dal quale è stato liberato. Da guerriero baldanzoso ma ribelle, da schiavo d'amore che era, è destinato a diventare

quell'eroe casto e sacro che vediamo campeggiare negli ultimi canti, dove il predominio dell'intelletto sui sensi si esprime — come prima in Goffredo — nell'orientarsi degli occhi verso il sole, fonte di ogni luce: «Ed ei da lunge in bianco manto / comparìa venerabile e severo, / e de l'aquila sua l'argentee piume / splendeano al sol d'inusitato lume» (XVIII, 39). Come Goffredo sovrasta i suoi guerrieri, così l'intelletto di Rinaldo dominerà d'ora in poi gl'istinti. Con il suo ritorno al campo, l'esercito cristiano non solo sarà completo, ma potrà prefigurare in modo esemplare quell'ordine gerarchico, secondo cui la 'varietà' dei sensi e delle passioni dev'essere assoggettata a una sola idea, a un solo fine.

Nel campo opposto regna invece la più grande *varietà*. Già lo schieramento dei nemici appare quanto mai composito ed eterogeneo. Più che di un esercito organizzato, vien voglia di parlare di una folla confusa. I Pagani sono in effetti quel «popol misto», confluito da tutte le parti, di cui è questione nell'esordio. Questa gente non combatte perché animata da un solo fine; combatte per timore dell'invasore o perché deve farlo, essendo soggetta al Califfo (XVII, 8). Ma dove più si accentua la diversità fra Cristiani e Pagani è nelle arringhe, rivolte da Goffredo e da Emireno ai rispettivi eserciti, prima dello scontro finale. Goffredo sa di poter rivolgersi a un collettivo: «Oh de' nemici di Gesù flagello / *campo mio*, domator de l'Oriente, ecco che l'ultimo giorno [...]» e subito dopo: «Ogni vostro nimico [Dio] ha qui congiunto / per fornir molte guerre in un sol punto» (XX, 14). Nello stesso discorso invita i suoi a non temere un esercito confuso come quello pagano che «discorde fra sé, mal si raguna» (XX, 15). Mentre Goffredo è sicuro di rivolgersi a un esercito ai suoi ordini, Emireno, per la diversità di popoli e di lingue, si trova nell'impossibilità di parlare a tutti. Si dirige quindi volta per volta ai singoli gruppi, cercando in qualche maniera di incitarli: «Per interpreti or parla, or per se stesso / mesce lodi e rampogne e pene e premi» (XX, 24). E dove Goffredo ha buon gioco nell'identificare l'onore di ognuno con il suo e con «l'onore di Cristo» (XX, 19) sapendo che tutti s'impegneranno ormai per la causa comune, Emireno deve cercare diversi argomenti, ispirati alle passioni, facendo leva sul sentimento di vendetta: «Così, *con arti varie, in vari suoni / le varie genti* a la battaglia *alletta*» (XX, 27). Il carattere composito dello schieramento musulmano ci si manifesta ancor più chiaramente se passiamo in rassegna i principali suoi rappresentanti, diversissimi tra loro. Accanto ai traditori vi sono i cavalieri perfetti, come Solimano e Clorinda. Ma l'eroe più feroce è Argante, che combatte perché spinto da una indomabile volontà di autoaffermazione, spesso incurante degli interessi altrui («bastar credo a me stesso» (VI, 13)). Aladino, il re di Gerusalemme, non rappresenta per lui nessuna autorità, come d'altronde manca ai pagani un personaggio che disponga di un potere supremo. Ci sono poi i maghi come

Idraote e Ismeno, che collaborano con i demoni. E non dimentichiamo le donne: la schiva Erminia e, prima fra tutte, Armida, la donna maga dal fascino mutevole e multiforme (IV,29,78). Questi nomi bastano a dimostrare come alla compattezza dell'esercito di Goffredo si opponga, dall'inizio alla fine, una folla variopinta, per cui nulla vieta di concludere che il nemico è caratterizzato dalla varietà.

Anche la strategia del nemico ne risente in quanto alcuni dei suoi esponenti assumono la varietà come strumento operativo. Così, Armida per seminare la discordia nel campo cristiano ricorre alla doppiezza e all'inganno, ma anche al fascino della sua bellezza. Già prima di esser vista dalla gente di Goffredo, sappiamo che « diverse voci, poi diffuse e sparte » preparano il suo arrivo (IV,27). E in mezzo ai campioni che tenta di sedurre « usa ogni arte la donna, onde sia colto / ne la sua rete alcun novello amante » (IV,87). Più che ogni altra figura del poema, Armida incarna la bellezza affascinante e l'attitudine alla finzione; armi, queste, che usa anche il poeta, sul piano dell'enunciazione. Si potrà obiettare che se Armida finge per ingannare, il poeta, dichiarando la sua finzione come tale (I,3), se ne serve per un più nobile fine: ciò non toglie che se Armida usa un linguaggio definito come « il canto della sirena » (XVI,41; XIV,65), quello tassiano non seduca meno.

Per concludere: diversamente da quanto scrive lo Zatti, il conflitto tra Cristiani e Pagani non si risolve nei termini di opposizione *unità vs varietà*⁷⁵. Lo scontro nel poema avviene tra chi *subordina* la varietà (sensi, piacere, corpo) all'unità (intelletto, fine morale, anima) e chi, permanendo nel dominio del vario, si rifiuta di riconoscere questa gerarchia di valori.

Ora, ed è questo il punto che c'interessa, in che misura l'opera stessa partecipa delle due strategie opposte e quale ideologia vi si preferisce? Di Goffredo e dei suoi la *Gerusalemme Liberata* assume l'idea del fine unico, ragion per cui la conquista della città sembra a tratti procedere parallela al compiersi dell'opera. Ma si tratta di coincidenze solo parziali e puntuali (vedansi l'ottava I,25 e la fine), non certo abbastanza sistematiche da permetterci di parlare di un poema *allegorico*. Piuttosto, bisogna dire che l'enunciatore ricorre largamente alla strategia opposta della finzione e della digressione. A livello di enunciazione, dunque, le strategie intese a raggiungere l'*unum* alternano con quelle dispersive e digressive, che consentono l'avventura e lo svago, come è peraltro necessario in un poema storico che si apre alla « licenza del fingere » e che, più che insegnare, vuole piacere.

Quanto alle ideologie opposte, quella dei Crociati è dichiarata vincente, quella edonistica di Armida è condannata come « errore ». Ma, siamo tentati di dire, se il piacere sensuale vien cacciato dalla porta, entra dalla finestra del linguaggio. I sensi, da un lato repressi, rivendicano i loro

diritti in arte. Nella letteratura italiana prima di Tasso non c'è opera che riservi tanto spazio al mondo degli affetti e dei sensi. E soprattutto non c'è opera che riesca a farci tanto sentire la voluttà, sia pure sotto forma artistica. Orbene: se il sistema di valori rappresentato da Goffredo trovasse davvero una rispondenza sul piano poetico, ciò obbligherebbe l'autore a subordinare il piacere estetico al fine etico: cosa che nella *Liberata* non avviene affatto.

Quando il Tasso, riscrivendo il poema, espungerà i momenti più esposti al sospetto di divagazione arbitraria (l'idillio di Erminia tra i pastori), quando si sentirà di condannare recisamente l'eresia e l'errore (Armida non sarà più perdonata), quando l'impegno della crociata diventerà sempre più l'itinerario del milite cristiano, allora avrà innalzato il codice vincente di Goffredo a codice ideologico valido anche per il poema. E allora anche le strategie finiranno per assomigliarsi: la conquista della città santa diventerà figura *allegorica* della realizzazione poetica, e il poema si chiamerà a ragione *La Gerusalemme Conquistata*. La nuova versione sarà indubbiamente più unitaria e compatta; a scapito del valore estetico, ormai subordinato a quello etico.

3. «*In un sol punto*»: unità di significante e varietà di significati

Torniamo al punto di partenza del poema, al *totum simul* del Dio (e del pensiero) tassiano. Il distico che enuncia questo straordinario concetto spicca anche per certe sue caratteristiche formali: «Gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una / vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna» (I,7). Un massimo numero di sillabe (fino a 17!) contratte in due endecasillabi regolari; una moltitudine di parole subordinate all'unità metrica prescritta. I due versi, accentati sulla settima, mettono in risalto le nozioni (mirare) «in un *sol* punto» e (mirare tutto) «ciò ch'in *sé* il mondo *aduna*». Come dire che il primo verso pone in evidenza l'occhio che vede, l'Uno inglobante; il secondo l'oggetto visto, la varietà inglobata in un tutto.

Quell'unico punto da cui tutto prende origine è l'occhio (o l'intelletto) divino, simboleggiato — per esempio in Ficino e Leone Ebreo — dal sole⁷⁶. Orbene: nella tradizione lirica italiana, la parola «sol(o)» può essere omonimo di (il) «sol(e)», con cui talvolta appare in ambigue costellazioni retoriche, per lo più di tipo paronomastico. Maestro incontestato di siffatti esperimenti formali è il Petrarca: se la Laura del *Canzoniere* è «costei/ch'è *sola* un *sol*» (77), Laura Peperara, in un bel madrigale che svolge il tema dell'alba, viene equiparata anch'essa al sole: «Ogni pianta gentile / al novello apparir del chiaro *sole* / farsi più vaga *suole*... Ma *solo* il *sol* più lieto / par de la vista del mio

bel Laureto»⁷⁸. Sarebbe facile addurre altri esempi in cui Tasso sollecita la virtualità semantica dell'equivoco⁷⁹. Sono questi, comunque, i cosiddetti giuochi «vaghi e fioriti» dello stile lirico che eccezionalmente si possono inserire anche nella trama stilistica dell'epopea, secondo quanto propone Tasso nei primi *Discorsi*⁸⁰.

La paronomasia «solo-sole» è familiare anche ai teologi e ai poeti religiosi, poiché l'unico Dio suole essere raffigurato dal sole. L'immagine giunge a Dante e al Tasso delle *Rime sacre* attraverso il pensiero platonizzante dello Pseudo-Dionigi e di Agostino, per citare solo due delle possibili fonti⁸¹. Può interessare a questo punto come si esprima un predicatore contemporaneo e amico del Tasso, il padre francescano Panigarola, che dice in un suo sermone: «Iddio è Sole; il Sole tanto più riscalda le cose, quanto più gli sono vicine; e Dio tanto più le fa enti, quanto più se gli approssimano: Il Sole è il sommo lucido; e Dio il sommo vero: il Sole è il sommo influente fra le cause; e Dio è il sommo bene: *il Sole è solo, e Dio è il sommo uno* [...]»⁸².

Passando ora alla rilettura del piano stilistico-formale della *Liberata*, ci conviene tenere presente quanto è stato precisato fin qui. La visione simultanea e onnicomprensiva, fatta da «un sol punto», è attribuita all'intelletto divino, paragonato sovente con il sole. Analogo ad esso è l'intelletto del poeta, come sta ad indicare, d'altronde, la metonimia: sole-Febo Apollo. Entrambi, il Dio cristiano (in quanto attore dello enunciato) e Apollo (il poeta, o piuttosto l'enunciatore) s'inscrivono nel medesimo segno «sol», suggeritore di più significati. Questa coincidenza era troppo allettante perché Tasso potesse non profittarne nel suo poema: di qui il ricorso alla omonimia (paronomastica) che ha il vantaggio di essere una figura della *varietà* contenuta nell'*unità*. Uno stesso significante permette di esprimere e di unire tematiche molto diverse come l'unicità, la solarità o ancora la solitudine; motivo, quest'ultimo, tra i più essenziali della poesia tassiana.

Il lettore finisce per accorgersi del giuoco nell'ottava 31 del canto I, dove il «solitario Pietro», Pietro l'Eremita, si fa sostenitore delle opinioni di Goffredo proponendolo come unico capitano dell'esercito. Ecco come il sacerdote difende il principio di autorità: «Ove un *sol* non impera, onde i giudici / pendano poi de' premi e de le pene, / onde sian compartite opre ed uffici, / ivi errante il governo esser conviene. / Deh! fate un corpo *sol* de' membri amici, / fate un capo che gli altri indirizzi e frene, / date a un *sol* lo scettro e la possanza / e sostenga *di re* vece e sembianza» (I, 31). Tre volte in quest'ottava ricorre la parola «sol» con il significato di «solo, unico». Ma al lettore di allora, familiarizzato con l'emblematica, il distico finale faceva pensare senz'altro alle insegne della regalità e quindi al rapporto metaforico «uno solo-re-sole», comunissimo nella letteratura encomiastica dell'epoca⁸³. Da ricordare poi che

Goffredo, poco prima, nell'ottava 15 del medesimo canto, vede sopraggiungere l'angelo messaggero, il quale, tutto splendente, gli si rivela «a paro co'l sol», mettendolo in relazione con il sole e con Dio⁸⁴. D'ora in avanti, Goffredo sarà l'unico capo, preposto a tutti, e col nuovo giorno lo vedremo passare in rassegna tutti gli altri campioni per contemplarli dall'alto, fatto quasi sole anche lui.

Se Goffredo è il primo duce dell'esercito, suo capo e pensiero strategico, Rinaldo, l'Achille del poema, sarà il principale esecutore dei suoi piani. Lui, che ha lasciato la terra nativa ancor giovinetto («fuggi *soletto*») è destinato a diventare un cavaliere chiaro di fama, ma rispettoso degli ordini di Goffredo. Ciò lo obbligherà a sostituire un ideale di onore e di fama cavalleresca, trasmessogli dagli antenati, con la nuova concezione cristiana del ruolo di cavaliere, ossia a cambiare 'destinatore'. Ora, è proprio il segno «sol» che rinvia al 'destinatore': prima al chiaro sole della fama, poi a Dio. Ed ecco che Rinaldo, già nel primo canto, appare dotato di attributi solari: «Ma il fanciullo Rinaldo, e sovra questi/ e sovra quanti in mostra eran condutti, / dolcemente feroce alzar vedresti/ la *regal* fronte, e in lui *mirar sol* tutti» (I, 58). Se la sintassi non consente la doppia lettura, i significanti «mirar sol», giustapposti in modo così evidentemente artificioso, stanno tuttavia a suggerirla, tanto più che Rinaldo ha un'apparenza da re. Almeno in senso simbolico, egli è piccolo sole («*soletto*») che, dopo essersi eclissato per un po', dovrà rinascere come nuovo sole. Libero, infine, dalle oscure malie di Armida, verrà esortato dall'Eremita a seguire la luce divina: «Vedete il *sol* che vi riluce in fronte» (XVII, 96). Poco dopo lo vedremo pregare sotto i raggi del sole mattutino (XVIII, 12-15) e quando, vinti ormai gli orrori della selva, ritornerà al campo cristiano, le sue armi risplenderanno «al *sol* d'inusitato lume» (XVIII, 39). A partire da questo momento, Goffredo e lui avranno lo stesso 'destinatore'.

Ma anche gli altri personaggi principali partecipano, se non della tematica solare, sì del giuoco paronomastico «sol(o)-sol(e)-suole», rafforzato talvolta da figure allitterative e assonanti. Sin dal primo canto, il cuore tormentato di Tancredi appare oscurato dall'ombra del suo «folle amore». Il suo sole (e 'destinatore'), più che Goffredo, è Clorinda, «la donna altera / ch'è per necessità *sol* fuggitiva» (I, 48, e anche VII, 49). Con le sue «chiome dorate al vento sparse» Clorinda è, oltreché amazzone, seguace di Laura, tale da innamorare Tancredi: «S'alcun *ombra* di colpa i suoi gran vanti / rende men chiari, è *sol* follia d'amore» (I, 45). «Sol», di nuovo, è avverbio, ma il binomio «ombra-sol», se astratto dal contesto immediato, rinvia alla retorica eliocentrica. Quell'avverbio «sol» che Tasso ripete con tanto accanimento nelle situazioni più variate, lungi dall'essere un riempitivo, è un segnale allusivo. Da un lato rinvia al sostantivo omonimo e quindi ai destinatori dell'enunciato

(Dio o l'amata o la fama della stirpe), dove quel che importa è la presenza di più destinatori e di varie ideologie, anche tra i cavalieri crociati. Dall'altro lato, il segno «sol» è l'apparizione sul piano dei significanti di una medesima concezione artistica, per cui rimanda al soggetto dell'enunciazione (all'intelletto del poeta) che *almeno formalmente* unisce ciò che intimamente resta disunito.

Proseguiamo nella lettura; Erminia imita Clorinda e indossandone nottetempo l'armatura, suggerisce al poeta l'analogia con la luna, che è luce riflessa, sole finto. Infatti: se Clorinda, per Tancredi, è sole, Erminia non potrà essere che luna, ciò che al limite la escluderebbe dal nostro giuoco paronomastico se non vi rientrasse poi in quanto creatura *solinga*, la più solitaria, forse, che vi sia nel poema. Si legga: «*Soleva Erminia in compagnia sovente / de la guerriera far lunga dimora. / Seco la vide il sol da l'occidente / seco la vide la novella aurora; e quando son del dì le luci spente, / un sol letto accolse ambe talora: «e null'altro pensier che l'amoroso / l'una vergine a l'altra avrebbe ascoso. / Questo sol tiene Erminia a lei secreto»...* (VI, 79-80, e ancora VII, 4). Un altro solitario è Solimano che, «solo» coraggioso fra tanti, e fedele al proprio ideale di cavaliere, decide di combattere nonostante la tragica fine che ormai l'aspetta: «*Esce sol esso / e sfida sol mille nimici uniti / e sol fra mille intrepido s'è messo*» (XX, 76). Su Sofronia, l'eroina solitaria ma costretta poi ad unirsi con Olindo sul rogo, molto ci sarebbe da dire (II, 23). Limitiamoci qui a un cenno: tutte le coppie — anche quella di Gildippe e Odoardo (I, 57; XX, 99-100) — interessano in questo contesto, perché tematizzano sul piano figurativo un tipo di rapporto tra l'uno e il molteplice; rapporto che assume aspetti diversi a seconda delle caratteristiche di coloro che lo costituiscono. Nel caso di Sofronia e Olindo si tratta di una coppia antitetica, specie di vivente ossimoro (lei tutta religiosa e vergine santa, lui tutto amante!), sicché la loro storia raffigura l'unione difficile di chi, avendo diversi 'destinatori', è refrattario a unirsi. Ciò non è del tutto indifferente in un'opera come la *Gerusalemme* che appare fundamentalmente un ossimoro, una complessa fusione di elementi eterogenei e contrastanti. Né ci pare casuale la circostanza che le iniziali dei loro nomi, *Sofronia* e *Olindo*, formino — se messe insieme — il significante «sol».

Nemmeno Armida resta esclusa dal giuoco paronomastico che stiamo ricomponendo. La sua parte di bella donna s'inscrive nel bisticcio «*sola-rosa*», appoggiato dalla rima «*amorosa*» (IV, 30); ma in quanto maga, è creatura notturna, infausta cometa, che all'avvicinarsi ai cristiani, «*tiene sol vie chiuse e celate*» (IV, 27). Mandata da un alleato dei demoni, agisce però soprattutto per amore della propria bellezza. Il massimo di seduzione lo raggiunge facendo lampeggiare lo sguardo e il riso «*quasi un doppio sole*» (IV, 91) o riducendo nel giardino dei sensi la

varietà del mondo al solo fine di compiacersi della propria immagine fascinosa, contemplata nello specchio (XVI, 20). Ma si veda ancora la sua riconversione in dolce creatura sommersa, esemplificata di nuovo sui temi «solari» (XX, 136); anche là si tratta di un cambiamento di 'destinatore'.

Ciò detto, appare evidente che il giuoco retorico è troppo insistito per potere essere attribuito al caso. Donne e cavalieri, tutti i personaggi importanti del poema, sono correlati dalla sillaba «sol» che, se assume nel contesto immediato i più diversi significati (solarità, unicità, eccentricità ma anche solitudine e esclusione) indica nel contempo la dipendenza di queste figure dall'unico atto creatore. In tal modo, sembra che la varietà dei personaggi e delle loro situazioni converga veramente «in un sol punto», nel *totum simul* di un'originaria concezione artistica.

Tuttavia, a tale interpretazione si giunge soltanto sollecitando al massimo i valori connotativi e allusivi del segno e forzando alquanto il rapporto tra significante e significato. Il carattere artificioso della concezione si manifesta chiaramente a chi tenga presente come l'unità del poema (in cui coesistono diversi e contrastanti sistemi di valori) sia in fondo più apparente che reale. Invece di vedere, dunque, nel proliferare dell'unico segno «sol» un'ulteriore conferma dell'armonia tra il molteplice e l'uno, ci pare piuttosto di avvertirvi le tracce di un formalismo bizzarro e esasperato, che non esiteremo a chiamare «manieristico». Pur consci dell'estrema difficoltà che s'incontra nel voler definire il manierismo letterario, sappiamo che i teorici di questo stile concordano nel rilevarne la spiccata tendenza al formalismo e all'artificio, ciò che per gli uni è vizio e difetto, per gli altri un interessante fenomeno di stilizzazione, al servizio di una intrepida volontà espressiva⁸⁵.

Il manierismo tassiano consisterebbe, per noi, non tanto nella predilezione del poeta per una certa tematica cara alla sensibilità tardo-rinascimentale (lo specchio, il labirinto, il gusto scenografico, ecc.) quanto nell'assenza di una chiara gerarchia tra il piano del significato e quello del significante, che tende a farsi autonomo e suggerisce letture inaspettate e sorprendenti. Ciò comporta, nel caso della *Gerusalemme Liberata*, l'uso di ingegnosi artifici che rivelano lo sperimentalismo spregiudicato di un poeta che si sente il Dio della propria creazione e che impone arbitrariamente un involucro unitario a un mondo intimamente scisso.

Orbene: il giuoco paronomastico basato su «sol» non è certo l'unico stilema a potere essere chiamato «manieristico». Ma è senz'altro una figura che caratterizza il linguaggio della *Liberata*, tanto più notevole in quanto sfuggita finora all'attenzione della critica. Con ciò, il manierismo del Tasso diventa databile. Da un lato non è impossibile documentare il

progressivo intensificarsi di questo giuoco formale, purché si metta a riscontro il testo delle precedenti redazioni dei canti IV, V, IX e XII con il testo pervenuto alle stampe⁸⁶. Dall'altro, basterà un rapido confronto tra i versi citati dalla *Liberata* e i passi analoghi della *Conquistata* per vedere che il giuoco eliocentrico, quale appare nel primo poema, verrà sacrificato nel secondo, e ciò nonostante che questo realizzi il rapporto unità-varietà in modo ben più rigoroso. Manca, anzitutto nella *Conquistata*, se non proprio l'idea della visione simultanea, l'espressione «in un sol punto», da cui derivano tutti gli altri versi contenenti la sillaba chiave «sol». Appare poi mutata — non tanto riguardo al senso quanto alla configurazione del significante — l'ottava 31 (rispettivamente 35) del canto I, la strofa in cui abbiamo notato dapprima il giuoco formale. E manca, per ragioni che non possiamo qui approfondire, l'episodio di Sofronia e Olindo, che allude al conflitto del poeta di unire quanto è discordante; conflitto che si attenua e risolve nel secondo poema. Mancano, infine, specie nel canto I, tutti quei versi contraddistinti dall'ambivalenza del segno «sol». Si confrontino questi esempi:

« Ove un *sol* non impera, onde i giudici
pendano poi de' premi e de le pene,
onde sian compartite opre ed uffici,
ivi errante il governo esser conviene.
Deh! fate un corpo *sol* de' membri amici,
fate un capo che gli altri indirizzi e frene,
date a un *sol* lo scettro e la possanza,
e sostenga di *re* vece e sembianza. »
(I, 31)

« Regno e imperio partito, e quasi sparso
fra molti non è buon, non è costante;
non è pronto a l'imprese, al premio è scarso;
lodato è quel ch'un *solo* ha posto avante.
Scegliete un duce voi dal cielo apparso,
che freni e regga ogni guerriero errante,
e dia ordine al campo, e legge e forma,
con quel benigno lume, ond'ei s'informa.-».
(I, 35)

Ed ecco Rinaldo (che diventerà Riccardo):

« Dolcemente feroce alzar vedresti
la *regal* fronte, e in lui *mirar sol* tutti».
(I, 58)

« Sovra gli altri Riccardo alzò la fronte,
e l'elmo d'or che d'alte piume adombra».
(I, 79)

« Allor (né pur tre lustri avea forniti)
fuggi *soletto*, e corse strade ignote; »
(I, 60)

« Allor fuggì co'l suo maggior compagno
la madre istessa, e corse ignoto calle; »
(I, 82)

O Tancredi:

« S'alcun'ombra i suoi gran vanti
rende men chiari, è *sol* follia d'amore: ...».
(I, 45)

« D'oro anch'ei, e l'oro aggiunge a l'ostro
sparso pur d'aurei strali e di facelle; ...».
(I, 57)

E Clorinda :

«Parti dal vinto suo la donna altera,
ch'è per necessità *sol* fuggitiva; ...».
(I, 48)

(manca l'ottava corrispondente)

O ancora Armida :

«Costei d'Amor, quanto egli è grande, il
volse e rivolse *sol* col cenno inanti,
e così pari al fasto ebbe lo sdegno,
ch'amò d'essere amata, odiò gli amanti;
sé gradi *sola*, e fuor di sé in altrui
sol qualche effetto de' begli occhi sui».
(XVI, 38)

«Costei d'amor quantunque gira il regno
volse e rivolse (e *sol* co' cenni) avanti :
e così pari al fasto ebbe lo sdegno,
ch'amò d'essere amata, odiò gli amanti,
a cui fûr legge incerta i chiari lumi,
col variar de' suoi dolci costumi».
(XIII, 40)

Per concludere: se è lecito giudicare un'opera in base a un solo fenomeno, sia pure rappresentativo, diremo che il manierismo tassiano culmina senz'altro nella prima versione del 1575, diminuendo poi sensibilmente nella *Conquistata*, in cui simili ambivalenze vengono ridotte e, in genere, soppresse. Non è questo il momento per chiederci da quale altro giuoco la nostra paronomasia venga poi sostituita e che cosa corrisponda ad essa nell'ultima versione. Fatto sta che vien meno un certo tipo di retorica che tende a esasperare le plurivalenze del significante. Ciò vuol dire che la parola della *Conquistata*, nella misura in cui rinuncia al suo carattere di segno ambivalente, finisce per ristabilire anch'essa l'ordine gerarchico tra significato e significante, subordinando il valore fonico-allusivo a quello concettuale e quindi, in ultima analisi, la materia all'intelletto, conforme all'orientamento ideologico dell'ultimo Tasso.

Georges Güntert

Università di Zurigo

NOTE

- 1 Aristoteles Latinus, *De arte poetica*, Translatio Guillelmi de Moerbeka, edidit Laurentius Minio-Paluella, Leiden, E.J. Brill, 1968, cap. VIII, p. 12, (d'ora in poi: *Poetica*).
Giovan Giorgio Trissino, «La Poetica», libro V, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, I, (d'ora in poi: *WEINBERG*).
Gian Battista Giraldo Cinzio, «Discorso intorno al comporre di romanzi», *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973; e «Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica», *WEINBERG*, II, pp. 455-476.
Bernardo Tasso, «Ragionamento della poesia», *WEINBERG*, II, pp. 569-584.
- 2 Torquato Tasso, «Apologia della *Gerusalemme Liberata*», *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977, I, p. 71.
- 3 Torquato Tasso, *Le Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1901, I, pp. 102 e 104.
- 4 Cf. lo studio di: Giulo Carlo Argan, «Il Tasso e le arti figurative», *Torquato Tasso*, Comitato per le celebrazioni di Ferrara 1954, Milano, Marzorati, 1957, pp. 209-226.
- 5 L'espressione «svogliato» è del Tasso. Vedasi: Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 35, (da ora in poi: *DAP*). Ma si veda anche Giovambattista Giraldo Cinzio che nella «Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica», (*WEINBERG*, p. 463), contrappone la «severa gravità» antica all'uso di oggi, che preferirebbe «ammollimento e piacevolezza». Per i rapporti del Tasso con la tradizione classica, vedansi: B. Tommaso Sozzi, «La Poetica del Tasso», *Torquato Tasso*, Comitato per le celebrazioni di Ferrara 1954, op. cit., pp. 55-113, e Ettore Mazzali, «Tradizione retorica e tradizione poetica nella poesia del Tasso», *ibidem*, pp. 115-165.
- 6 *DAP*, p. 34.
- 7 *DAP*, p. 23.
- 8 Nelle lettere a Ercole Tasso, databili verso la metà d'aprile del 1566, Tasso scrive: «Sono arrivato al sesto canto del *Gottifredo*». Cf. *Lettere*, op. cit., I, p. 15.
- 9 *DAP*, p. 39.
- 10 Nella lettera 13 del 1570 — «A Ercole Rondinelli, in Ferrara, (Memoria)» — Tasso indica, fra le opere da stampare in caso di morte, «quattro libri del poema eroico». Cf. *Lettere*, op. cit., I, p. 22. Vedasi anche: *DAP*, nota filologica, pp. 263-268.
- 11 *DAP*, p. 15.
- 12 *DAP*, p. 36. Sono entrambi termini aristotelici. Il *verosimile* non è quello che *pare* vero secondo criteri empirici, ma quello che è vero e necessario nel mondo dell'opera poetica (*Poetica*, 1456a e 1461b). Vedasi l'edizione francese della *Poetica*, con eccellente commento, e in particolare i capitoli 9, 10 e 13: Aristote, *La Poétique*, a cura di Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Paris, Du Seuil, 1980.
- 13 Tasso, «Lettera a Scipione Gonzaga del 15 aprile 1575», *Lettere*, op. cit., I, pp. 64-66.
- 14 *DAP*, pp. 28-29.

- 15 L'espressione «perfettissimo poema» si trova solo nei *Discorsi del poema eroico*, (da ora in poi: *DPE*), dove significa l'epopea-modello o il poema ideale. Cf. Tasso, *Scritti sull'arte poetica*, op. cit., p. 71. In *DAP* si parla solo della «perfettissima favola», p. 20.
- 16 Giovambattista Giraldi Cinzio, «Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica» (1557), *WEINBERG*, p. 459.
- 17 *DAP*, p. 24.
- 18 Sperone Speroni, «Lettera a Bernardo Tasso» (agosto 1559), *Trattatisti del '500*, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, I, p. 803.
- 19 Tasso, «Apologia della *Gerusalemme Liberata*», op. cit., p. 72.
- 20 Sul concetto di 'integritas', che insieme con la 'proportio' e con la 'claritas' costituiscono i consueti criteri formali del bello, si veda anche: Umberto Eco, *Il Problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani, 1970, pp. 112-153, 2ª ed.
- 21 «Questa condizione dell'integrità si desidera nell'*Orlando Innamorato* del Boiardo, né si trova nel *Furioso* dell'Ariosto: manca all'*Innamorato* il fine, al *Furioso* il principio: ma nell'uno non fu difetto d'arte, ma colpa di morte, nell'altro non ignoranza, ma elezione di voler fornire ciò che dal primo fu cominciato», *DAP*, p. 19.
- 22 *Poetica*, i capitoli 4, 8, 9-13. Per le diverse interpretazioni dei concetti di 'unità' e di 'coerenza' nell'aristotelismo del Cinquecento si veda: Franco Musarra, «Poesia e società in alcuni commentatori cinquecenteschi della poetica di Aristotele (Robortello, Maggi, Castelvetro, Piccolomini)», *Ideologia e scrittura nel '500, Il Contesto*, 3, Urbino, Argalia, 1977, pp. 33-78.
Per i rapporti del Tasso con il commento del Vettori: Ezio Raimondi, «Poesia della retorica», *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini e Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 123-150.
- 23 *DAP*, pp. 35-36. L'elemento neo-platonico, cioè plotiniano, è reso esplicito in *DPE*, p. 242, poiché la similitudine tra l'intelletto divino e quello del poeta (e quindi tra macro- e microcosmo) viene commentata come segue: «E se ciò fosse vero, l'arte del comporre il poema sarebbe simile a la ragion de l'universo, la qual è composta de' contrari, come la ragion musica: perché s'elle non fosse moltiplice, non sarebbe tutta, né sarebbe ragione, come dice Plotino».
- 24 Marsilio Ficino, *Teologia platonica*, a cura di Michele Schiavone, Bologna, Zanichelli, vol. I, IV, cap. II, p. 287. Vedasi anche: Annabel M. Patterson, «Tasso and neoplatonism: the growth of his epic theory», *Studies of the Renaissance*, 18, 1971, pp. 105-133.
- 25 *DAP*, pp. 23-24. Cf. Aristotele, *Metaphysica*, I, 5, 7 sgg.
- 26 *DAP*, pp. 35-36.
- 27 Robert M. Durling, *The Figure of the poet in Renaissance epic*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1965, p. 125.
- 28 Simili spiegazioni, di chiara derivazione neoplatonica, si trovano soprattutto nei *DPE*. Quanto alla frase citata, vedasi *DPE*, p. 145.
- 29 Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2ªed., specie nel cap. XVIII, 5, (imitazione e creazione). Eugenio Garin, *La Cultura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973.
- 30 Giovanni Pico della Mirandola, «De hominis dignitate», citato secondo: Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, (ma: Berlin-Leipzig, 1927), p. 102. Il parallelo Dio-creatore e poeta si trova anche negli scritti del neoplatonico Giovanni Bernardino Fusciano, prefazione alle «Stanze», Roma, 1571,

WEINBERG, II, p. 192: « Attesto che l'altissimo Idio è sommo poeta e lo mondo con tutte le cose create è il suo poema, onde, fra tutte le creature razionali principalmente il poeta deve conoscer che ha sua quella sempiterna et a Idio istesso simile imagine, il donator de la quale, come a suo et a universal creatore, deve con ogni suo intento adorare [...] ».

- 31 Su questi due autori si veda lo studio di Hans Staub, *Le Curieux Désir*, Genève, Droz, 1967, che dimostra l'influenza del pensiero di Pico della Mirandola e di Cusano sui poeti neoplatonici francesi.
- 32 Félix Buffière, *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, pp. 155-156 e 472, nota 31.
- 33 Macrobius, « Saturnalia », libro V, cap. I, *Macrobe, Varron, Pomponius Mela*, avec la traduction en français, Paris, « Collection des auteurs latins », publiée sous la direction de M. Nisard, Firmin-Didot, 1883, pp. 285-286.
- 34 Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Milano, Mursia, 1972, I, cap. XLIX, p. 93. Ma si veda anche un altro brano di questo libro, dedicato all'ordine armonioso del mondo (IV, cap. LVIII, p. 336.).
- 35 Cf. soprattutto: Leon Battista Alberti, *De pictura*, reprint a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975, II, cap. 40.
- 36 Girolamo Muzio, « Dell'arte poetica », WEINBERG, p. 185.
- 37 Per Poliziano vedansi gli studi seguenti: Durling, *The Figure...*, op. cit., e Ida Maier, *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, Genève, Droz, 1966, specialmente pp. 91-96.
Per i testi delle *Sylvae* occorre servirsi ancora di: Angelo Ambrogini Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche*, raccolte da Isidoro del Lungo, Firenze, Barbèra, 1867.
- 38 Poliziano, « Ambra », *Prose volgari...*, op. cit., p. 361, vv. 509-510.
- 39 Durling, *The Figure...*, op. cit., pp. 122-125.
Lodovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Torino, Nuova Universale Einaudi, 1966, per esempio: XIII, 80 o XXXVI, 84 (il narratore nell'atto di maneggiare le sue figure); VII, 29 (il poema come armonia musicale in cui alternano i toni gravi e quelli acuti); XIII, 80-81; II, 30 (varietà e unità: « Ma perché varie fila a varie tele / uopo mi son, che tutte ordire intendo, / lascio Rinaldo e l'agitata prua, / e torno a dir di Bradamante sua ».)
- 40 Sul concetto di 'totum simul', che non è altro che una definizione dell'eternità, vedansi anzitutto:
Boetius, *De consolatione philosophiae*, Zürich, Ex Libris, 1973, V, 6, p. 262: « Aeternitas igitur est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio ».
Nicola Cusano, « De docta ignorantia », *Opera*, Paris, 1514, I, 1: « Maximum itaque absolutum unum est, quot est omnia, in quo omnia, quia maximum. Et quoniam nihil ei opponitur, cum eo simul concidit minimum, quare est et in omnibus. Et quia absolutum, tunc est actu omne possibile esse, nihil a rebus contrahens, a quo omnia. ».
Marsilio Ficino, che, per indicare la percezione simultanea, adopera il termine « nutu oculi » (*Teologia platonica*, op. cit., vol. I, IV, cap. II).
Si legga inoltre: Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, introduzione.
- 41 Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Paradiso, canto XXXIII.
- 42 Tasso, « Apologia della *Gerusalemme Liberata* », op. cit., p. 107, e altrove Dante è detto « poeta divino » (id., p. 87).
- 43 Anna Maria Cavini, « I Postillati 'barberiani' del Tasso », *Studi tassiani*, 12, 1962, pp. 97-110. L'esemplare che possedeva Tasso era, secondo quanto riferisce l'articolo, « scarsamente postillato e segnato », p. 105.

- 44 Cristoforo Landino, *Comedia del divino poeta D. Alighieri*, con la dotta et leggiadra sposizione di Cristoforo Landino, con somma diligentia et accuratissimo studio nuovamente corretta, et emendata, Venezia, G. Giolitto da Trino, 1586, p. 417.
- 45 Ficino, *Teologia platonica*, op. cit., pp. 206-207.
- 46 Julius Caesar Scaliger, *Poetices Libri septem*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561 mit einer Einleitung von August Buck, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag (Günther Holboog), 1964, I, 1.
- 47 Si veda: Musarra, « Poesia e società... », op. cit.
- 48 *DAP*, p. 36 e *DPE*, p. 140.
- 49 Torquato Tasso, « Il Forno ovvero de la Noblità », *Dialoghi*, ed. critica di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, I, p. 70: « [...] quelli che filosofarono, favoleggiando, aggiunsero Prometeo a Giove: e a quel modo istesso negli esserciti Nestore s'accompagna con Agamennone, e ne le vostre corti il filosofo al principe dee esser congiunto [...] ».
- 50 Giulio Camillo Delminio, « L'Idée del theatro », *Tutte le Opere*, Venezia, G. de Ferrari, 1552, p. 138; ora anche in: *Scritti d'arte del '500*, a cura di Paola Barocchi, Milano, Ricciardi, 1971-77, I, p. 124.
Scaliger, *Poetices Libri...*, op. cit.
M.G. Vida, « Poeticorum liber primus », citato in: Luciana Borsetto, « Struttura e scrittura dell'immagine nel *Poetici Libri* del Vida », *Rassegna*, 1981.
Charles de Bovelles (Bovillus), « Liber de sapiente », nuova edizione di R. Klibanski inclusa nel volume di Cassirer, *Individuum und Kosmos...*, op. cit., cap. VIII, p. 320.
- 51 Leonardo da Vinci, « Conclusione del poeta, pittore e musico », citato secondo: *Scritti d'arte del '500*, op. cit., II, p. 247.
- 52 Vedasi nota 40.
- 53 Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979, I, 7, p. 4, (d'ora in poi: *GL*).
- 54 Per il concetto aristotelico di « Causa efficiens » in sede letteraria, vedansi: Poulet, *Les Métamorphoses...*, op. cit., e Staub, *Le Curieux Désir*, op. cit.
- 55 Tasso, *Lettere*, op. cit., I, pp. 64-65, 67, 70, 73, 74, 77, ecc.
- 56 Tasso, *Lettere*, op. cit., I, p. 64: « E 'l modo con cui s'uniscono queste due materie, è più tosto da romanzo che da poema eroico, come quello che lega solamente co' l legame d'un istante, a mio giudizio assai debil legame ».
- 57 Tasso, *Lettere*, op. cit., I, pp. 64-66.
- 58 Per Armida si confrontino le due versioni del poema: *GL*, XX, 128-136, e: Torquato Tasso, *La Gerusalemme Conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1934, voll. I e II, canto XIII e fine, (d'ora in poi: *GC*).
- 59 Si vedano le osservazioni interessanti, ma non sempre convincenti di Francesco Iovine, *La « Licenza del fingere »*. *Note per una lettura della « Liberata »*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 81-101.
- 60 Musarra, *Poesia e società...*, op. cit., p. 39.
- 61 Francesco Robortello, *In librum Aristotelis De Arte Poetica explicationes*, Firenze, 1548.
Vincenzo Maggi, *In Aristotelis librum De Poetica communes explicationes*, Venezia, 1550.
- 62 *DAP*, p. 9.
- 63 Robortello, *In librum...*, op. cit., p. 93: « Verisimilia nos movent, quia fieri potuisse credimus, ita rem accidisse. Vera nos movent, quia scimus ita accidisse, quicquid igitur vis est inverisimili, id totum arripit a vero ».

- 64 DAP, p. 9-10.
- 65 Giovanni Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1979, capp. II e IV.
Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961, p. 67.
- 66 Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll., Torino, Loescher, 1895.
Eugenio Donadoni, *Torquato Tasso*, 2 voll., Firenze, Battistelli, 1920-21.
Getto, *Malinconia...*, op. cit., cap. II.
Caretti, *Ariosto e Tasso*, op. cit., pp. 53-61.
- 67 Torquato Tasso, *Le Prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1875, II, p. 110: «Le considerazioni sopra tre canzoni di M.G. Battista Pigna».
- 68 Tasso, *Le Prose...*, op. cit., II, pp. 115-116: «Lezione sopra un sonetto di M. della Casa».
- 69 Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di Giovanni Getto, Brescia, La Scuola editrice, 1960, p. 88.
- 70 Per la terminologia di 'destinatore' / 'anti-destinatore' vedasi: Algiras J., Greimas, «Réflexions sur les modèles actantiels», *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 172-189.
- 71 Sergio Zatti, «L'Uniforme cristiano e il multiforme pagano nella *Gerusalemme Liberata*», *Belfagor*, XXXI, 1976, pp. 387-413, e dello stesso autore, «Erranza, infermità e conquista: le figure del conflitto nella *Liberata*», *Lettere Italiane*, XXXIII, 1981, 2, pp. 175-215.
Sul rapporto unità-varietà vedasi anche: Claudio Varese, *Torquato Tasso. Epos-parola-scena*, Messina-Firenze, d'Anna, 1976, in particolare il cap. I, pp. 7-117: «L'unità e il molteplice».
- 72 Zatti, «L'Uniforme...», op. cit., pp. 390-394 e «Erranza,...», op. cit., p. 203.
- 73 Giacomo Leopardi, «Zibaldone di pensieri», *Tutte le Opere*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969, II, p. 898, cas. 3597.
- 74 Tasso, *Lettere*, op. cit., pp. 65 e 149; e ancora in: Torquato Tasso, «Allegoria della *Gerusalemme Liberata*», *Le Prose diverse*, op. cit., I, p. 303.
- 75 Zatti, «L'Uniforme...», op. cit., pp. 390-394, e «Erranza,...», op. cit., p. 203.
- 76 Ficino, *Teologia platonica*, op. cit., I, p. 79: «E che, infine, all'occhio di tale mente angelica, occhio che tende per innato desiderio alla luce della verità e che a tale luce è in grado di pervenire, presiede lo stesso Sole divino, nel quale il nostro Platone ci stimolò, [...] di fissare lo sguardo della mente purificata».
Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di Santino Caramella, Bari, Laterza, 1929, p. 343: «[...] : però che in la nostra fantasia o memoria è la rappresentazione del concetto del nostro intelletto a modo che 'l sole s'imprime nel diafano e la bellezza divina in ogni intelletto creato, [...]».
- 77 Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1968, CCXLVIII. Altri casi di paronomasia «sol-sola», ecc. si trovano in: CXLI, CLXII, CCXLVIII, CLXXXVIII, CCXXI, CCCLXIII.
- 78 Torquato Tasso, *Le Rime*, edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe, a cura di Angelo Solerti, 4 voll., Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898, vol. II, p. 224.
- 79 Tasso, *Le Rime*, op. cit., vol. II, p. 187: «Allor che ne' miei spirti intepidissi»; p. 196: «Io non cedo in amar, donna gentile»; p. 201: «Tre gran donne vid'io».
- 80 DAP, p. 42.
- 81 Dionigi Areopagita, «Nomi divini», *Tutte le Opere*, a cura di Enzo Bellini, Milano, Rusconi, 1981, p. 299: «E io non affermo, [...] che il sole è un dio ed artefice di tutto il creato e che per proprio conto regge l'universo visibile, ma che

dopo la creazione del mondo dalle cose create si vedono e si comprendono le perfezioni invisibili di Dio, cioè la sua potenza e divinità eterna » .

L'immagine della luce, simbolo divino, si fissa già nel *Credo* (« Deum de Deo, lumen de lumine ») e si trasmette, soprattutto attraverso le vigorose pagine di Agostino a tutta la letteratura trinitaria. Basterà consultare Gregorio Lopez, *Epitomes Sanctorum Patrum per locos communes*, Bari, 1601, lib. 17, c 5, note 2 e 23, dove sono i vari luoghi dei Padri in cui « Trinitas Personae comparatur soli e luci et splendori ». Per Agostino, vedasi: « De Trinitate », *Opera*, Venetiis, 1570, tomo III, libro VII, p. 112 r.

82 Citato da: Giuseppe Santarelli, *Studi sulle rime sacre del Tasso*, Bergamo, Centro Tassiano, 1974, p. 202, il quale a sua volta si basa su Francesco Panigarola, *Prediche fuor de' tempi quadragesimali*, Venegia, 1592, pp. 43-44.

83 Vedasi, ad esempio, la predica che il Panigarola tenne nel 1572 a Parigi, dal titolo significativo: « Predica di Dio Re e del Regno di Francia », in Santarelli, *Studi...*, op. cit., p. 203.

84 Si paragonino queste ottave con un passo della *Teologia platonica* del Ficino, op. cit., p. 235: « [...] il sole possiede la luce per sé stesso ed istantaneamente la diffonde su Mercurio, il quale anch'esso riceve la luce solare tutta in un momento e da questo momento in avanti rimane sempre pieno; quello stesso sole altrettanto istantaneamente diffonde la luce sulla luna, [...]. Il sole rappresenta Dio, Mercurio l'angelo, mentre la luna sta ad indicare l'anima; [...] » .

85 Per la storia del concetto di 'manierismo' vedasi ora: August Buck, *Forschungen zur Romanischen Barockliteratur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp. 22-31; Ezio Raimondi, « Per la nozione di manierismo letterario », ora in *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965, pp. 267-303.

Sul manierismo tassiano, in particolare: Riccardo Scrivano, « La Discussione sul Manierismo », ora in *Cultura e letteratura del Cinquecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 231-284; Ferruccio Ulivi, *Il Manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze, Olschki, 1966; Bruno Maier, Introduzione a Torquato Tasso, *Opere*, Milano, Rizzoli, 1963, vol. I, pp. 9-68; Guido Baldassarri, *Tasso; il progetto letterario della « Gerusalemme »*, Torino, Paravia, 1979, pp. 27-28.

86 Ci sono indizi che permettono di seguire l'evoluzione del fenomeno retorico prima del 1575. Anzitutto va detto che nell'abbozzo giovanile del *Gierusalemme* (1559) non si trova nessuna traccia della paronomasia. Nelle redazioni provvisorie del codice Angelini, pubblicati dal Caretti in appendice alla sua *Gerusalemme Liberata*, op. cit., è possibile riscontrare qualche testimonianza, sebbene la datazione di quei quattro canti riesca assai difficile. Secondo Caretti, il canto V risale probabilmente agli anni 1565-1566, mentre i canti IX e XII sono testualmente assai prossimi alla lezione matura. Cf. *GL*, p. 655.

Così, nel canto IV, la descrizione di Armida, nei versi che c'interessano, è fatta come segue:

Codice Angelini, IV, 28, 5-8:
« e ne le guance e ne le labra accolto
dolce color di mattutine rose,
e qual zeffiro suol tra vaghi fiori
aura spira fra lor d'arabi odori » .

Oppure Clorinda, nel canto XII:
Codice Angelini, XII, 38-39:
« [...] , e sol Clorinda esclude.
[...].
Escluse sola lei perché in quell'ora » .

Liberata, IV, 30, 5-8:
« 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 » .

Liberata, XII, 48-49:
« [...] , e sol Clorinda esclusa.
[...].
Sola esclusa ne fu, perché in quell'ora » .