

4 Tu, magnanimo Alfonso¹⁵, il qual ritogli
al furor di fortuna e guidi in porto
me peregrino errante, e fra gli scogli
e fra l'onde agitato e quasi absorto¹⁶,
queste mie carte in lieta fronte accogli,
che quasi in voto a te sacrate i' porto¹⁷.
Forse un dì fia che la presaga penna
osi scriver di te quel ch'or n'accenna¹⁸.

5 È ben ragion, s'egli averrà ch'in pace
il buon popol di Cristo unqua si veda,
e con navi e cavalli al fero Trace
cerchi ritòr la grande ingiusta preda,
ch'a te lo scettro in terra o, se ti piace,
l'alto imperio de' mari a te conceda¹⁹.
Emulo di Goffredo, i nostri carmi
intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi.

15. magnanimo Alfonso: Alfonso II d'Este, duca di Ferrara dal 1559 al 1597.

16. il qual ... absorto: tu che sottrai all'im-perversare della sorte e conduci in porto me, pellegrino errante sbalottato e quasi sommerso (**absorto**) fra scogli e onde. Il motivo autobiografico della vita errante bersagliata dalla sorte avversa è presentato nei modi che caratterizzano l'incompiuta *Canzone al Metauro* (►T2, p. 606).

17. queste ... porto: accogli con benevolenza questo poema che io presento a te come se fosse consacrato in voto.

18. Forse ... n'accenna: verrà forse un giorno in cui la mia penna, presaga della tua gloria, avrà l'ardire di scrivere di te quello che ora accenna a malapena, vale a dire che Alfonso II sarà a capo di una nuova crociata.

19. È ben ... conceda: a ragione, se mai

(**unqua**) accadrà che i cristiani (il **buon popol di Cristo**) vivranno in pace e con una flotta e con la cavalleria cerchino di sottrarre ai Turchi il Santo Sepolcro di Cristo ingiustamente occupato, daranno a te il comando supremo delle truppe di terra o della flotta. I Turchi sono definiti **fero Trace** perché avevano occupato Costantinopoli, situata nell'antica Tracia.

Analisi del testo

PROEMIO

La prima ottava: i temi del poema. Il *Proemio* costituisce un'insostituibile chiave di lettura del poema, poiché fornisce tutta una serie di preziose indicazioni sulle sue tematiche, sulla sua organizzazione interna e sui principi di poetica che lo ispirano. Il verso iniziale, «Canto l'arme pietose e 'l capitano», è la ripresa esatta dell'inizio dell'*Eneide* virgiliana, «Arma virumque cano» («Canto le armi e l'eroe»): già questo solo fatto ci fa capire come Tasso voglia adeguarsi puntigliosamente al modello del poema epico classico che, nelle discussioni contemporanee, veniva contrapposto al modello del «romanzo» cavalleresco di Ariosto.

Una conferma viene dalla formula «arme pietose». Nel verso d'esordio del *Furioso* compariva la coppia «l'arme, gli amori», caratteristica della tradizione cavalleresca; Tasso invece si concentra solo sul tema più alto e sublime, la materia guerresca, e non menziona più gli «amori». L'amore è ancora largamente presente nella *Gerusalemme*, ma non è più il motore principale dell'azione, come era nei poemi di Boiardo e Ariosto, anzi è declassato a ostacolo, è la principale di quelle forze disgregatrici che si oppongono all'impresa dei crociati e li sviano dal loro compito (questo nel progetto strutturale del poema: in realtà l'amore è uno dei temi fondamentali).

L'adeguazione
al modello epico
classico

La materia guerresca
in primo piano

Il fine collettivo
dell'eroismo

Denso di significato è poi l'epiteto «pietose»: mentre le imprese guerriere degli eroi ariosteschi erano indirizzate essenzialmente a un fine individualistico e mondano, la conquista della donna, o di un'arma, o della gloria personale (solo nella seconda parte, più epica, venivano rivolte al fine collettivo della vittoria sui Mori), le armi degli eroi tassiani sono del tutto subordinate a un fine collettivo e di alto valore religioso, che supera quelli individuali, la liberazione del Santo Sepolcro.

Il conflitto di fondo

In questa prima ottava, in cui è sintetizzato l'argomento del poema, si può vedere inscritta tutta la sua tematica e la sua stessa struttura ideologica portante. Vi si delinea infatti il conflitto che lo informa, articolato su tre livelli, come ha ben indicato Zatti: 1) il cielo contro l'inferno, l'autorità di Dio che doma le forze di Satana; 2) le «arme pietose» dei crociati contro il «popol misto» dei pagani; 3) il «capitano», depositario del codice cristiano dell'unità, contro i «compagni erranti», che sono dispersi dalle forze centrifughe dell'amore, dell'onore, della gloria, e che si collocano anch'essi nel campo negativo del molteplice, come i pagani.

La conciliazione
tra classicismo
e religiosità
controriformistica

La poetica. Le due ottave seguenti, dedicate all'invocazione alla Musa, contengono fondamentali indicazioni di poetica. Si nota innanzitutto la volontà di conciliare il classicismo con la religiosità controriformistica. Il poeta invoca sì la Musa, come esigono le regole del classicismo e l'ossequio ai modelli antichi, ma si affretta a precisare che non è la Musa pagana, bensì una pura allegoria dell'ispirazione che viene dal cielo al poeta cristiano.

La subordinazione
del diletto al vero

Il riferimento a questa ispirazione religiosa («celesti ardori») fa emergere in primo piano un conflitto, quello tra il «vero» e i «fregi» con cui il poeta lo adorna, tra il diletto e il fine morale della poesia. Secondo l'austera concezione controriformistica dell'arte, che le assegna finalità pedagogiche e edificanti, compito del poeta sarebbe diffondere esclusivamente il «vero», cioè la verità della religione e i precetti della morale, guardando con diffidenza le finzioni e le bellezze estetiche della poesia, che sono destinate a provocare piacere e perciò possono indurre al peccato. Ma il poeta deve fare i conti con i lettori e i loro gusti: il pubblico legge i poemi per ricavarne piacere e vi ricerca argomenti e forme gradevoli, allettanti, perciò chi scrive poesia non può non porsi come fine anche il diletto (il problema era già stato affrontato teoricamente nei *Discorsi dell'arte poetica*). Tasso supera la contraddizione subordinando il diletto al vero: l'austera materia morale, che respingerebbe i lettori, diviene accettabile se «condita in molli versi», rivestita cioè delle forme allettanti della poesia. Questa con la sua dolcezza e gradevolezza diviene veicolo di precetti e edificanti insegnamenti. In questa luce il meraviglioso, l'amore, l'avventura, l'idillio, a livello dei contenuti, le belle immagini e la musicalità del verso, a livello formale, diventano strumenti per la diffusione di messaggi morali e religiosi.

Conformismo
e irregolarità

Il poeta «peregrino errante» e la corte. Nella terza sezione del *Proemio*, quella encomiastica (ottave 4-5), emerge in primo piano un'immagine che il poeta ama spesso dare di sé, quella del «peregrino errante», perseguitato dalla sventura. Si delinea così un'opposizione tra la sua esistenza errabonda e instabile e la corte, vista come rifugio sicuro, garanzia di stabilità. Sono i due poli costitutivi di tutta l'esperienza tassiana, il conformismo e l'irregolarità, tra cui si muovono due forze contrarie, quella centripeta che porta il poeta a inseguire la gloria e il successo, a inserirsi nelle strutture della corte, a ossequiare le norme della Chiesa controriformistica, e quella centrifuga che lo induce all'inquietudine perenne, alla malinconia, alla fuga, sino al limite estremo della follia. In questa luce la figura del signore, che benevolo accoglie il «peregrino errante», assume il valore di un'immagine paterna e rassicurante, evocata dagli stessi conflitti profondi del poeta (come avviene anche nella *Canzone al Metauro*, ▶ T2, p. 606).

20 Indi dicea piangendo: – In voi serbate questa dolente istoria, amiche piante; perché se fia⁷⁸ ch'a le vostr'ombre grate⁷⁹ giamai soggiorni alcun fedele amante, senta svegliarsi al cor dolce pietate de le sventure mie sì varie e tante, e dica: «Ah troppo ingiusta empia mercede diè Fortuna ed Amore a sì gran fede⁸⁰!».

21 Forse averrà⁸¹, se 'l Ciel benigno ascolta affettuoso alcun prego mortale⁸², che venga in queste selve anco tal volta⁸³ quegli a cui di me forse or nulla cale⁸⁴; e rivolgendo gli occhi ove sepolta giacerà questa spoglia inferma e frale⁸⁵, tardo premio conceda a i miei martiri di poche lagrimette e di sospiri⁸⁶;

22 onde se in vita il cor misero fue, sia lo spirito in morte almen felice, e 'l cener freddo de le fiamme sue goda quel ch'or godere a me non lice⁸⁷ –. Così ragiona a i sordi tronchi, e due fonti di pianto da' begli occhi elice⁸⁸.

78. *se fia*: se accadrà.

79. *grate*: gradevoli.

80. *Ah troppo ... fede*: la Fortuna o Amore diedero una ricompensa troppo ingiusta a così grande fedeltà.

81. *Forse averrà*: i versi riportano alla memoria un passo (vv. 27-39) della canzone

petrarchesca *Chiare, fresche e dolci acque*.

82. *se 'l Ciel ... mortale*: se il Cielo ascolta benevolmente qualche fervida preghiera (affettuoso ... prego) umana.

83. *tal volta*: un giorno.

84. *cale*: importa.

85. *inferma e frale*: debole e fragile.

86. *tardo ... sospiri*: conceda alle mie sofferenze una tarda ricompensa di poche lacrimette e di sospiri.

87. *cener ... lice*: la mia fredda cenere possa godere di quella fiamma d'amore dalla quale ora non mi è concesso trarre alcuna gioia.

88. *elice*: fa sgorgare.

► Analisi attiva

COMPETENZE ATTIVATE

- Leggere, comprendere e interpretare testi letterari: poesia
- Dimostrare consapevolezza della storicità della letteratura

► COMPrensIONE

Erminia tra i pastori

Il canto VII si apre sulla fuga a cavallo di Erminia, che dopo aver corso al galoppo, disperata e senza meta, per una notte e un'intera giornata giunge al tramonto sulle rive del fiume Giordano, dove si abbandona a terra sfinita e cade addormentata. Il mattino seguente, al risveglio, si ritrova in un paesaggio agreste, popolato da pastori che conducono una vita semplice, presso i quali ella trova rifugio. Nella dolce pace della natura, lontano dagli orrori della guerra, la fanciulla riprende a sognare d'amore.

1. Riassumi il contenuto del brano in 20-25 righe.

▶ ANALISI

Erminia e Angelica

L'episodio si articola in tre sequenze: la fuga di Erminia (ottave 1-4), il suo incontro con i pastori (ottave 5-16) e la descrizione della sua vita nell'ambiente pastorale (ottave 17-22).

La prima sequenza rivela in modo evidente la presenza del modello ariostesco, la fuga di Angelica nel canto I del *Furioso* (► Sez. 2, Percorso 5, T3, p. 281). Il clima è però del tutto diverso, e differenti sono le due figure femminili e la rispettiva funzione degli episodi nei due poemi: Angelica passava con disinvoltura dal ruolo di vittima fragile e indifesa a quello di scaltra e cinica opportunista, Erminia invece resta la fanciulla timida e smarrita, e incarna un'immagine femminile di inerme debolezza e dolcezza. Angelica offriva quindi ad Ariosto l'occasione per la sua riflessione lucida e ironicamente distaccata sulla mobilità del reale, in cui tutto muta incessantemente e non è mai identico a se stesso; la fuga di Erminia ha invece la funzione di introdurre una nota patetica, che suscita l'identificazione emotiva e soggettiva del poeta.

La contrapposizione tra idillio e guerra

L'episodio idillico dei pastori introduce una forte variazione tonale rispetto alla materia guerresca ed eroica, e in particolare rispetto all'episodio che immediatamente precede, quello del duello di Tancredi con Argante. Diversamente che nel *Furioso*, dove la grande varietà di toni tende a comporsi in un superiore, armonico equilibrio, nella *Gerusalemme* tra i toni diversi s'instaura una tensione, e alla base delle variazioni vi è sempre una segreta conflittualità nel poeta. L'avventura di Erminia si contrappone al clima guerresco, non si colloca in studiato equilibrio con esso. In Tasso c'è la volontà di celebrare magnanime imprese e azioni gloriose, ma si direbbe che la tensione eroica non riesca a reggere, che subentri nel poeta una stanchezza per gli scontri, il sangue e le morti.

L'episodio nella struttura del poema e le forze centrifughe

L'episodio di Erminia introduce una frattura nell'unità spaziale e determina un movimento centrifugo che allontana l'azione dallo scenario centrale dell'assedio. Altri movimenti centrifughi, come quello di Tancredi verso il castello di Armida sul mar Morto e quello di Rinaldo verso le isole Fortunate, sono funzionali alla struttura narrativa, per lo meno in misura negativa, in quanto costituiscono l'indispensabile ostacolo, il momento della dispersione che deve essere superato, e quindi fanno avanzare l'intreccio; la "pastorale" di Erminia è invece una pura digressione del tutto ininfluenza allo sviluppo dell'azione. Questa estraneità dell'episodio alla struttura narrativa generale ne sottolinea il valore di fuga fantastica da parte del poeta, che cede all'impulso, anch'esso centrifugo, di lasciare la materia epica e guerresca per abbandonarsi a più miti fantasie.

2. Confronta le ottave 1-4 di questo canto con le ottave 13 e 33-38 del canto I dell'*Orlando furioso* di Ariosto. Quali analogie e differenze rintracci nei due ambienti naturali e nelle modalità di fuga rispettivamente di Erminia e di Angelica?
3. Estendi il confronto anche al movimento che informa le due rispettive fughe.

4. In rapporto a che cosa si può parlare di una variazione tonale? Che valore assume tale variazione?

5. Che cosa s'intende per forze centrifughe?
6. Che cosa distingue il movimento centrifugo di Erminia da quelli di Tancredi e Rinaldo?

La proiezione autobiografica

Si può intendere di qui anche il valore di proiezione autobiografica che possiede il personaggio di Erminia: nell'anima tormentata che trova la pace nell'idillio pastorale il poeta proietta se stesso, le proprie inquietudini e le proprie aspirazioni ad un rifugio di serenità e di quiete.

Il sogno idillico e la polemica anticortigiana

L'episodio di Erminia, insomma, è un sogno evasivo. Tasso si compiace di indugiare su un mondo di tranquilla pace, dai costumi schietti e semplici, vicini allo stato di natura. Il tema idillico-pastorale aveva avuto lunga fortuna nella civiltà rinascimentale, ed era stato toccato da Tasso stesso nell'*Aminta*. Storicamente esso si caricava del bisogno di evasione a contatto con la natura che era proprio degli ambienti cortigiani. Tale bisogno diviene più intenso e struggente nel tardo Cinquecento, quando la vita delle corti si irrigidisce nei formalismi esteriori dell'assolutismo principesco. Non meraviglia quindi veder comparire nel poema una nota di polemica anticortigiana, affidata al racconto del vecchio pastore.

La vita pastorale e il ritmo narrativo

Nella terza sequenza cambia il ritmo narrativo. La fuga e l'incontro con i pastori sono delle *scene*; la rappresentazione della vita pastorale di Erminia è invece impostata nei termini del *sommario* riassuntivo: il tempo del discorso è più breve di quello della storia, ed è un tempo non scandito sulla misura precisa delle ore e dei giorni. La narrazione si fa iterativa, narra cioè una volta ciò che avviene *n* volte, a dare il senso del ritmo sempre eguale di una vita quieta, del ripetersi riposato di gesti umili e quotidiani. Quel tempo indeterminato è il più adatto a rendere l'interiorizzazione del racconto. Non contano più le azioni esteriori di Erminia, ma ciò che si svolge nella sua anima.

Il personaggio di Erminia

Erminia è un personaggio che vive quasi esclusivamente nella propria interiorità, non agisce nella realtà esterna. Costantemente, per tutto il poema, compare in scena nell'atto di abbandonarsi a sogni e fantasticherie. L'unica eccezione è stata la sua audace sortita da Gerusalemme, ma lo slancio attivo si è subito esaurito nello smarrimento della fuga. Ora l'ozio pastorale favorisce il richiudersi di Erminia nella solitudine della sua anima. Le sue fantasticherie patetiche e struggenti ricalcano un antico motivo della poesia amorosa, già presente negli elegiaci latini e in Petrarca (nella canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, vv. 27-37).

7. Perché si può sostenere che la figura di Erminia è emblema di Tasso?

8. Illustra l'ideale di vita delineato dal vecchio pastore e confrontalo con la rappresentazione dell'età dell'oro presente nell'*Aminta* (▶T3, p. 000): quali analogie e quali differenze si possono cogliere?

9. Spiega la varietà di ritmo dei tre segmenti narrativi individuati.

10. Illustra le azioni e i gesti quotidiani dell'umile vita pastorale di Erminia.

11. Rintraccia tutte le espressioni che caratterizzano Erminia prima in fuga (ad esempio «la man tremante», ottava 1) poi ospite dei pastori («in-tenta e cheta»). Ti sembra che nel personaggio avvengano delle trasformazioni? Motiva la tua risposta.

12. Ricostruisci le fantasticherie di Erminia e fai un confronto con la canzone petrarchesca *Chiare, fresche e dolci acque* (vv. 27-37), che ne è il modello.

Un clima di effusione patetica

Coerente con questo raccoglimento nell'intimità è il motivo delle lacrime, che, come ha notato Getto, compare continuamente nell'arco dell'episodio. È un tema caro a Tasso, che ama spesso insistere, con una sorta di sensuale voluttà e di molle abbandono, sulle lacrime dei suoi personaggi, creando un clima di effusione patetica.

13. Individua tutti i termini riconducibili all'area semantica del pianto.

► INTERPRETAZIONE COMPLESSIVA E APPROFONDIMENTI

Il motivo del travestimento

Per due volte nell'episodio Erminia assume spoglie non sue, prima celandosi nell'armatura di Clorinda per uscire indisturbata da Gerusalemme, poi indossando le umili vesti della pastorella. Il travestimento non è solo un espediente romanzesco, ma sembra acquistare per Erminia una motivazione più profonda.

14. Che significato assume il travestimento, in rapporto alla particolare psicologia del personaggio? A quali bisogni sembra rispondere? Esponi le tue riflessioni in un breve testo.

T6 ► La morte di Clorinda dalla *Gerusalemme liberata*, XII, 50-71

Clorinda e Argante sono usciti nottetempo da Gerusalemme per incendiare la torre mobile con cui i crociati hanno dato l'assalto alle mura. Riuscita l'impresa tentano di ricoverarsi nuovamente in città, ma Clorinda, mentre sta per rientrare, è ferita dal guerriero cristiano Arimone e si volge per punirlo. Le porte intanto vengono serrate e Clorinda resta esclusa.

50 Ma poi che intepidì la mente irata
nel sangue del nemico e in sé rivenne¹,
vide chiuse le porte e intorniata
sé da' nemici, e morta allor si tenne².
Pur veggendo ch'alcuno in lei non guata,
nov'arte di salvarsi le sovenne³.
Di lor gente s'infinge, e fra gli ignoti
cheta s'avolge; e non è chi la noti⁴.

51 Poi, come lupo tacito s'imbosca⁵
dopo occulto misfatto, e si desvia⁶,
da la confusion, da l'aura fosca
favorita e nascosa, ella se 'n già⁷.
Solo Tancredi avien che lei conosca⁸;
egli quivi è sorgiunto⁹ alquanto pria;
vi giunse allor ch'essa Arimon uccise:
vide e segnolla¹⁰, e dietro a lei si mise.

scola furtivamente tra i guerrieri ignoti, e nessuno la nota.

5. s'imbosca: entra nel bosco.

6. si desvia: si allontana dalle vie battute.

7. da la confusion ... se 'n già: se ne andava favorita e nascosta dalla confusione e dall'aria tenebrosa.

8. lei conosca: si accorga di lei.

9. sorgiunto: sopraggiunto.

10. segnolla: la tenne d'occhio.

1. Ma poi ... rivenne: ma dopo che Clorinda ebbe calmato l'animo adirato con l'uccisione del nemico e ritornò in sé.

2. morta ... si tenne: si ritenne morta.

3. Pur ... sovenne: tuttavia, poiché vede che nessuno guarda verso di lei, le viene in mente uno stratagemma per salvarsi.

4. Di lor ... noti: si finge cristiana e si me-

71 E ben la vita sua sdegnosa e schiva,
 spezzando a forza il suo ritegno frale,
 la bella anima sciolta al fin seguiva,
 che poco inanzi a lei spiegava l'ale⁸⁷;
 ma quivi stuol de' Franchi a caso arriva,
 cui trae bisogno d'acqua o d'altro tale⁸⁸,
 e con la donna il cavalier ne porta,
 in sé mal vivo e morto in lei ch'è morta⁸⁹.

87. E ben ... l'ale: e certamente la sua anima, avendo ormai a sdegno la vita e volendo fuggirla, spezzando con la violenza il debole vincolo che la legava al corpo avrebbe seguito alla fine la bella anima di Clorinda, sciolta dal corpo, che volava verso il cielo poco davanti a lei.

88. ma quivi ... tale: ma qui arriva per

caso una schiera di crociati, condotti lì dal bisogno di acqua o di altra simile cosa (approvvigionamenti).

89. in sé ... morta: di per sé moribondo, ma già morto nell'anima per la morte di Clorinda.

MORTE DI CLORINDA

Analisi del testo

L'ambiguità tra desiderio e violenza

Gli interventi del narratore

L'atmosfera notturna

La trasformazione di Clorinda

Il gusto dell'ambiguità e l'identificazione emotiva. Nell'impostazione dell'episodio è insita una fondamentale ambiguità, tra desiderio e crudele violenza, tra amore e morte. I due protagonisti dovrebbero amarsi, mentre inconsapevolmente si odiano e si causano sofferenza, e addirittura la morte. Emerge qui il gusto compiaciuto di Tasso per l'ambiguità, per le situazioni duplici e ambivalenti, intimamente conflittuali. L'ambiguità della situazione è vagheggiata con segreto compiacimento. Il segno rivelatore della partecipazione soggettiva dell'autore sono gli interventi della voce narrante, soprattutto l'apostrofe rivolta a Tancredi in uno dei momenti culminanti, quando l'eroe gode al vedere il sangue dell'avversario che sgorga più copiosamente: «Misero, di che godi? [...] / Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti) / di quel sangue ogni stilla un mar di pianto». Queste intrusioni del narratore hanno nella *Gerusalemme* una funzione diametralmente opposta a quella che avevano nel *Furioso*: per Ariosto erano strumenti dello *straniamento*, segnavano il distacco dell'autore dalla materia, che era presa come punto d'avvio della riflessione lucida e disincantata sul reale; in Tasso invece testimoniano l'impostazione tutta soggettiva del racconto, il fatto che l'autore nei suoi personaggi proietta se stesso. Questo gusto per l'ambiguità e questa immedesimazione emotiva rivelano una sensibilità nuova, più sottile e tormentata di quella della letteratura del primo Rinascimento, un affiorare di brividi e inquietudini, che sono il riflesso di un momento di crisi della civiltà.

L'atmosfera notturna in cui si svolge il duello è lo scenario più coerente con questa inquieta sensibilità. Mentre la letteratura e la pittura del primo Cinquecento amavano le scene collocate in una luce piena e meridiana, che scandiva con nettezza linee, volumi e colori, Tasso, come anche la pittura manierista del suo tempo, ama l'ombra, che è misteriosa, avvolgente, indistinta, e vela di ambiguità il reale. Se la luce piena può tradurre simbolicamente la fiducia nel dominio razionale sul mondo, le tenebre notturne amate da Tasso sembrano simboleggiare una crisi della ragione, che è insidiata da nuove perplessità e si affaccia su realtà ignote e inquietanti.

Il «bifrontismo» di Clorinda. L'episodio è nettamente bipartito in due sequenze: la prima è costituita dal duello, la seconda dalla morte dell'eroina. In questa seconda sequenza la figura di Clorinda subisce una radicale trasformazione: la feroce guerriera, che affrontava impavidamente l'avversario e si rivelava dura e barbarica

La negazione della femminilità

L'emergere della femminilità negata

L'ispirazione religiosa e la sensualità

nel respingere ogni attenuazione cavalleresca della crudeltà della lotta, si trasforma in una delicata fanciulla. Ciò che sin qui ha caratterizzato Clorinda è il rifiuto della propria autentica identità, la negazione della femminilità: l'eroina era chiusa nell'armatura, che, con la sua durezza, sembrava l'emblema concreto di una repressione di ogni istinto naturale, di ogni desiderio, di ogni abbandono alla dolcezza (come ha opportunamente notato Zatti). Ora Clorinda depone il duro guscio che la isolava dalla realtà e mascherava la sua autentica essenza, riacquista la sua identità e viene a coincidere con la sua vera immagine femminile. Ciò è contrassegnato da un ricupero del corpo, della fisicità, che prima era ignorata e negata: per questo ora la voce narrante insiste sul «bel sen», sulle «mammelle», sulla «tenera e leve» veste che le stringe, sul «bianco volto».

Ma anche qui si fa strada quell'ambiguità che è costitutiva dell'ispirazione tassesca, il suo fondamentale «bifrontismo». La trasformazione dell'eroina è duplice: non solo essa riacquista la sua femminilità, ma scopre la verità della religione cristiana ed è intimamente rinnovata dalla Grazia; Clorinda ritrova il corpo e la dimensione della fisicità proprio nel momento in cui la morte la libera dalla fisicità per innalzarla in un'altra dimensione, quella puramente spirituale.

Tutta la scena della morte dell'eroina appare così percorsa dall'ambiguità tra l'ispirazione religiosa, sorretta da intenti edificanti, ed una segreta sensualità. Da un lato Clorinda morente è trasfigurata da una gioia sovrumana che la rapisce in paradiso ed appare quasi nelle sembianze della martire cristiana effigiata in tanta pittura controriformistica, che muore con gli occhi levati verso il cielo, in una estatica contemplazione del sovrannaturale; dall'altro lato però il poeta insiste non solo sul rapimento spirituale della morente, ma soprattutto sulla sua bellezza («bel pallor», «passa la bella donna»); e della bellezza si coglie una visione particolare, il gusto di una bellezza martoriata e languente, un vagheggiamento voluttuoso, che ha qualcosa di sottilmente perverso e torbido, del morire che accresce il fascino della bella donna. Emozione religiosa e sensualità intensa, vagamente morbosa, si mescolano indissolubilmente, in un tutto indistinguibile. Non bisogna però commettere l'errore di credere che questa mistione ambigua sminuisca la forza poetica dell'episodio: al contrario è proprio l'ambiguità che gli conferisce suggestive profondità di piani.

▶ ATTIVITÀ SUL TESTO

COMPRENSIONE

1. Perché Tancredi, a differenza degli altri cristiani, è consapevole della presenza di un guerriero nemico (Clorinda) fuori dalle mura di Gerusalemme?
2. A che punto del duello Tancredi chiede a Clorinda di rivelargli la sua identità? Come risponde la guerriera?
3. A che punto dell'intreccio Tancredi riconosce Clorinda? Come reagisce?

ANALISI

4. Individua tutti gli interventi della voce narrante. Quali funzioni svolgono?
5. Nell'episodio il personaggio di Clorinda si svela progressivamente, ricuperando la sua autentica identità di donna e di cristiana (▶ Analisi del testo). Individua i punti cruciali del testo che segnano questo passaggio dall'inganno/mascheramento alla rivelazione, e rileva in essi i vocaboli attinenti a questi campi semantici.
6. Quali figure retoriche si possono osservare nell'espressione «e se rubella / in vita fu, la vuole in morte ancilla» (ottava 65, vv. 7-8)? A quale nucleo tematico dell'episodio esse danno risalto?

successes, che più avampa e che più coce,
squarciosi i vani fregi e quelle indegne
pompe, di servitù misera insegne¹¹⁶;

35 ed affrettò il partire, e de la torta
confusione uscì del labirinto¹¹⁷.

116. Ma poi ... insegne: ma dopo che la vergogna lasciò il posto allo sdegno, lo sdegno fiero campione (guerrier) della ra-

gione, e dopo che al rossore del volto un diverso rossore successa (suscitato dallo sdegno), che più avampa e più brucia,

si squarciò quei frivoli ornamenti e quelle eleganze indegne (di un guerriero), segni di una misera schiavitù.

117. de la torta ... labirinto: dall'intricato groviglio del labirinto che circonda il giardino.

Analisi del testo

IL GIARDINO DI ARMIDA

Il traviamiento di Rinaldo. Ricaviamo per questa analisi alcuni spunti essenziali dal bel saggio di Sergio Zatti, *Geografia fisica e geografia morale nel canto XVI, in L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, più volte citato.

L'episodio del giardino di Armida segna una svolta determinante nella costruzione del poema. Rinaldo è un personaggio che ha una funzione centrale all'interno di essa: è l'eroe sin dall'inizio predestinato a vincere il male, gli incantesimi dei pagani, e ad assicurare la vittoria della causa cristiana, ma è anche destinato al traviamiento, ad allontanarsi dal modello unitario del codice cristiano e a sperimentare l'universo pagano ad esso opposto, caratterizzato dalla trasgressione e dalla devianza: in nome del suo onore personale cede agli impulsi dell'ira, che lo portano ad uccidere un compagno e a fuggire dal campo, disgregando l'unità delle forze crociate, ma, più ancora, subisce le seduzioni di Armida e si fa avvolgere dalle insidie della sensualità. Il conflitto tra i due codici culturali, che si proietta nello scontro tra le due schiere avverse, diviene un conflitto interno alla personalità di Rinaldo: si urtano in lui la forza centripeta della missione militare-religiosa e quella centrifuga degli impulsi edonistici privati. Con il prevalere del secondo codice Rinaldo perde la sua identità di forte guerriero e viene assorbito dall'universo pagano, subisce una forma di alienazione e finisce per identificarsi con l'"altro": profumato, effeminato, diventa in tutto simile ad Armida.

Ma l'episodio del giardino è l'ultima vittoria del codice pagano nel poema, l'ultima affermazione dei valori da esso rappresentati, che sono destinati ad essere sopraffatti dal trionfo del codice cristiano. Con la liberazione di Rinaldo il conflitto di codici viene a cessare e comincia il processo di affermazione di quello cristiano, destinato ad avere la meglio e a cancellare quello antagonistico. La fase immediatamente successiva sarà la purificazione di Rinaldo sul monte Oliveto, grazie alla quale l'eroe diverrà pronto a vincere gli incantesimi demoniaci della selva e a consentire la vittoria dei crociati.

Il giardino e l'edonismo rinascimentale. L'episodio qui riportato si può dividere in tre sequenze: 1) la descrizione del labirinto e del giardino incantato; 2) la scena degli amori di Rinaldo e Armida; 3) la scena in cui Carlo e Ubaldo riportano Rinaldo al suo dovere. Subito in apertura della prima sequenza, un'intensa suggestione simbolica possiede l'immagine del giardino. Con il suo proliferare lussureggiante di vegetazione rappresenta gli istinti pagani, edonistici e peccaminosi, che si sottraggono al controllo della ragione cristiana. La descrizione riprende un motivo caro alla letteratura rinascimentale, che ama proiettare nell'immagine del giardino ameno una visione edonistica della vita: si possono ricordare il giardino di Venere nelle *Stanze* di Poliziano (Sez. 1, Percorso 2, T4, p. 72), i tanti giardini incantati di Boiardo, il giardino di Alcina in Ariosto. Ricorrono nella descrizione del giardino di Armida i motivi obbligati del *locus amoenus*, ricca ve-

La funzione
di Rinaldo nel poema

La vittoria
del codice cristiano

L'intensa suggestione
simbolica

Il giardino
e la visione edonistico-
rinascimentale

getazione, acque limpide, canto di uccelli, ma il giardino tassesco si caratterizza per una più accentuata sensualità, proprio perché si carica di una serie di significati simbolici e moralistici e diviene il luogo per eccellenza dello sviamento dell'eroe.

L'invito a cogliere la rosa

Il canto del pappagallo esplicita il significato pagano del giardino: l'invito a cogliere la rosa prima che sfiorisca riprende una tematica tipica dell'edonismo e del naturalismo rinascimentali, già toccata esemplarmente da Poliziano nella ballata *I mi trovai, fanciulle* (► Sez. 1, Percorso 2, T2, p. 63) e da Lorenzo de' Medici nel *Corinto*. Ma proprio questo squarcio lirico rivela le profonde ambiguità che sono alla base dell'episodio. L'intento del poeta è evidentemente presentare in una luce radicalmente negativa, in obbedienza al rigido moralismo controriformistico, l'edonismo paganeggiante di cui il giardino è concreta trascrizione. Il contesto in cui il canto dell'uccello esotico è inserito, l'inganno della maga che travia l'eroe cristiano, è come un segno "meno" premesso all'intero messaggio, che ne rovescia il significato. O, per meglio dire, che *dovrebbe* rovesciarlo: in realtà proprio la musicalissima sensualità dei versi rivela l'identificazione profonda del poeta, la segreta complicità con i valori pagani del canto del pappagallo, la struggente nostalgia per un mitico mondo in cui il godimento è libero e sgombrato dal senso del peccato. Secondo un meccanismo abituale, il linguaggio poetico di Tasso nega per affermare: la negazione moralistica è ciò che legittima l'emergere nel racconto di tematiche inquietanti e respinte dalla coscienza. La tematica del giardino ameno e voluttuoso, e il motivo del "cogliere la rosa" in particolare, sono molto vicini al clima dell'*Aminta* (► T3, p. 611); ma nella *favola* l'adesione all'edonismo rinascimentale era più scoperta e diretta, sgombra delle complicazioni che si trovano in questo episodio del poema.

L'ambiguità tra condanna moralistica e identificazione

Analogie e differenze rispetto all'*Aminta*

Lo spazio circolare

L'inazione di Rinaldo

Carlo e Ubaldo

Immobilità vs movimento

Circolare vs rettilineo

Sequenze statiche e dinamiche

La liberazione di Rinaldo. Ciò che caratterizza il palazzo fatato e il giardino in esso contenuto è la circolarità e la chiusura alla realtà esterna: lo spazio chiuso e circolare allude alla segregazione dell'eroe fuori del mondo, lontano dalla storia dove dovrebbe svolgere il suo compito di crociato («Fuora / del mondo, in ozio, un breve angolo serra»). Lo spazio circolare che esclude Rinaldo dall'azione lo obbliga all'eterna ripetizione degli stessi gesti (la contemplazione estatica della donna amata, la lode iperbolica delle sue bellezze), in sintonia con la qualità del giardino, in cui tutto si riproduce sempre identico, fissato dall'incantesimo in forme immutabili, fuori dello scorrere del tempo.

Questa ripetizione sempre identica della vita di Rinaldo è interrotta, nella terza sequenza dell'episodio, dall'ingresso in scena di Carlo e Ubaldo, che sono la negazione in atto del giardino e di ciò che esso rappresenta. Innanzitutto alla mollezza dell'abbandono sensuale oppongono la rigidità della razionalità, repressiva nei confronti di ogni impulso incontrollato («va quella coppia, e rigida e costante / se stessa indura a i vezzi del piacere»); inoltre i due crociati vengono dallo spazio esterno, dalla realtà che è fuori dallo spazio chiuso del giardino, e rappresentano la storia e i suoi obblighi. A partire da questo punto l'immobilità entro lo spazio circolare è rotta da un rapido movimento rettilineo: Rinaldo esce dal perimetro del palazzo, raggiunge la riva, solca a volo le acque dell'oceano e del Mediterraneo sulla nave della Fortuna, sino a giungere a Gerusalemme. Si ha quindi una significativa opposizione spaziale, *circolare vs rettilineo*, che simboleggiano da un lato l'inattività che sprofonda nel pagano edonismo dei sensi ripiegato su se stesso, dall'altro l'azione indirizzata ad un obiettivo sacro e collettivo.

Il ritmo narrativo. Le differenze tematiche fra le tre sequenze successive si traducono anche in differenze di ritmo narrativo. Le prime due, coerentemente col carattere dello spazio chiuso del giardino e col ripetersi speculare e sempre identico dei gesti, sono statiche: puramente descrittiva la sequenza del giardino, pressoché priva di azioni e di movimenti quella in cui Rinaldo e Armida si contemplanano estatici. L'ingresso in scena di Carlo e Ubaldo dà origine invece a un intenso dinamismo, ad una veloce successione di gesti e movimenti, nonché di trapassi psicologici (la sorpresa e la subitanea presa di coscienza di Rinaldo, la sua rapida fuga dal giardino e dal labirinto).