

Letteratura nuova e mappe dei generi: l'esito radicale della *Liberata* di Tasso

di Gian Mario Anselmi

Il Mediterraneo è per eccellenza lo spazio delle letterature e fra le letterature. Un mondo di acque, di sponde, di fiumi si intreccia tra civiltà e culture, segnando l'identità di tanti paesi nel segno di una complessità fatta certo di conflitti ma anche di importantissimi rapporti tra le civiltà. Basti pensare come in tempi recenti da Ungaretti a Pasolini fino a Yehoshua, tanto per fare qualche nome emblematico, si sia fatto di questa cifra il senso di una storia precipua della tradizione mediterranea e dell'identità stessa delle sue letterature.

A definire questa identità multipla e complessa hanno contribuito la cultura cristiana e quella islamica, la tradizione ebraica e la rielaborazione dei grandi modelli classici latini e greci. Basti pensare a luoghi e momenti emblematici, fin dall'epoca medievale, per tutto ciò: la Spagna di Toledo, dei monasteri, di Cordova e dell'Andalusia con i suoi ricchi centri di scrittura e traduzione, vero crocevia tra cristianesimo, ebraismo e cultura araba. O ancora pensiamo a quell'immenso incubatoio di tradizioni narrative che si dipana tra Islam, Italia, Spagna e Sicilia fino a determinare i percorsi di una consuetudine affabulatoria che non solo genererà capolavori decisivi come *Le Mille e una notte* e il *Decameron* ma anche definirà il narrare stesso come statuto del moderno apprendistato del saggio laico e delle nuove classi dirigenti (e non è peregrino qui rammentare il Castiglione). Sicché, mentre la storiografia anglosassone più agguerrita oggi mette in discussione lo statuto tradizionale delle crociate cogliendone una sorta di inafferrabilità così come le guerre sante islamiche non paiono più esaurire l'immagine della complessa identità di quella cultura, gli studi portano alla luce sempre meglio una quotidianità di rapporti fra genti, saperi, tradizioni che ampiamente valicano i confini delle guerre e dei conflitti. Ancora una volta il Mediterraneo si definisce come pluralità di sponde dialogiche molto più che come inconciliabile serie di muraglie insormontabili.

È proprio questa identità che affascinò da sempre la grande cultura nordica europea, specie inglese e tedesca, tanto che fra Otto e Novecento assistiamo a una sorta di "reinvenzione" del Mediterraneo che ci viene da Nord, un Nord che guardando al Sud delle grandi civiltà elabora saperi decisivi per lo sviluppo della filosofia, dell'ermeneutica, dell'arte moderna (con una sorta di emblematico padre fondatore di tutto ciò in Goethe ma con un percorso che da Nietzsche a Rilke attraversa poi tutta la cultura tedesca con figure fondamen-

tali della tradizione critica quali Burckardt, Benjamin, Warburg, Curtius, Auerbach e la serie sarebbe davvero interminabile). Non è casuale che, tra gli autori più cari a questa tradizione, fin dal Romanticismo, si collochi Torquato Tasso, vissuto giustamente come drammatica figura lacerata dalle contraddizioni del suo tempo e sospesa in un crocevia di suggestioni e di vocazioni culturali magistralmente rappresentate dalle sue opere. In effetti con la *Liberata* Tasso sposta il baricentro geografico della poesia eroica dai luoghi tradizionali delle foreste nordiche agli spazi del Mediterraneo e delle sue culture. Proprio perciò occorre riflettere su alcune suggestioni che il poema tassiano evoca e che sono per tanti versi emblematiche di una riflessione che si voglia attivare sull'idea stessa di letteratura mediterranea tra Medioevo e modernità¹.

La *Liberata* è poema di grande complessità, in cui è possibile cogliere il concorso di generi molteplici, dalla poesia cavalleresca in dialogo con la storiografia, al teatro tragico, al filone lirico-elegiaco, a un embrionale inizio del romanzo psicologico moderno fino a una sorta di archetipica dimensione melodrammatica. Tutto ciò, diciamo la verità, è stato non sempre enfatizzato come meritava: nonostante già qualche decennio fa alcune memorabili pagine di Ezio Raimondi richiamassero l'attenzione sulla necessità di leggere nella partitura del poema tassiano una parallela e profonda partitura teatrale-tragica². Le lunghe discussioni sulla natura della *Liberata* si sono spesso aremate in sterili dispute (e fin dai tempi stessi di Tasso) proprio perché ogni sforzo di collocarne gli statuti nei paletti di un "genere" (parlare di poema eroico e non epico era già una fragile e inattendibile classificazione) si sono poi rivelati vani.

Il crogiuolo letterario e culturale mediterraneo fa da battipista, infatti, nel Cinquecento, a forti tensioni epistemiche che si riflettono nella dinamica dei generi fino a fondare i prodromi della modernità letteraria in quanto tale in tutta Europa. Intanto un carattere distintivo di questa tensione è rappresentato dal generale convergere verso l'universale "eccellenza" del Teatro.

Non è solo questione del fiorire contemporaneo in Europa di opere teatrali di altissimo livello ma è propriamente lo statuto teatrale come tale, con le metafore e gli apparati concettuali che ne derivano, che si fa spazio nella vita quotidiana come negli scenari delle Corti a mettere in evidenza (appunto "in scena") una nuova concezione del Mondo. Che nei generi teatrali si dispongano anche pensatori di complessa formazione, da Niccolò Machiavelli a Giordano Bruno, la dice lunga sulla valenza emblematica di un cimento che forse è persino riduttivo ricondurre al logorato concetto di "genere" *tout court*. Se il teatro infatti diviene chiave ermeneutica di disamina del Mondo, esso permea una infinità di testi e trascina con sé di fatto profonde innovazioni che innescano ulteriori sviluppi e modificazioni nella strategia dei generi, ridimensionando

1. Cfr. *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, a cura di G. M. Anselmi, 3 voll., Bruno Mondadori, Milano 2000-01.

2. E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980.

vecchi spartiti (il poema epico tradizionale è una delle prime vittime illustri appunto a cominciare già dai vani sforzi proprio del padre di Tasso, Bernardo) e apprendone di nuovi: il romanzo moderno, il melodramma, il riposizionamento di macrogeneri come la lirica petrarchesca o la letteratura bucolico-pastorale. Non è del resto casuale che il fondatore per antonomasia (ma il suo apprendistato decisivo fu anche sul Tasso!) del romanzo moderno, Cervantes, abbia proficuamente addestrato la sua vena letteraria su più testi teatrali e su *Dialoghi*. Il che comporta, come del resto da tanto chi scrive va sostenendo, una ridefinizione delle tavole cronologiche: l'età di cui stiamo parlando e che dall'Italia si espande in tutta Europa è un'età a cavallo tra Cinque e Seicento ed è al tempo stesso l'età di Tasso come di Cervantes e di Shakespeare o di Montaigne e Galilei, non solo per la forte contiguità cronologica delle loro esistenze e delle loro opere (non si ricorda mai a sufficienza che al 1605 risalgono e *Don Chisciotte* e *Amleto*, che nel 1610 esce il rivoluzionario *Sidereus Nuncius* di Galilei, che da pochi anni Tasso ha compiuto *Il Mondo creato* e Montaigne ha lavorato ai suoi *Essais*, creando fin dal titolo anch'egli un genere completamente nuovo in dialogo teatrale con sé stesso!) ma per il profondo intreccio che vi intercorre, ben lungi dal poter essere rappresentato in quell'ossificato e rituale richiamo al trascorrere del cosiddetto Manierismo verso il cosiddetto Barocco (ormai più metacategorie che chiavi interpretative efficaci di quel tempo, persino per gli storici dell'arte che ce le hanno di fatto veicolate)³.

Ne risulta paradossalmente un'epoca tutt'altro che legata alla canonizzazione dei generi quanto piuttosto al suo ribaltamento. Ovvero il tentativo tridentino di ingabbiare in regole precise la potenza immaginativa per renderla "addomesticata" e funzionale a precisi intenti ideologici riesce solo in parte perfino al suo stesso interno: il Mediterraneo cattolico si cimenta col Nord protestante in una continua ridislocazione dei propri saperi. La grande novità epistemica dello sperimentalismo galileiano si colloca in questo generale sperimentalismo letterario, a sua volta innestato dalla necessità di confrontarsi con epocali e sconvolgenti mutamenti rapidamente trascorsi in un cinquantennio (dai Nuovi Mondi a Lepanto, con tutto ciò che ne conseguì per gli equilibri mondiali): il Mediterraneo da un lato sembra apparire più periferico fra Terra e Cosmo nuovi, eppure è da esso che Tasso intuisce si debba riprendere il bandolo del discorso, superando l'*impasse* paralizzante che aveva coinvolto il vecchio poema epico (gloriosamente in auge da millenni e proprio a partire dall'incubatoio mediterraneo) e apprendolo a spartiti inediti. Del resto è l'operazione che egli, negli anni ultimi, farà anche con *Il Mondo creato*: straordinaria

3. G. M. Anselmi, P. Ferratini, *Letteratura italiana. Secoli ed epoche*, Carocci, Roma 2001; G. M. Anselmi, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Le radici italiane dell'Europa moderna*, Carocci, Roma 2008. Per quanto qui si argomenta su teatro, generi e autori tra Tasso, Sarpi e Galilei si veda ora P. Guaragnella, *Teatri di comportamento. La "regola" e il "difforme" da Torquato Tasso a Paolo Sarpi*, Liguori, Napoli 2009; ed inoltre: E. Ripari, *Giordano Bruno*, Liguori, Napoli 2009; N. Ordine, *Contro il Vangelo armato*, Raffaello Cortina, Milano 2007.

ritrascrizione di Lucrezio in chiave cristiana e al tempo stesso, prima ancora di Galileo, inquieta introspezione in un Cosmo che non è più concepibile letterariamente con la esclusiva chiave dantesca del *viator* ultraterreno⁴.

E Tasso, anticipando da fondatore un'intera stagione e come tale riconosciuto da tutti in Europa nell'epoca di cui si diceva, teatralizza il poema, giocando sulle sue stesse esperienze per un verso di autore teatrale e per l'altro di incessante scrittore di *Dialoghi*. Già, perché il trionfo del paradigma teatrale in Europa non può non essere visto anche come implicito frutto della gloriosa tradizione dialogica umanistico-rinascimentale fin nell'orchestrazione antropologica e politica della "conversazione" dotta delle Corti come costume italico e mediterraneo di rapida esportazione nell'Europa delle grandi potenze imperiali⁵.

Al tempo stesso Tasso ribadisce con forza la potenza ed efficacia conoscitiva, la "saggezza" della letteratura e dei suoi più propri apparati, a partire dalla metafora: su di essa non a caso si era accesa una disputa, specie fra gli esegeti cinquecenteschi di Aristotele, che Tasso prontamente riformula dando al "conoscere dilettevole" proprio delle procedure poetiche-metaforiche il primato del conoscere in quanto tale⁶. E neppure Galilei, così poco incline alla *Liberata* e strenuo difensore di Ariosto, metterà comunque in discussione questo punto decisivo della riflessione tassiana, se proprio dialogo e metafora saranno veicoli essenziali della sua rivoluzione scientifica in pagine, per altro, di grande valenza letteraria.

Se allora inquadrriamo la *Liberata*, com'è necessario, all'interno di queste considerazioni, altre e non meno rilevanti ne conseguono: la miscela esplosiva che Tasso innesca tra tradizione epica e paradigma teatrale si porta dietro ulteriori effetti. Ne nasce immediatamente una sorta di avvio embrionale del melodramma, ad esempio: le deissi, la postura dei gesti, la ricerca del patetico e del solenne, il contrasto degli effetti amorosi, la violenza del confliggere, l'articolazione delle ottave predispongono già e nei temi e nelle forme al melodramma (e invadono fino a Tiepolo e oltre le arti figurative); e non a caso a lungo direttamente e indirettamente fino al Romanticismo e dintorni il Tasso della *Liberata* e non meno quello delle *Rime* eserciteranno un peso decisivo sullo sviluppo del melodramma e dell'intera poesia per musica.

Ma melodramma vuol dire apertura a una complessità psicologica e senti-

4. Si veda ora T. Tasso, *Il Mondo creato*, a cura di P. Luparia, 2 voll., 3 t., Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2006-07; A. Battistini, *Il Barocco*, Salerno Editrice, Roma 2000.

5. B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano 2006; A. Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007; *Teatri di civiltà e "relazioni interregionali"*, Atti dei Colloqui di Studio (Monopoli, 5-7 giugno), a cura di P. Guaragnella, R. Abbaticchio, G. De Marinis Gallo, Pensa multimedia, Lecce 2009.

6. Cfr. G. M. Anselmi, *La saggezza della letteratura*, Bruno Mondadori, Milano 1998, cui rinviamo anche per le riflessioni sul Tasso umanista e autore dei *Dialoghi*; Id., *Gli universi paralleli della letteratura*, Carocci, Roma 2003.

mentale dei personaggi davvero rivoluzionaria nella *Liberata* e che non sarà senza esito per l'origine del moderno romanzo sentimentale, quando in età romantica proprio Tasso con i suoi eroi e le sue eroine, così complessi nella loro configurazione psicologica, diviene simbolo dolente di una vita oppressa cui solo la chiave d'Amore può aprire spiragli di riscatto.

Amore appunto, non guerra: un'altra grandiosa rivoluzione tassiana è che il poema di una guerra, di una Crociata, è in realtà il poema dell'Amore, e le vicende amorose decisive nella narrazione sono come il controcanto all'efferezza di un mondo di conflitti perenni e per cui, qui come per Dante, si agognerebbe, e sempre Tasso agognò, la pace universale (e lo confermano l'*Amin-ta*, i *Dialoghi*, le *Lettere*, la sinfonia stessa d'Amore del *Mondo creato*). D'altro canto Tasso è ben consapevole che tale utopia deve fare i conti con la Storia, che è storia di sangue, di guerre, di violenze: la Storia non può essere ignorata o contraffatta dalla poesia e dall'*inventio*, può essere rielaborata semmai in chiave di verosimile, mai tradita.

Qui Tasso compie un'altra svolta epocale, com'è ben noto, rispetto ai vecchi poemi e allo stesso modello ariostesco: egli è figlio di una ricchissima stagione umanistica (non vanno mai dimenticate le profonde radici umanistiche-quattrocentesche del Tasso, così ben esplorate a suo tempo da Guido Baldassarri) che aveva riportato in auge il genere storiografico con la sua ansia documentaria ed ermeneutica di *veritas*, di ricostruzione del passato e delle fonti per conoscerlo. E questa è un'altra miscela esplosiva messa in campo con la *Liberata* da Tasso: l'invenzione poetica si misura con la Storia, le procedure narrative devono fare i conti con le procedure narrative del genere storiografico che del resto già Machiavelli e Guicciardini e poi tanti altri storici del Cinquecento avevano portato ad altissimi livelli.

Il genere che per eccellenza aveva da sempre privilegiato la fantasia e il fantastico viene traghettato da Tasso sulle sponde della storicità degli eventi: l'oggetto del poema è una guerra davvero accaduta e ogni tracciato narrativo deve fare i conti con la verosimiglianza rispetto a ciò che era stato tramandato dalle fonti storiche, fonti che il poeta deve sempre consultare. Si badi: il *verosimile* non è affatto un semplice omaggio al novello rigore etico preteso per le opere d'invenzione da occhiuti censori tridentini. È molto di più: è la constatazione dell'ineludibilità delle procedure proprie alla storiografia come grande genere narrativo e al contempo come scenario ermeneutico imprescindibile della moderna sensibilità verso il *vero* storico con cui del resto i grandi umanisti cari a Tasso, da Valla a Bruni a Poliziano in apprendistato dai classici antichi, avevano aperto la stagione rinascimentale europea.

La *Liberata* insomma dispiega, forse insieme alla mai sufficientemente apprezzata e originalissima macchina narrativa del *Bandello*⁷, un altro spartito decisivo per la letteratura della nuova Europa, quello della narrazione a base sto-

7. Cfr. E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Carocci, Roma 2005.

rica con approdi nel moderno romanzo storico fino alle rigorose poetiche del *verosimile* che avranno in Italia un campione significativo in Manzoni, per ironia della sorte ammiratore tiepido di Tasso eppure alla sua lezione come a quella del Bandello (specie per la fase del *Fermo*) tutt'altro che estraneo.

È un cammino straordinario quello che si può intravedere dalla specola di questa grande stagione rinascimentale italiana: è il cammino della inoppugnabile penetrazione dei canoni storiografici dentro le procedure fondative stesse della narrativa moderna come tale e Tasso proprio con la *Liberata* ne è un testimone importante e precoce⁸.

Da tempo sto lavorando a questo insieme di tematiche che spero presto di portare a conclusioni più documentate e distese: certo è che ci troviamo di fronte a un paradigma del tutto ignorato dalle cosiddette teorie moderne della letteratura e della ricezione, per non dire di certa narratologia nostrana e anglosassone, in continua ed estenuata applicazione sulle forme vecchie e nuove del realismo senza metter poi mano agli imprescindibili approfondimenti sulla storia della storiografia rinascimentale che di tutto ciò è premessa quasi ineludibile fino ai nostri giorni (anzi l'intreccio, così assillante già per Tasso come per tanta narrativa, storiografica e non, rinascimentale tra verità, invenzione, narrazione storiografica e romanzesca, *fiction*, è il problema del Novecento come dell'attuale millennio e da molto gli storici delle *Annales* insieme ad antropologi e psicologi cognitivi lo hanno posto al centro dell'attenzione). E non è casuale che chi oggi stenti a trovare questi bandoli, per lo più ignorando di fatto la storia dei generi narrativi storiografici, è anche chi non capisce, ad esempio, perché appunto Auerbach abbia inserito genialmente nel suo *Mimesis* quegli apparentemente stravaganti capitoli su testi storiografici antichi e medievali, decisivi invece per comprendere il suo approccio alla categoria di realismo occidentale.

Storia della storiografia, allora, e storia della sua ricezione come capitolo essenziale per comprendere la nascita della moderna narrativa e forse del nostro stesso modo di "leggere" il Mondo. Se pensiamo che questo filo di pensieri lo abbiamo dipanato a partire dagli intrecci davvero esplosivi che Tasso, nel corpo della *Liberata*, seppe far giocare su spartiti diversi di generi diversi a partire da quelli, decisivi, teatrali e storiografici, forse allora davvero comprendiamo non solo la peculiarità difficilmente definibile di quel poema ma la sua assoluta grandezza nella storia del pensiero europeo (come ben per altro avevano compreso i grandi romantici europei, e per primi gli stessi filosofi)⁹.

La *Liberata* è, del resto, innanzitutto poema di conflitti, conflitti irrisolvibili che dal Cosmo vanno a radicarsi fino nel cuore dei vari protagonisti, in par-

8. Cfr. *La letteratura e la storia*, 2 voll., a cura di E. Menetti, C. Varotti, Gedit, Bologna 2007.

9. Cfr. S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, il Saggiatore, Milano 1983; Id., *The Quest for Epic: from Ariosto to Tasso*, University of Toronto Press, Toronto 2006.

ticolare negli eroi cristiani (Rinaldo e Tancredi) e nelle eroine pagane (Armida, Clorinda, Erminia). In questo contesto, il filone amoroso del poema assume, come si diceva, un ruolo decisivo: segno, al tempo stesso, di contraddizione e dell'utopia di una possibile ricomposizione del tragico cui attinge la vicenda umana, magistralmente esemplata sulle vicende della riconquista di Gerusalemme.

La grandezza del Tasso sta nel non aver occultato il luogo del conflitto e la sua sostanziale significazione: il radicale prorompere delle forze infere e delle loro nere manifestazioni magiche è il prorompere stesso della Morte (non a caso Tasso vi lega sempre il contesto delle scene più cupe e sanguinose di battaglie e duelli), del suo incubo sempre incombente sull'uomo e che pure è necessario totalmente affrontare, visitare, assumendo la Morte come l'altro polo coesistente dell'essere uomo. Il viaggio nel regno della tenebra e dei fantasmi è il viaggio che ri-significa il regno della luce (come non pensare a Mozart, al *Flauto magico*?): l'uno non elide l'altro, l'uno è condizione dell'altro, e in questo terribile, vertiginoso campo di tensione è dato muoversi all'uomo ed è proprio in questo campo che Tasso ha allogato la sua *Liberata*.

Non a caso il canto culminante del poema, il XIII, è il canto in cui "l'altro" si fa percepibile, il canto dei fantasmi, la cui voce di morte giunge fino a incrinare uno dei nuclei lirici e patetici fondamentali della *Liberata*: per incanto di Ismeno, a Tancredi pare, infatti, di ascoltare, terribile, il lamento sofferente di Clorinda. Se pensiamo che il finale del canto XII è tutto occupato dalla disperazione cupa e senza consolazione di Tancredi e che, nel XIII, tale angoscia giunge a evocare la presenza della morta Clorinda, ben possiamo comprendere come siamo molto oltre il consumato mestiere della *variatio* e dell'uso del "meraviglioso": la tragedia di Tancredi e di Clorinda non si consuma (come spesso si è voluto leggere) tutta in quel rasserenante abbandono a Dio dell'eroina in fin di vita («io vado in pace», XIII 68), ma si prolunga in una sorta di contro-canto necessario, dove la Morte vera, come incubo, come senso di perdita totale si accampa, spezzandolo, nel cuore di Tancredi, così come nel cuore stesso del testo.

E, ancora non a caso, l'altra grande vicenda amorosa del poema, tra Rinaldo e Armida, pur a lieto fine, è costantemente sospesa su questa vertigine antropologica: giacché Armida è innanzitutto una maga, collocata al centro dei sistemi di incantesimi messi in campo da Ismeno per scompaginare le fila cristiane e si presenta con quelle caratteristiche di signora delle forze della natura (gli stessi animali) e di mediatrice con il mondo dell'occulto che richiama tante delle immagini ancestrali (Artemide per tutte) radicate nell'immaginario collettivo dell'Occidente cristiano. Così, la sua arte di seduzione appare come uno dei volti dell'incantesimo, come una delle tante potenzialità di padroneggiare ogni Forza della natura, a cominciare dal cuore degli uomini.

Ma Tasso, genialmente, apre fino in fondo l'abisso, la vertigine: perché Armida è anche indissolubilmente (dualità che torna sempre, in ogni aspetto) totalmente donna, ovvero deputata a essere agita dai sentimenti, dall'Amore, dai turbamenti del cuore. La "signora dei cuori e della notte" deve soggiacere es-

sa stessa ad altre potenti leggi della Natura: le stesse per cui l'eroe Rinaldo, anche dopo essere stato sciolto dall'incantesimo della seduzione magica di Armida, continuerà a essere innamorato perdutamente di lei¹⁰.

Se questo straordinario campo di tensioni domina la pagina di Tasso è facile capire le conseguenze che esso rivestirà per altri macrosistemi letterari di cui si accennava: si pensi all'esangue tradizione petrarchista che trae nuova linfa e rinvigorisce fino al Settecento tedesco riallogandosi nelle dualità radicali di matrice tassiana¹¹. O si pensi alla grande utopia bucolico-pastorale (dalle infinite variazioni e dai plurimi codici linguistici e poetici in cui si esprime) che, a partire dall'*Aminta* e dall'utopia tragica e commossa della *Liberata* stessa, ritrova il senso, e a lungo, di un codice di comunicazione dell'alterità possibile alle tragedie della Storia e del Potere.

La Natura stessa di matrice rinascimentale, allora, è anche qualcosa d'altro dopo Tasso: può essere apportatrice di leggi benefiche, sotto il segno di Amore; la terra può recarci frutti doviziosi, può essere esplorata nella sua luce e non solo inquietarci nelle sue tenebre. È quanto il mago d'Ascalona, opposto di Ismeno, va dimostrando nel canto XIV, il canto della magia bianca ovvero della possibilità che ragione e *curiositas* dell'uomo approdino al polo positivo, luminoso, della Natura benefica e armonica: è allora la Natura di Erminia tra i pastori, per esempio, episodio su cui occorre sbarazzarci di molti luoghi comuni, e che è tutto dentro la rivoluzionaria "riscrittura" di quel codice utopico di cui poco prima si diceva. Magia nera e magia bianca: ancora un *confligere*, una dualità irrevocabile nella *Liberata*, questa volta trasposti dalla dimensione cosmologica (e ontologica) a quella più propriamente connessa con il radicamento dell'uomo nella Natura e al tempo stesso con il suo "oltre". Sospesa tra simili estreme tensioni, di cui abbiamo ora appena esaminato la "vertiginosa" dimensione antropologica, sta la *Liberata*, proprio per questo, testo totalmente "di frontiera".

Così gli eroi che incarnano la possibile fondazione di un nuovo modello di Sovrano, ovvero Goffredo, immagine di imperiale *dux* della cristianità, e Rinaldo, cui Tasso ambisce di collegare la stessa stirpe dei suoi signori d'Este, manifestano, dietro le regole delle armi, l'uno il segno della preghiera, l'altro dell'amore: e gli eroi contrapposti e sconfitti, Aladino e Solimano, sembrano soc-

10. G. M. Anselmi, «*Aminta*» di Torquato Tasso, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 607-25; e Id., *La «Gerusalemme Liberata» di Torquato Tasso*, ivi, pp. 627-62 (ora anche nella nuova edizione della stessa *Letteratura italiana*, vol. VI, *Le opere 1530-1580*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2007, rispettivamente alle pp. 723-50 e 751-801), cui rinviamo anche per ulteriore bibliografia. Per le edizioni della *Liberata* occorre far sempre riferimento a quelle curate da L. Caretti, Mondadori, Milano 1957; da B. T. Sozzi, Feltrinelli, Milano 1961; da F. Chiappelli, Rusconi, Milano 1982; da E. Raimondi, Rizzoli, Milano 1982; ed ora da F. Tomasi, Rizzoli, Milano 2009.

11. Cfr. *Lirici europei del Cinquecento*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Mon-
da, Rizzoli, Milano 2004.

combere non tanto in ragione delle dure leggi della forza e del Cielo ma in virtù di questo eroismo a tutto tondo, lacerato e duplice, ma per ciò stesso profondamente vero, degli eroi cristiani (si vedano, fra gli altri, studi importanti di Varese, di Raimondi, di Caretti, di Zatti, della Scianatico). Oltre la palese significazione ideologica si cela perciò, in profondità, questa vera opzione etica e antropologica operata da Tasso nella *Liberata*, quasi a indicare non solo un modello di regno e di sovrano, ma anche una nuova possibile frontiera dell'umanità, oltre i terribili steccati di un *confligere* (e qui sta forse la vera "utopia" di Tasso) che, per qualche attimo, egli fa balenare come revocabile, in una sorta di plotiniano vortice ascensionale.

Anche in questo contesto, allora, è possibile rileggere, per esempio, l'episodio di Erminia fra i pastori: l'incontro tra l'eroina per eccellenza "pietosa", mai bellicosa, teneramente innamorata, partecipe al tempo stesso del campo pagano e del campo cristiano, con "il mondo a parte" edenico, fondato sulla pace e sulle leggi di natura, anticortigiano e antebellico, dei pastori fa da moltiplicatore al sogno del Tasso, alla sua grande utopia. Non "intermezzo" di maniera, quindi, questo episodio, ma suggestione profonda di un "altro" mondo forse possibile: evocato del resto dalla stessa partitura lirica della vicenda di Rinaldo e Armida, dalla dedizione magnanima di Olindo e Sofronia, dalla disperata consapevolezza di Tancredi, con un occhio che sappia anche guardare ad alcune straordinarie scene dell'*Aminta*.

Quel mondo "altro", già vagheggiato da Boccaccio nell'ultima giornata del *Decameron* sotto il segno della dantesca "magnanimitade"¹², si accampa nel cuore nella *Liberata* e della sua vicenda bellica per insinuarne il suadente controcanto: gli opposti si affrontano e coesistono e confliggono, ma è possibile forse viverli e accettarli nel sogno e nel segno di un nuovo "essere nel mondo", quasi partecipi di un diverso, superiore universo, quello dove, accanto agli opposti, comincia a intravedersi appunto un'aurora di concordia. Unità e molteplice, uniforme e multiforme sono, nella *Liberata*, anche tutto ciò: anzi, a tutto ciò l'equilibrata *variatio* retorica del poema attinge un fascino e una modernità senza precedenti, in un formidabile intersecarsi dell'orizzontalità insanabile dei conflitti e della verticalità irrinunciabile dell'utopico approdo.

Sotto il segno della "concordia" e del "conflitto" si vanno articolando le vicende amorose dei principali personaggi della *Liberata*: se, per un verso, il tema lirico-amoroso è programmaticamente intessuto nel cuore del poema come un altro elemento fondamentale della *variatio* (e subirà perciò nella *Conquistata* i tagli più consistenti), per altro, *eros* è il visibile segno della contraddizione e della conciliazione. Aspetto cardine dell'utopia tassiana, che colloca *eros* al centro di un discorso altro rispetto al mondo del perenne *confligere*: anche *eros*, però, nasce e si sviluppa come conflitto, come opposizione, è esso stesso la car-

12. F. Forti, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco* (1977), premessa di E. Pasquini, Carocci, Roma 2006².

tina di tornasole che fa emergere le lacerazioni che dividono, fin nella loro intimità soggettiva, i vari personaggi. Ma *eros* suggerisce anche le strade della conciliazione, dell'abbandono fiducioso, tutte impervie comunque, tutte lastricate dalla presenza incombente della Morte¹³.

In una sorta di equilibrata *dispositio* a tenore chiastico, infatti, la partitura lirico-amorosa si apre con l'episodio di Olindo e Sofronia, nel canto II, si inarca al culmine tragico, nel XII, di Tancredi e Clorinda, per chiudersi, nel XX, con l'abbandono amoroso di Rinaldo e Armida. In ogni caso, Amore è segno di contraddizione, manifesta al livello più intimo delle coscienze il senso dell'universale *confligere*: Olindo ama non corrisposto Sofronia; Tancredi ama Clorinda inconsapevole, mentre Erminia si strugge per l'eroe cristiano; Armida ama, oltre ogni possibile incantamento, Rinaldo e Rinaldo, di là da ogni magia, è lacerato da un amore irrevocabile per Armida (come è splendidamente e drammaticamente descritto al canto XVI, che è forse la più bella "riscrittura" dell'episodio di Enea e Didone nella letteratura di ogni tempo).

E su tutto e su tutti (da questa commistione mirabile davvero la *Liberata* "inizia" il melodramma e il romanzo moderno) incombe un tragico destino di Morte, al fuoco della quale, solamente, Amore può esplicitare la sua coesistenza radicalità, la sua possibilità estrema del "conciliare", cuore ultimo appunto dell'utopia tassiana: il gesto magnanimo di dedizione di Olindo sul rogo scioglie il cuore di Sofronia; Tancredi "incontra" finalmente Clorinda, nel momento supremo della morte dell'eroina; Rinaldo e Armida, come si diceva, si proclamano eterna fedeltà d'amore tra gli opposti campi in guerra, in un desolato paesaggio di sangue e carneficina. Eroi cristiani ed eroine pagane sono "simili": in uno splendido ulteriore gioco di opposizione e di intrecci, Amore mescola tutte le carte, sconvolge il terribile, gelido contrapporsi delle armi, delle civiltà, delle ideologie. Amore è la frontiera del possibile "oltre": Tancredi e Rinaldo, pur lacerati, amano donne del campo avverso e simmetrico destino incrocia le vite di Erminia, Clorinda, Armida, le pagane. Ma, in quella frontiera d'Amore, ogni distinzione perde il senso contingente, si spalanca l'abisso delle intermissioni del cuore, si dipana la storia della mutazione profonda delle coscienze. Per la prima volta, superando in ciò lo stesso modello virgiliano, i personaggi di un poema eroico hanno una compiuta vita interiore, si modificano, sono a tutto tondo: anche in questo, Tasso, pur nel solco del poema eroico, ne va dissolvendo gli statuti fondanti, aprendo la strada che conduce per un verso al melodramma e per l'altro, come si diceva, alla moderna narrativa. Ma tutto ciò accade sullo sfondo dello scenario storico imprescindibile, la cui narrazione e la cui essenza fanno parte integrante della narrazione, laddove, come si diceva, storiografia e invenzione del verosimile (anche psicologico, come ben le storie d'amore mostrano) corrono di pari passo.

Le figure maschili, in questo, protagonisti della Storia e delle storie da sempre, non si differenziano da quelle femminili: Tancredi e Rinaldo, i giovani e

13. Cfr. per questi aspetti Raimondi, *Poesia come retorica*, cit.

spavaldi campioni delle armi, i modelli virili, soccombono senza combattere all'amore, piangono, si commuovono, si disperano, sono finalmente e totalmente "umani", partecipando senza pudori del sentimento femminile per eccellenza. Amore, infine, "parla" quando le armi "tacciono", quando il fragore della guerra, delle pompe, dei fasti esteriori è lontano: in quello spasimo di silenzio c'è finalmente spazio al parlarsi vero e in quel parlarsi, che è come un "inizio", c'è finalmente spazio all'amore¹⁴.

La metamorfosi è totale: la rivisitazione che Dante nel *Paradiso* opera in chiave interiore della metamorfica mitopoiesi ovidiana, come componente essenziale dell'uomo e del mondo, tocca con Tasso il suo culmine.

Il viaggio non è più davvero quello di Ulisse: il viaggio è dentro di sé, nelle sponde del mare inquieto e sofferto del proprio cuore, dove solo però, auspicce Amore, può alloggiare la propria patria vera, l'utopia di un "altrove", di un "Cielo" che può coesistere con l'*hic et nunc* del nostro tragico destino di uomini.

La liberazione e il "ritrovamento" di Gerusalemme, della patria, sono anche la liberazione e il "ritrovamento" di sé nell'abbraccio finale di Rinaldo e Armida, che è l'altro, profondo, vero finale del poema: gli opposti non sono cancellati, il cosmico *confligere* in cui l'uomo, fin nel suo cuore, è radicato, non è affatto superato, le tensioni estreme e radicali in cui si alloggia la *Liberata* sono tutte sotto gli occhi del lettore ma ora, alla fine del poema, sappiamo che possono coesistere con l'altro che ci agita, con la dualità dei fini (del finale stesso del poema), con la "concordia" che ci "parla" attraverso Amore e che è l'ap-prodo cui instancabilmente Tasso ci fa aspirare.

In tutto ciò davvero Tasso è fino in fondo "mediterraneo": nel suo poema il conflitto e la lacerazione si dipanano fra mondi in guerra, ma la guerra, segno tragico delle vicende mediterranee, è continuamente contraddetta dai percorsi dell'amore e dell'ansia utopica della conciliazione.

E da quell'incubatoio mediterraneo Tasso trae come la forza di rinnovarne la fisionomia: i generi non sono più gli stessi, gli innesti ne originano di nuovi e più incalzanti, il passo della tradizione sembra ansioso di farsi "teatro" e "storia" e la poesia eroica è depositaria di un "umano" amoroso e dolente, virgiliano e dantesco prima ancora che petrarchesco, che lascia agli eroi e alle eroine una caratura psicologica e sentimentale piena di fraglie e contraddizioni laceranti, appunto "vere" e melodrammatiche al tempo stesso.

La tradizione classica, le radici ebraiche, i mondi cristiani ed islamici sembrano porgere a Tasso le cifre di una tensione letteraria a forte valenza filosofica, segnando il crinale stesso di quella nascente modernità di cui il poeta fu tra i più alti e problematici mallevadori.

14. Ovvio il rinvio per tutte queste tematiche ai riferimenti bibliografici delle note precedenti.