

<b>Zeitschrift:</b>	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
<b>Herausgeber:</b>	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
<b>Band:</b>	59 (2012)
<b>Heft:</b>	2: Fascicolo italiano. L'Orlando Furioso e la tradizione cavalleresca
<b>Artikel:</b>	Geometrie stilistiche nei discorsi diretti della "Gerusalemme Liberata"
<b>Autor:</b>	Grosser, Jacopo
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-323600">https://doi.org/10.5169/seals-323600</a>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 24.01.2026

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

# Geometrie stilistiche nei discorsi diretti della *Gerusalemme Liberata*

1. Nell'*Apologia della Gerusalemme Liberata* Tasso si trova a discutere un'obiezione, postagli dall'Attendolo, riguardante l'opportunità stilistica di alcuni dialoghi:

*Segretario.* Dialogo. *Ed in questa seconda parte del costume notano alcuni il Tasso che pone in bocca d'un pastor sentenze non pur da uomo di città, ma da filosofo. Dicono ancora che non convenga ad Armida né a Tancredi, innamorati, dir ne' lamenti loro parole così colte e artificiose. [...]*

*Forestiero.* E senza dubbio il non conosciuto amico dee aver veduto le tragedie di Sofocle, nelle quali gli affetti così parlano con versi coltissimi; ma quali son più colte di quelle che Virgilio pose in bocca dell'innamorata Didone?<sup>1</sup>

Il *forestiero* non porta ulteriori argomenti a sostegno della sua tesi: l'evidenza dell'*auctoritas* di Sofocle e Virgilio è sufficiente a garantire la bontà delle scelte stilistiche fatte nella stesura della *Liberata*, e neppure l'evocazione di Aristotele, nel prosieguo del passo, pare scalfire la sua posizione.<sup>2</sup> In effetti la critica sembra davvero pretestuosa, dato che la verismiglianza del linguaggio dei personaggi all'interno dei generi alti non costituisce un problema per l'intera letteratura classica e rinascimentale; e infatti Tasso non affronta mai la questione, nel corso della sua trentennale e assai approfondita elaborazione teorica. Piuttosto, talvolta alcune considerazioni tassiane paiono alludere all'opportunità di adeguare lo stile dei discorsi diretti al tono complessivo dell'episodio in

---

<sup>1</sup> Torquato Tasso, *Apologia della Gerusalemme Liberata*, in Id., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 454-455.

<sup>2</sup> All'obiezione del Segretario per cui «l'opinione d'Aristotele par diversa», egli risponde «ma, s'io non m'inganno, parla ancora in diversa materia; ché 'l gir cercando i testi ora non sarebbe opportuno: e voi sapete quanto io sia smemorato e quanto liberamente soglia filosofare: il che non direi, se non fosse lecito di filosofare a quelli ancora che non sono dotti, perché la filosofia è posta in mezzo tra la scienza e l'ignoranza», *ibidem*, p. 455. Affronta la questione del rapporto del Tasso con alcune categorie aristoteliche Francesco Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini, 2010; per quel che concerne i discorsi diretti e il rapporto tra mimesi e diegesi, cfr. p. 354.

cui compaiono; nella lettera a Luca Scalabrino del 24 maggio del 1575, ad esempio, Tasso scrive che «il poeta deve esprimere et imitare [...] il costume et il parlare de' giovani o amanti o proni all'amore».<sup>3</sup>

Noi sappiamo bene che l'impianto stilistico della *Gerusalemme Liberata* è assai composito: Maurizio Vitale ha recentemente scritto che «muove il Tasso, anzitutto, la volontà di una lingua estremamente varia e cangevole, esuberante nella sua ricchezza e nella molteplicità del suo uso. Ora, se è di ogni grande poeta ed artista la tendenza alla varietà linguistica e formale, nel Tasso la varietà assume proporzioni notevoli e di vistosa apparenza, anche se composta in una concorde tonalità».<sup>4</sup> L'ideale del poema eroico come «picciolo mondo»<sup>5</sup> e il concetto di «varietà nell'unità» non pertengono solo al campo della narratologia ma passano anche per la strada delle calibrate oscillazioni e del sapiente dosaggio dei materiali stilistici. Se è vero che ogni opera, per il Tasso come per i suoi contemporanei, deve avere uno stile che sia appropriato al genere letterario cui appartiene,<sup>6</sup> è altrettanto vero che in Tasso i diversi stili e i diversi generi non sono comparti rigorosamente separati: come ha scritto Hermann Grosser, «lo stile appropriato ad un genere è [...] il frutto della commistione – non solo dell'alternanza – di artifici elocutivi appartenenti a stili retorici diversi, uno dei quali risulta però dominante».<sup>7</sup> Riassumendo in modo molto stringato una questione che in realtà è

<sup>3</sup> Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Guanda, 1995, p. 85.

<sup>4</sup> Maurizio Vitale, *La 'ratio' linguistica del Tasso epico*, in Id., *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»*, t. II, Milano, LED, 2007, p. 863.

<sup>5</sup> Il passo è celebre: «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 incendii, qui prodigi; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggano 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 compassio-nevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, 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», in Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 36.

<sup>6</sup> «Non tutte le figure convengono a tutte le forme nella medesima composizione di parole, ma alcune sono più convenevoli all'una ch'all'altra, com'estima Demetrio» (Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi*, cit., p. 199).

<sup>7</sup> Hermann Grosser, *I fondamenti teorici dell'evoluzione stilistica tassiana*, in Id., *La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano*, Modena, Panini, 2004, p. 4.

assai articolata,<sup>8</sup> almeno nella prima fase della sua elaborazione teorica Tasso sostiene che al poema eroico debba corrispondere uno stile «magnifico», con oscillazioni verso il «grave», tipico della tragedia, e, più limitatamente, verso l'«ornato», tipico della lirica – un parziale cambiamento di rotta avverrà a stesura ben avviata, quando il poeta sarà costretto dall'evidenza della sua scrittura ad ammettere, anche teoricamente, stilemi «mediocri», ovvero appunto lirici, all'interno del genere epico.<sup>9</sup> Ne consegue, comunque, che nel poema eroico a seconda dei «concetti» e a seconda del tono generale del contesto diegetico corrisponderà – dovrà corrispondere – una diversa razione delle figure retoriche e degli strumenti stilistici appropriati. Senza entrare ora nel dettaglio della concreta precettistica tassiana, si può sostenere che gli stili grave e magnifico siano caratterizzati dall'asprezza e dall'asimmetria (sul piano retorico, sintattico e fonico-ritmico), mentre lo stile ornato, «mediocre», è principalmente contraddistinto da alcuni artifici simmetrici,<sup>10</sup> quali chiasmi, parallelismi, anafore, perfette corrispondenze...

Se dunque ha ragione Anna Laura Lepschy quando scrive che nel poema «i personaggi parlano come il Tasso – si esprimono nello stesso italiano letterario, negli stessi endecasillabi fluidi ed armoniosi, con le stesse figure retoriche»,<sup>11</sup> bisogna però aggiungere almeno qualche precisazione: da un lato, se i personaggi parlano effettivamente come il Tasso, è necessario rilevare che il Tasso stesso parla con sottili, spesso sottilissime,

<sup>8</sup> Cfr. almeno Ezio Raimondi, *Poesia della retorica*, in Id., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980; decisiva, per la questione qui discussa, è la distinzione che Grosser fa tra «stili retorici» e «stili di genere», Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi nell'età rinascimentale e nel Tasso*, Milano, La Nuova Italia, 1992 e Id., *La felicità del comporre*, cit.

<sup>9</sup> Il momento della svolta teorica tassiana pare coincidere con la lettera a Scipione Gonzaga del 14 giugno 1576, cfr. Tasso, *Lettere poetiche*, cit., lettera XLVII.

<sup>10</sup> Tasso offre i suoi cataloghi nel terzo libro dei *Discorsi dell'arte poetica* e nel quinto e nel sesto dei *Discorsi del poema eroico*. Per una diffusa discussione della questione cfr. ancora Grosser, *I fondamenti teorici dell'evoluzione tassiana*, cit., e *L'esprit de symétrie nella Gerusalemme liberata*, in Id., *La felicità del comporre*, cit.

<sup>11</sup> Anna Laura Lepschy, *I discorsi della Gerusalemme Liberata*, in Ead., *Varietà linguistiche e pluralità di codici nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1996, p. 175. Raimondi, in un suo celebre saggio tassiano, ha mostrato come l'«epica sentimentale» della *Liberata* si realizzi anche grazie alla coincidenza stilistica tra la partecipazione emotiva dei personaggi nel momento in cui raccontano e quella del narratore: «quanto più il personaggio partecipa a ciò che rievoca o descrive e la sua prospettiva vuole il calore, la passione, il turbamento di un testimone attore, tanto più egli non può fare a meno degli indicatori emozionali, degli stereotipi interiettivi della teatralità dialogica [...] ciò che avviene nell'universo discorsivo del personaggio, si ripete anche nella sfera strategica dell'io epico dietro la superficie oggettiva della storia, allorché egli deve sottolineare la *Stimmung*, la funzione emotiva di un evento» (Ezio Raimondi, *Il narratore passionato*, in *I sentieri del lettore*, t. I, a cura di Andrea Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 539 e segg.).

differenze a seconda degli episodi; dall'altro, ma è lo stesso, i personaggi non parlano tutti nello stesso modo, perché l'autore sa essere multiforme seppure in una complessiva «compressione di questo stile», ovvero è decisiva «la sua capacità, in generale, di ridurre ad unum una grande varietà di componenti formali».<sup>12</sup>

Per dimostrare le oscillazioni stilistiche dei discorsi nei singoli contesti narrativi sarebbe necessaria un'analisi molto estensiva e quasi a tappeto: qui mi limiterò a selezionare alcune ottave di alcuni episodi per provare a verificare in che modo Tasso dosi gli ingredienti dei vari stili nelle parole fatte pronunciare ai suoi personaggi, in che modo e con che stilemi rappresenti la loro situazione psicologica e mimi l'enfasi oratoria e, più tangenzialmente, per mostrare una certa coesione semantica e stilistica, almeno nell'immediata vicinanza ai discorsi diretti. Siccome il mio obiettivo è quello di indagare il tono 'medio' del poema, volutamente ho cercato di selezionare alcuni esempi non eccessivamente connotati in senso lirico,<sup>13</sup> per quanto almeno i primi due (rispettivamente dal XVI e dal XII canto) siano momenti tragico-patetici di vicende amorose: se uno degli scopi di questo breve studio è valutare l'impatto degli stilemi «ornati» e mediocri nell'impasto stilistico del poema eroico, mi è parso più produttivo scandagliare alcune situazioni diegetiche più specificamente epiche, ovvero luoghi in cui gli artifici simmetrici e lirici dovrebbero, almeno secondo la prima teoria tassiana, avere cittadinanza più limitata.

2. Le prime ottave che propongo sono tratte dal XVI canto, tra i più artificiosi del poema, e sempre è stata rilevata dalla critica la coerenza del tessuto stilistico con la situazione tematico-diegetica descritta, ovvero il giardino d'Armida e gli eventi che qui si svolgono;<sup>14</sup> senza insistere su

<sup>12</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Premessa* a Franco Fortini, *Dialoghi col Tasso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 9. Il corsivo è nel testo.

<sup>13</sup> Ho escluso, ad esempio, l'episodio di Olindo e Sofronia, gli interventi di Erminia o i dialoghi tra Tancredi e Clorinda; per un'analisi delle ottave dei «patti» tratte dal III canto, cfr. Grosser, *L'esprit de symétrie*, cit., pp. 62 e segg.

<sup>14</sup> Cfr. per questo aspetto Sergio Zatti, *Geografia fisica e geografia morale nel canto XVI*, in Id., *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla Gerusalemme Liberata*, Milano, Il Saggiatore, 1983; dello stesso autore si vedano alcune osservazioni in *Il linguaggio della dissimulazione nella Liberata*, in Id., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996. Cfr. anche le considerazioni contenute in Claudio Scarpati, *Geometrie petrarchesche nella Gerusalemme Liberata*, in Id., *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995, in part. pp. 48-62, e Antonio Daniele, *Canto XVI*, in *Lettura della Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

questo, mi vorrei soffermare sulla seconda parte del canto (ottave 35 e segg.), in cui la donna, resasi conto del tentativo di fuga di Rinaldo, lo inseguì, cerca di convincerlo a portarla con sé e poi, accertata la ferma volontà del cavaliere, irrompe in un drammatico monologo modellato, com'è noto, su autorevoli precedenti classici.<sup>15</sup> L'intero passo, così come, per la verità, tutti gli episodi in cui è protagonista Armida, è caratterizzato da una profonda «coesione semantica»<sup>16</sup> e dal ritorno di alcuni temi e termini che coinvolgono alcuni ricorrenti nuclei semanticci, tipici del personaggio: la polarità verità / finzione è naturalmente centrale<sup>17</sup> e dalla ricorsività attestabile nell'intero poema, mentre sono i campi semanticci del tormento, del rifiuto e della colpa a dominare il brano. Senza analizzare nel dettaglio questa rete intratestuale di riscontri lessicali,<sup>18</sup> tematici e stilistici, propongo alcune ottave del primo discorso che Armida rivolge a Rinaldo, provando da un lato a segnalare la fitta presenza di figure simmetriche e i complementari processi di dissimmetrizzazione attuati dal Tasso, dall'altro ad indicare almeno alcune delle riprese lessicali che pervadono il testo e a mostrare la coerenza stilistica tra il discorso diretto e gli interventi del narratore.

<sup>15</sup> Si tratta naturalmente dell'episodio di Didone nel canto IV dell'*Eneide* e del lamento di Arianna nei confronti di Teseo nel carme 64 di Catullo; l'analisi più completa dell'intertestualità agente in questo passo è senza dubbio quella di Fredi Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 22-32; ma cfr. ancora Scarpati, *Geometrie petrarchesche*, cit.

<sup>16</sup> Mutuo la formula da Hermann Grosser, «Que' nodi tenaci». *Parlar disgiunto e coesione semantica nella Liberata*, in Id., *La felicità del comporre*, cit.; per ciò che concerne le riprese lessicali connesse al personaggio di Armida, cfr. Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemma Liberata*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 205-222.

<sup>17</sup> Nel passo qui in analisi, in particolare, la pregnanza di tale dialettica ha notevoli implicazioni di tipo narrativo: Armida qui è in bilico tra l'essere maga, ovvero l'incarnare la funzione narrativa che le viene affidata dalle potenze infernali, e l'essere – semplicemente – donna. Naturalmente, l'ambiguità è costitutiva del personaggio: nel concreto dell'azione il lettore tende a sovrapporre i due piani, dato che per lo più Armida svolge la funzione perturbante di 'maga' attraverso la seduzione e il fascino femminile, e seduzione e persuasione restano i suoi principali strumenti. Nella seconda metà del XVI canto, in particolare, è interessante il percorso ondulatorio (a seconda del punto di vista di volta in volta adottato) che compiono termini come *arte*, *frode*, *colpa*, correlativo formale di un momento di esasperazione del conflitto interiore e dell'ambiguità di cui sopra.

<sup>18</sup> Davvero il passo è talmente intessuto di tali procedimenti e riprese (legano quasi ogni ottava l'una all'altra, anche a distanza) che sarebbe assai difficile farne un catalogo in questa sede. Mi limito dunque a segnalare un caso che mi pare esemplare: all'ottava 39, in un distico splendidamente orchestrato, Tasso presenta Armida come «negletta e schernita», V. 1; più avanti, gli ultimi due distici del primo discorso della donna sono legati dalla ripresa interstrofica del termine *beltà*, che significativamente prima è «beltà negletta» (50, 8), poi è «schernita beltà» (51, 2). La compattezza semantica e stilistica passa anche, evidentemente, per espedienti di tal genere.

40.

Forsennata gridava: «O tu che porte  
parte teco di me, parte ne lassi,  
o prendi l'una o rendi l'altra, o morte  
dà insieme ad ambe: arresta, arresta i passi,  
sol che ti sian le voci ultime porte;  
non dico i baci, altra più degna avrassi  
quelli da te. Che temi, empio, se resti?  
Potrai negar, poi che fuggir potesti.»

[...] 42.

Allor ristette il cavaliere, ed ella  
sovragiunse anelante e lagrimosa:  
dolente sì che nulla più, ma bella  
altrettanto però quanto dogliosa.  
Lui guarda e in lui s'affisa, e non favella,  
o che sdegna o che pensa o che non osa.  
Ei lei non mira; e se pur mira, il guardo  
furtivo volge e vergognoso e tardo.

[...] 47.

Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia  
sì di tante mie colpe in te il difetto  
che tu quinci ti parta e non ti caglia  
di questo albergo tuo già sì diletto.  
Vattene, passa il mar, pugna, travaglia,  
struggi la fede nostra: anch'io t'affretto.  
Che dico nostra? ah non più mia! Fedele  
sono a te solo, idolo mio crudele.

48.

Solo ch'io segua te mi si conceda:  
picciola fra nemici anco richiesta.  
Non lascia indietro il predator la preda;  
va il trionfante, il prigionier non resta.  
Ma fra l'altre tue spoglie il campo veda  
ed a l'altre tue lodi aggiunga questa,  
che la tua schernitrice abbia schernito  
mostrando me sprezzata ancella a dito.

L'ottava 40 è aperta dall'aggettivo *forsennata*, di ascendenza dantesca,<sup>19</sup> che con la sua posizione connota immediatamente la donna come disperata e priva di controllo di sé. La prima vistosa implicazione stilistica di questa disposizione emotiva è data dalla stessa esibita eccentricità della struttura dell'ottava, non costruita sulla rigida disposizione 'pari' per distici e quartine (caratteristica peculiare dell'ottava tassiana, come dimostrato efficacemente da Soldani)<sup>20</sup> bensì sullo schema 5+3, affatto marginale nell'economia del poema e in questo caso dotato di una esplicita e innegabile funzione mimetica nei confronti della condizione psicologica di Armida. A questa prima asimmetria strutturale corrispondono, ancora sul piano metrico e fonico-ritmico, alcuni espedienti tesi a muovere il dettato e ad 'aggravare' lo stile complessivo del passo: si possono infatti notare tre forti *enjambements* (vv. 1, 3, 6) con forte rilievo semantico; le rime sono tutte con nesso consonantico,<sup>21</sup> e spicca la rima equivoca *porte: pòrte*; numerosi sono gli effetti allitteranti, alcuni esplicitamente identificati da Tasso come particolarmente atti a uno stile magnifico (s, t, r);<sup>22</sup> lo scontro vocalico<sup>23</sup> è piuttosto diffuso e ha talora effetti iconici (in part. vv. 3-5);<sup>24</sup> infine si può notare una grande varietà ritmica

<sup>19</sup> Inf. XXX, 20 (cfr. il commento di Franco Tomasi a Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Milano, BUR, 2009, p. 986). Il termine *forsennato* è assai rilevante, e ritorna altre tre volte nel poema: a proposito di Argillano (VII 71, 7), Tancredi (XII 77, 2), Erminia (XIX 104, 6). A parte il caso di Argillano, che è fuor di senno per l'intervento infernale che lo spinge a fomentare la sedizione interna al campo cristiano, Tasso così definisce i suoi personaggi nel momento in cui perdono (o credono d'aver perso, come nel caso di Erminia) la persona amata.

<sup>20</sup> Soldani, *Attraverso l'ottava*, cit., pp. 301-331. A proposito delle rare suddivisioni 'dispari', Soldani cita alcuni esempi, tra cui l'ottava XVI, 40, e scrive che «l'autore usa spesso simili compaginazioni sintattiche in contesti narrativi di disperazione o di inquietudine, quasi intendesse trasferire sul piano metrico tali sensazioni» (*ibidem*, pp. 325-326).

<sup>21</sup> Cfr. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 204-205: «oltre tutte le cose che facciano grandezza e magnificenza nelle rime toscane è il suono, o lo strepito per così dire, de le consonanti doppie che nell'ultimo del verso percuotono gli orecchi». Per tutti gli effetti fonico-ritmici e più in generale per un'attenta analisi degli stilemi tipici della poesia della *gravitas*, cfr. Andrea Afribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2002.

<sup>22</sup> «Ma s, r sono asprissime oltre l'altre [consonanti], però nella magnifica avranno luogo più agevolmente, e nella grave ancora» (Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 237).

<sup>23</sup> Ancora Tasso: «il concorso delle vocali ancora suol produrre asprezza [...] quantunque il concorso dell'i non faccia così gran voragine o iato come quello de l'a e de l'o, per cui sogliamo più aprir la bocca. [...] la composizione molle ed eguale è forse più cara e piacevole a gli orecchi, ma non ha luoco nella magnificenza» (*ibidem*, pp. 203-204).

<sup>24</sup> È il v. 4, mi pare, a spiccare, con ben cinque sinalefi, di cui una in coincidenza di una pausa sintattica forte (*ambe: 'arresta'*) e un'altra, immediatamente successiva, a legare i due imperativi in *reduplicatio*, con evidente funzione di mimesi della foga retorica di Armida.

dell'endecasillabo,<sup>25</sup> con diversi ictus ribattuti (vv. 2, 4, 5, 6, 8), in modo da rendere anche sul piano meramente ritmico l'effetto di grande turbamento emotivo. La compaginazione retorica è assai calibrata: spiccano la paronomasia in *enjambement* al v. 1 (*porte / parte*), a sua volta implicata in una bimembrazione anaforica del secondo verso; il secondo distico è analogamente strutturato su un *tricolon* asindetico (*o prendi... o rendi... o morte / dà* – l'inarcatura rende asimmetrico il costrutto), cui segue una *reduplicatio* dalla forte enfasi patetica; il v. 5 presenta un iperbato combinato ad un'anastrofe che produce quasi un chiasmo sintattico (*sian le voci ultime pòrte*) e in cui l'effetto di 'dialefe nella sinalefe' in ictus ribattuto di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> accentua il rilievo all'aggettivo sdruciolato che occupa interamente il secondo emistichio. Seguono ai vv. 6-7 una preterizione (*non dico...*), la tragica ironia accentuata dall'inarcatura<sup>26</sup> e un'interrogativa retorica, tutti strumenti di aggravamento stilistico. L'ultimo verso, infine, è costruito su un'epanalessi in forma di chiasmo perfetto, a chiudere solennemente l'accorata battuta. La costruzione dell'ottava risulta perfettamente calibrata, costituendo un esempio impeccabile – e, in qualche modo, estremo – di sbilanciamento verso la *gravitas*: sono sì presenti evidenti figure simmetriche e consone allo stile mediocre e ornato (paronomasia, chiasmo, tricolon in polisindeto, parallelismi), ma sono calate in una struttura complessivamente molto mossa e asimmetrica già nella stessa partizione della stanza, sintatticamente impostata sulla *brevitas* e sulla correlazione asindetica, fitta di *enjambements* e di 'intoppi' ritmici, in modo da rendere appieno il drammatico effetto incalzante del discorso di Armida.

Attraversando meno analiticamente le tre ottave successive, cercherò di mostrare come, anche se in strutture più regolari e meno confuse (Armida cerca di ritrovare, almeno all'inizio, il controllo della propria eloquenza), le figure simmetriche e gli artifici 'lirici' risultino ingrediente centrale nella costituzione dello stile epico tassiano, anche in virtù dei frequenti processi aggravanti. Ho scelto di proporre l'ottava 42, bellissimo esempio dell'abilità tassiana di rendere con mirabile efficacia le posture e

---

<sup>25</sup> I soli vv. 3-4 hanno un uguale profilo ritmico; in questo caso, però, la coincidenza finisce per avere effetto differente, in virtù della diversa compaginazione sintattica e retorica dei due versi. L'*enjambement* assume dunque una preziosa funzione di *variatio* ritmica, oltre a quella, evidente, di rottura retorico-sintattica.

<sup>26</sup> Cfr. il commento di Chiappelli a Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Rusconi, 1982, p. 655: «nota il rilievo di posizione della parola [quelli], in cui squilla un sentimento, una sfumatura di nostalgia e gelosia».

quasi le movenze sceniche dei personaggi e le connesse implicazioni psicologiche,<sup>27</sup> per mostrare la compattezza del tessuto stilistico complesivo, ovvero come in effetti gli strumenti retorici impiegati non mutino in sostanza tra il discorso diretto dei personaggi e gli interventi più propriamente narrativi dell'autore. L'ottava 42, dunque, è perfettamente strutturata in distici, sintatticamente coesi: una partizione ulteriore in quartine è ravvisabile sul piano tematico, dato che la prima parte, dopo un cenno a Rinaldo, è dedicata alla descrizione di Armida; la seconda, invece, presenta con raffinata icasticità l'antitetico atteggiamento dello sguardo dei due personaggi.<sup>28</sup> Il lessico, qui, è prevalentemente lirico e petrarchesco (si notino le dittologie ai vv. 2 e 8, significativamente in chiusura di distico); stilisticamente ornati sono anche i vv. 3-4, incorniciati dalla ripetizione variata *dolente / dogliosa*, e i *tricola* paralleli (almeno il secondo in *anticlimax*) del distico successivo. A controbilanciare tale struttura, agiscono spinte sobriamente disregianti: tre *enjambements* interni ai distici, le *correctiones*<sup>29</sup> ai vv. 3 e 7, l'alternanza di nuclei allitteranti, la frequenza delle congiunzioni coordinanti e la connessa velocità delle frasi, quasi pennellate che compongono, l'una dopo l'altra, il quadro dei due amanti che si fronteggiano. Ritmicamente, oltre ad alcuni effetti enfatici (vv. 2, 8), spicca la coerenza coesiva degli attacchi: i primi tre distici hanno tutti il primo emistichio dei versi dispari accentato su 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> e dei versi pari su 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, in perfetta alternanza, mentre il distico conclusivo è ritmicamente identico<sup>30</sup> ma complicato dalla pausa data dalla *correctio* e dall'inarcatura.

<sup>27</sup> Parlerei in proposito di «energia»: «stando che lo stile sia un instrumento co 'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia, la quale si con parole pone inanzi agli occhi la cosa che pare altri non di udirla, ma di vederla. [...] Nasce questa virtù quando, introdotto alcuno a parlare, gli si fa fare quei gesti che sono suoi proprii [...] È necessaria questa diligente narrazione nelle parti patetiche, peroché è principalissimo instrumento di mover l'affetto» (Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., pp. 47-48). Per il tema dell'«energia» e le sue implicazioni sul piano teorico, stilistico e narratologico, cfr. il saggio di Ferretti, *Energia*, in Id., *Narratore notturno*, cit.; un pregnante commento all'ottava è in Scarpati, *Geometrie petrarchesche*, cit., pp. 54-55.

<sup>28</sup> Mi pare opportuno segnalare almeno in nota come la situazione descritta sia perfettamente opposta a quella presentata ad inizio canto, quando Carlo ed Ubaldo scorgono Rinaldo tutto intento a guardare Armida che si specchia, pregandola di riguardarlo a sua volta (XVI, 20-23). Il tema dello sguardo è centrale nell'intero canto, anche nel momento del ravvedimento del cavaliere (ottave 30-31).

<sup>29</sup> Franco Fortini definisce la *correctio* «clausola psicologica divenuta stilistica», in Id., *Dialoghi col Tasso*, cit., p. 53.

<sup>30</sup> C'è al v. 7 un possibile ictus ribattuto in 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup>, parallelismo ritmico rispetto al v. 5.

Brevemente, le ottave 47 e 48, perfettamente disposte su misure pari (e simmetriche: 4+2+2 e 2+2+4), si presentano come ricche di figure simmetriche e «scherzi»<sup>31</sup> (rime equivoche, allitterazioni, chiasmi, figure etimologiche, *annominationes*, parallelismi interni al distico...), ma risultano solo parzialmente artificiose, poiché oltre ad essere variate ed assortite in sequenze non meccaniche e non ripetitive, vengono mitigate in direzione grave dalla presenza di un ampio catalogo di figure ed espedienti di segno diverso: *enjambements*, una *climax* disposta asimmetricamente su due versi, interrogative ed esclamazioni, una *correctio*, sintassi percorsa da frequenti iperboli ed anastrofi, grande varietà ritmica... Il risultato è che il complesso di ricercata elaborazione formale viene temperato dalla grande varietà, per cui ad essere valorizzata è la concitata enfasi del discorso di Armida.

Tematicamente, inoltre, si tratta di ottave affatto dense, che in un complesso gioco di rifrazioni catalizzano diversi termini-chiave e diversi motivi centrali nell'intera vicenda che coinvolge i due personaggi: oltre al complessivo ribaltamento della scena iniziale (Rinaldo prigioniero di Armida / Armida chiede di essere prigioniera di Rinaldo), spiccano la contrapposizione tra passato e presente (che percorre il passo almeno da 44, 2: «tai [amanti] fummo un tempo: or se tal esser neghi,»), la risemantizzazione dei *tòpoi* lirici degli amanti come nemici (cfr. ancora l'ottava 44, con il polittoto *amante amante* del v. 2 ripreso ai vv. 5 e 6 con l'antitetico parallelismo *nemico... nemico*)<sup>32</sup> e della prigonia d'amore, la prefigurazione della conclusione della vicenda (lo slittamento dell'atteggiamento di Armida da funzione infernale a donna per la quale la guerra non diviene altro se non una questione privata; la sua conversione con le parole «ecco l'ancilla tua», XX 136, 7, qui alluse attraverso il sintagma «sprezzata ancella», peraltro ripetuto in anadiplosi al primo verso dell'ottava 49), la dialettica tra frode e sincerità, tra edonismo e senso di colpa.

Osservazioni non dissimili possono essere fatte se si prende in considerazione un altro celebre discorso del poema, il *planctus* di Tancredi appena

<sup>31</sup> Il termine con cui Tasso definisce alcune di queste figure simmetriche (nello specifico, nei *Discorsi del poema eroico*, le *allusiones*) appare sovente nelle descrizioni degli stilemi appropriati allo stile ornato.

<sup>32</sup> A proposito del termine *nemico* e della sua ricorsività negli episodi di Rinaldo e Armida, cfr. almeno i versi «e di nemica ella divenne amante», XIV 67, 8 e «nemico no, ma tuo campione e servo», XX 134, 8, che in un certo senso fanno da cornice alla vicenda dei due amanti.

risvegliato dopo l'uccisione di Clorinda nel XII canto. Riporto le prime tre ottave e segnalo in corsivo, per non appesantire troppo l'esposizione, almeno alcune delle figure che s'infittiscono in queste cinque ottave.

75.

«*Io vivo? io spiro ancora?* e gli odiosi  
*rai miro ancor di questo infausto die?*  
*Dì testimon de' miei misfatti ascosi,*  
*che rimprovera a me le colpe mie!*  
*Ahi! man timida e lenta,* or ché non osi,  
*tu che sai tutte del ferir le vie,*  
*tu, ministra di morte empia ed infame,*  
*di questa vita rea troncar lo stame?*

76.

Passa pur questo petto, e feri scempi  
co 'l ferro tuo crudel fa' del mio core;  
ma forse, usata a' fatti *atroci ed empi*,  
stimi pietà dar morte al mio dolore.  
Dunque i' vivrò tra memorandi essempli  
*misero mostro d'infelice amore:*  
*misero mostro,* a cui sol pena è *degna*  
de l'immensa impietà la vita *indegna*.

77.

Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure,  
mie giuste furie, forsennato, errante;  
paventerò l'ombre solinghe e scure  
che 'l primo error mi recheranno inante,  
e del sol che scoprì le mie sventure,  
a schivo ed in orrore avrò il sembiante.  
Temerò me medesmo; e da me stesso  
sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.

78.

Ma dove, oh lasso me!, dove restaro  
le reliquie del corpo e bello e casto?  
Ciò ch'in lui *sano i miei furor lasciaro*,  
dal *furor de le fère* è forse *guasto*.  
Ahi troppo nobil preda! ahi dolce e caro  
*tropo e pur troppo prezioso pasto!*  
ahi sfortunato! in cui l'ombre e le selve  
irritaron me prima e poi le belve.

79.

*Io pur verrò là dove sète; e voi  
meco avrò, s'anco sète, amate spoglie.  
Ma s'egli avien che i vaghi membri suoi  
stati sian cibo di ferine voglie,  
vuo' che la bocca stessa anco me ingoi,  
e 'l ventre chiuda me che lor raccoglie:  
onorata per me tomba e felice,  
ovunque sia, s'esser con lor mi lice.»*

L'intero brano è naturalmente caratterizzato da un'altissima temperatura emotiva: la tragicità del lamento di Tancredi viene resa stilisticamente attraverso una notevole enfasi retorica, derivante da un denso ricorrere di numerose figure che si rincorrono e incrociano nel corso delle ottave citate. Ancora, quel che mi preme rilevare è la grande varietà con cui Tasso compone il tessuto retorico e fonico-ritmico: certamente questo brano costituisce un estremo all'interno del poema, ma nonostante ciò credo che non si possa giudicare l'effetto complessivo come abnorme, dato che con grande coerenza simmetria e asimmetria si combinano armoniosamente per rendere efficacemente l'abbandonarsi del personaggio al dramma della consapevolezza e al delirio. Proverò ancora una volta a percorrere almeno alcune delle suggestioni offerte dal testo, muovendo dai nuclei semantici che si dispiegano. Concettualmente e strutturalmente centrali, nel passo come nell'intera vicenda di Tancredi e Clorinda, sono i due campi tematici «vita / morte» e «luce / ombra»<sup>33</sup>: il primo, rinnovato nel corso dei versi citati dalla frequente ricorsività di termini esplicativi (non li ho segnalati a testo in corsivo perché particolarmente evidenti), ritma e suddivide almeno le prime due ottave, divisibili tematicamente in quattro quartine chiasticamente disposte secondo lo

---

<sup>33</sup> La bibliografia è ampia: oltre ai già citati studi di Scarpati, *Geometrie petrarchesche*, cit., Grosser, «Que' nodi tenaci». *Coesione semantica e parlar disgiunto nella Liberata*, cit., cfr. almeno Arnaldo Soldani, «Altre fiamme, altri nodi Amor promise»: su alcuni usi delle metafore amorose nella Liberata, in Tina Matarrese, Marco Praloran, Paolo Trovato (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, 1997. Naturalmente, una delle caratteristiche peculiari della rappresentazione del rapporto tra Tancredi e Clorinda è l'ambiguità provocata dalla risemantizzazione del lessico amoroso: i cortocircuiti tra lettera e metafora sono ben presenti anche nel brano in esame, basti pensare alle notazioni sensuali e alle tessere petrarchesche contenute nelle ottave 78 e 79, di gusto pre-barocco, in cui si paventa che il cadavere di Clorinda sia stato divorato dalle fiere.

schema vita / morte / morte / vita. L'ottava successiva rappresenta la dolorosa cognizione che «il vivere sarà più crudele del morire perché nessun rifugio daranno le tenebre evocatrici del delitto, mentre la luce riporterà l'orrore della rivelazione»,<sup>34</sup> rinnovando dunque il percorso incrociato di antitesi che coinvolge i campi semantici sopra citati. Gli stessi termini, nella microscopia delle compagini sintattiche e metrico-retoriche, si inseriscono in una folta trama di ripetizioni lessicali che complessivamente tendono a rispondere «soprattutto a esigenze architettoniche, volte a rilevare le strutture portanti della strofa»<sup>35</sup> oltreché a mimare il progressivo sprofondare di Tancredi nell'oscurità del dramma. In effetti è interessante notare come in queste ottave le iterazioni e le riprese lessicali finiscano per delimitare i distici: faccio solo riferimento alla prima,<sup>36</sup> in cui l'anadiplosi in chiasmo *infausto die / dì testimon* al contempo lega e separa i primi due distici, compattati internamente, a loro volta, dalle interrogative (con schema 2+1, e quindi con lieve asimmetria, nel primo distico) e da un parallelismo (anch'esso con schema chiastico: *miei misfatti... colpe mie*, schema però complicato dalla presenza di un elemento irrelato, *ascosi*). Parallelamente, l'anafora di *tu* ai vv. 6-7 lega i due distici conclusivi, delimitando le apostrofi alla *man timida e lenta* e riunendo, in un certo senso, soggetto e verbo (vv. 5 e 8, a incorniciare la quartina).

Procedendo oltre, mi preme notare come se da un lato le strutture simmetriche e i parallelismi siano in effetti piuttosto frequenti, dall'altro non manchino affatto gli strumenti stilisticamente aggravanti e dissimmetrizzanti, che anzi complessivamente paiono prevalere. Un rapido catalogo: sul versante della simmetria e del gusto lirico, spiccano le numerose dittologie, alcune in clausola con movenza petrarchesca; i parallelismi (cfr. 79, 1-2) e i numerosi chiasmi (oltre a quelli già visti, cfr. almeno 76, 8 e 78, 3-4, 8); alcune allitterazioni 'dolci' (cfr. in particolare

<sup>34</sup> Claudio Scarpati, *Tancredi e il limite della verisimiglianza*, in Id., *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 199.

<sup>35</sup> Soldani, *Attraverso l'ottava*, cit., p. 129.

<sup>36</sup> Ma si notino anche, ad esempio, la seconda quartina delle ottave 76 e 78, oppure la calibrata struttura dell'ottava 77, incorniciata da due distici aperti da un verbo al futuro (anafora sintattica) e tematicamente fissati sul tormento dato dalla propria stessa presenza, con la quartina centrale a sua volta antiteticamente divisa tra «paventarò l'ombre e del sol... in orrore avrò il sembiante».

la vistosissima ripetizione di *m*, come da precettistica<sup>37</sup> adatta a mimare il pianto). In generale, però, credo che il passo si costruisca, seguendo il movimento disperato del pensiero di Tancredi, attraverso l'accumulo di diversi grumi allitteranti, con una generica ma felicissima funzione enfatica (cfr. in particolare *r*, *s* e *f*). Sul versante della *gravitas* e della dissimmetria, vi sono numerosi *enjambements*, di cui alcuni, come di consueto, piuttosto forti; all'interno di strutture simmetriche o paralleli Tasso inserisce talora elementi irrelati (cfr. 76, 2: «ferro tuo crudel [...] mio core»), oppure interviene con variazioni molto sottili (cfr. 79, 5-6: «la bocca [...] me ingoi / e 'l ventre chiuda me che lor raccoglie»). Ancora frequentissime sono le torsioni sintattiche (anastrofi, iperbati, epifrasi)<sup>38</sup>, alcune appena percettibili, altre molto aspre: il «pervertimento dell'ordine»<sup>39</sup> delle parole, così peculiare dello stile tassiano, coinvolge molteplici livelli, fino a produrre effetti di complessa ma grandiosa iconicità. Si pensi almeno al v. 79, 7: «onorata per me tomba e felice», in cui l'epifrasia separa la dittologia *onorata* e *felice* ponendola a simmetrica cornice del verso e creando una nuova, irregolare simmetria interna assesecondata dall'itcus ribattuto in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> («onorata per mè / tòmba e felice»). La sintassi irregolare (che peraltro alterna brevità e una relativa ampiezza del periodo), o per lo meno molto mossa, porta con sé un corollario conclusivo, dato dalla grande varietà ritmica, soprattutto nelle ottave estreme del lamento, assecondando così gli stessi movimenti del pensiero di Tancredi.

3. L'analisi fin qui condotta, se pure su campioni limitati all'interno dei due episodi, ha mostrato con una certa chiarezza come Tasso cerchi di bilanciare costantemente le componenti stilistiche in gioco: se da un lato, infatti, il tono degli episodi (i «concetti»,<sup>40</sup> verrebbe da dire) autorizzano l'autore a fondare lo stile dei discorsi diretti dei suoi personaggi su

<sup>37</sup> «Ma l'usar molte parole le quali abbiano principio da la *m* conviene al pianto», in Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 237.

<sup>38</sup> Soldani considera le epifrasi, in particolare quelle interne al verso, come figure esemplari della tensione interna allo stile tassiano, perché tese a sommuovere e inasprire l'impianto sintattico creando nuove simmetrie; cfr. Soldani, *Attraverso l'ottava*, cit., pp. 251-258.

<sup>39</sup> Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 217.

<sup>40</sup> Il termine è fondamentale nell'elaborazione teorica tassiana. Per una discussione del tema e del rapporto tra concetti e stile, cfr. Grosser, *La sottigliezza del disputare*, cit., pp. 177-178 e *passim*.

una evidente presenza di parallelismi e artifici propri dello stile ornato, lirico, dall'altro però ciò accade con varietà e con una certa moderazione; interviene poi una costante spinta dissimmetrizzante, perseguita soprattutto attraverso l'asprezza fonico-ritmica e dei costrutti retorici e sintattici, innalzando così il passo verso gravità e magnificenza. L'ideale del poema come commistione di stili diversi, con diverse dominanti, pare efficacemente perseguito. Coerentemente, l'episodio di Armida tocca più il versante lirico-amoroso (e il personaggio, come detto, pare attrarre lessico e stile più artificiosi), mentre quello di Tancredi è più ampiamente drammatico-patetico,<sup>41</sup> e il dosaggio degli artifici corrisponde: lo stile dipende dai concetti, dunque, ma quel che per ora a me preme maggiormente notare è la commistione, la felice compresenza di figure differenti attentamente misurate per ottenere particolari effetti enfatici.

Gli episodi da cui ho tratto le ottave sopra analizzate costituiscono però, come ho già detto, delle situazioni narrative in qualche modo eccezionali, con la componente patetica e drammatica particolarmente evidente in virtù del fatto che si tratta di due fra i picchi emotivi del poema intero. In entrambi i casi, con brutale semplificazione, si tratta di parole di amanti che fronteggiano l'impossibilità del coronamento del loro amore, e in entrambi i casi il tema si intreccia indivisibilmente con diverse sfumature ed emersioni di profondità psicologiche, dal senso di colpa alla furia autodistruttiva. Se la forte presenza di artifici lirici e mediocri qui è giustificata dal tono dell'episodio, però, può essere utile indagare discorsi diretti in altre zone del poema.

Dopo le ottave succitate, Tancredi viene condotto presso il cadavere di Clorinda, e qui prorompe in un lamento ancora più intenso e miserrabile, invocando la morte e cercando di uccidersi togliendosi le bende che gli tenevano coperte le ferite. Lo spargersi della voce de «l'aspre sue angosce e i suoi casi infelici» (84, 4) attira al suo capezzale molti cavalieri, che non riescono però né a consolarlo né a farlo ravvedere: «ma né grave ammonir, né pregar dolce / l'ostinato de l'alma affanno molce» (84, 7-8). Pietro l'Eremita, però, rivolge a Tancredi «parole gravissime» (85, 7):

---

<sup>41</sup> «Percioché così proprio del magnifico dicitore è il commover e il rapire gli animi, come dell'umile l'insegnare, e del temperato il dilettare, ancora che e nell'essere mosso e nell'esser insegnato trovi il lettore qualche diletto» (Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 43).

86.

«O Tancredi, Tancredi, o da te stesso  
troppo diverso e da i principi tuoi,  
chi sì t'assorda? e qual nuvol sì spesso  
di cecità fa che veder non puoi?  
Questa sciagura tua del Cielo è un messo;  
non vedi lui? non odi i detti suoi?  
che ti sgrida, e richiama a la smarrita  
strada che pria segnasti e te l'addita?

87.

A gli atti del primiero ufficio degno  
di cavalier di Cristo ei ti rappella,  
che lasciasti per farti (ahi cambio indegno!)  
drudo d'una fanciulla a Dio rubella.  
Seconda aversità, pietoso sdegno  
con leve sferza di là su flagella  
tua folle colpa, e fa di tua salute  
te medesmo ministro; e tu 'l rifiute?

88.

Rifiuti dunque, ahi sconoscente!, il dono  
del Ciel salubre e 'ncontra lui t'adiri?  
Misero, dove corri in abbandono  
a i tuoi sfrenati e rapidi martiri?  
Sei giunto, e pendì già cadente e prono  
su 'l precipizio eterno; e tu no 'l miri?  
Miralo, prego, e te raccogli, e frena  
quel dolor ch'a morir doppio ti mena.»

Innanzitutto, sono da notare diverse riprese lessicali di termini ricorrenti nell'intero episodio oltre la misura delle ottave citate, alcuni pronunciati dallo stesso Tancredi, altri dal narratore, altri da entrambi, a conferma della forte coesione semantica dell'episodio.<sup>42</sup> La struttura delle ottave, sul piano delle partizioni sintattiche, è rigidamente pari: la prima

<sup>42</sup> Un esempio particolarmente significativo mi pare quello dell'aggettivo *misero*, che nella seconda parte del XII canto ricorre cinque volte a partire dal «misero, di che godi?» tassiano (59, 1) fino all'analogia allocuzione di Pietro in 88, 3 («misero, dove corri...»); significativamente lo stesso Tancredi si definisce «misero mostro» (76, 6-7). Ma è opportuno badare anche al campo semantico della pietà, affatto centrale peraltro nell'intero poema, e alle diverse declinazioni che assume a seconda dei punti di vista e degli snodi narrativi.

stanza, inoltre, è tutta tematicamente giocata sui motivi della cecità e della sordità di Tancredi nei confronti dei segnali divini, motivi che, oltre a disporsi geometricamente nell'ottava, fungono da legame sia con la seconda («ti sgrida, e richiama [...] ei ti rappella») che con la terza ottava («e tu no 'l miri? / Miralo»). La seconda quartina dell'ottava 87 è strutturata su un duplice parallelismo (vv. 5 e 7, su cui tornerò a breve), e si connette a sua volta alla successiva con l'anadiplosi «e tu 'l rifiute? // Rifiuti dunque»; la lunga serie di interrogative (nove nelle tre stanze) non si arresta, ed anzi si ripete la *reduplicatio* ai vv. 6-7 dell'ultima ottava, legando i distici conclusivi e chiudendo il discorso con l'ultimo, accorato imperativo. L'intero sermone dell'Eremita è giocato su un austero susseguirsi di esclamazioni e interrogative, con il prevalere di una rigorosa e incalzante *brevitas*. A risaltare sono poi gli *enjambements* (9 su 24 versi, alcuni semanticamente pregnanti),<sup>43</sup> e in particolare i due consecutivi nella seconda quartina dell'ottava 87: qui, infatti, si concentrano le uniche due figure scopertamente simmetriche (che occupano l'intera misura dei versi coinvolti: «seconda aversità, pietoso sdegno» e «tua folle colpa, e fa di tua salute»), che in virtù delle inarcature però risultano sfumate, deprivate del potenziale lirico ed anzi funzionali all'autorevole austerità del discorso.

In generale, dunque, le *parole gravissime* della *reprimenda* di Pietro, che pure sortirà solo un flebile effetto presso Tancredi, sono *gravissime* anche sul piano stilistico: spiccano infatti le ripetizioni enfatiche (cfr., oltre a quanto già citato, la ricorrenza di pronomi e aggettivi personali), le inarcature, le spezzature sintattiche, le pause interne al verso, le interrogazioni e le esclamazioni; anche ritmicamente, la sequenza risulta coerentemente solenne, con una predominante accentazione tendenzialmente giambica o comunque su sedi pari.

L'Eremita è un personaggio che Fortini definì «fastidiosissimo»,<sup>44</sup> e insieme a Goffredo (e ancor più di lui) è senza dubbio la più autorevole rappresentazione delle istanze cattoliche e controriformiste; la gravità del suo eloquio, dunque, è certamente appropriata al rigore morale di cui è

<sup>43</sup> Cfr. 88, 5-6.

<sup>44</sup> Fortini, *Dialoghi col Tasso*, cit., p. 121; più temperata è l'opinione di Scarpati, che definisce le parole di Pietro come «un arretramento antropologico entro la serietà solenne» (*Tancredi e il limite della verisimiglianza*, cit., p. 201).

espressione e funzione, sebbene magari non sempre corrisponda una felicissima resa poetica. La retorica dei cristiani, però, muta di tono quando sono le forze infernali ad ispirarla: esemplari, perché nettamente differenti sul piano narrativo e psicologico, sono i discorsi di Eustazio e di Argillano nei canti V e VIII. Ecco le parole che il primo rivolge a Rinaldo quando, «tratto il rivale a sé in disparte / ragiona a lui con lusinghevole arte»<sup>45</sup> (V 8, 7-8):

9.

«O di gran genitor maggior figliuolo,  
che 'l *sommo pregio* in arme hai giovenetto,  
or chi sarà del *valoroso* stuolo,  
di cui parte noi siamo, in duce eletto?  
Io, ch'a Dudon *famoso a pena*, e solo  
per *l'onor de l'età*, vivea soggetto;  
io, fratel di Goffredo, a chi più deggio  
cedere omai? se tu non sei, no 'l veggio.

10.

Te, la cui *nobiltà* tutt'altri agguaglia,  
*glorie e merito d'opre* a me prepone,  
né sdegnerebbe *in pregio di battaglia*  
minor chiamarsi anco il maggior Buglione.  
Te dunque in duce bramo, ove non caglia  
a te di questa sira esser campione,  
né già cred'io che *quell'onor* tu curi  
che da' fatti verrà notturni e scuri;

11.

né mancherà qui loco ove s'impieghi  
con *più lucida fama il tuo valore*.  
Or io procurerò, se tu no 'l neghi,  
ch'a te concedan gli altri il *sommo onore*;  
ma perché non so ben dove si pieghi  
l'irresoluto mio dubioso core,  
impero or io da te, ch'a voglia mia  
o segua poscia Armida o teco sia.»

<sup>45</sup> Mi paiono degni di nota il termine *rivale*, che verrà ripreso in 12, 7 («né molto impaziente è di rivale»), a dimostrazione del diverso spirito con cui Eustazio e Rinaldo percepiscono i loro ruoli in relazione ad Armida; e la rima in *-arte*, frequente quando la maga è coinvolta, fin dalla sua prima apparizione in IV 27, 7-8 (cfr. Grosser, *L'esprit de symetrie*, cit., pp. 59 e segg.).

Procedendo molto rapidamente, è da notare come la struttura del discorso sia scandita da alcune calibrate anafore (*Io... io, Te... Te, né... né*), che costruiscono un'architettura regolare ma sottilmente obliqua e contrastante – direi asimmetrica – rispetto alla struttura dell'ottava; qui è racchiusa la parte più propriamente argomentativa e costituisce un'ampia *captatio benevolentiae*: la prima quartina e gli ultimi sei versi, infatti, contengono l'invocazione e l'enunciazione della richiesta. Eustazio evidentemente sa che l'unico argomento che potrà toccare il giovane e ambizioso cavaliere è quello della gloria e dell'onore, e infatti il tema percorre quasi ossessivamente l'intera battuta (ho segnalato a testo le occorrenze, in corsivo). Le figure simmetriche e regolari sono poche (oltre alle anafore, si notino il primo verso, perfettamente bimembre; due dittologie, non particolarmente connotate ma semanticamente opposte), ed anzi a prevalere è un'eloquenza ampia e tortuosa, ispirata alla *gravitas* ma soprattutto correlativo formale della stessa tortuosità e dei timori del personaggio; Eustazio cerca infatti di persuadere Rinaldo, adulandolo e dissimulando disinteresse per le sorti di Armida, ma senza riuscire a velare le sue reali intenzioni.<sup>46</sup> Egli alterna passi sintatticamente lineari ad altri pieni di anastrofi e dall'incerta coerenza (cfr. 10, 1-4 e il relativo commento di Chiappelli), rivelando così ansia e turbamento, e quando deve finalmente formulare la richiesta eccede nel dissimulare indecisione («non so ben dove si pieghi / l'irresoluto mio dubioso core») e conclude con un verso bimembre strutturato sull'anafora di *o* che isola, sotto ictus principale, il nome *Armida*.<sup>47</sup> Insomma, Eustazio non è un bravo oratore; ottiene il risultato sperato solo perché tocca gli argomenti giusti e Rinaldo, che pure si avvede dei veri scopi dell'interlocutore, cede alle richieste per compiacere la sua stessa vanagloria. Non è un bravo oratore, dicevo, e Tasso rende perfettamente l'effetto, attraverso una *mala affectatio*

---

<sup>46</sup> Come lo stesso Tasso non mancherà di segnalarci poco oltre: «Qui tacque Eustazio, e questi estremi accenti / non proferì senza arrossarsi in viso, / e i mal celati suoi pensier ardenti / l'altro ben vide» (12, 1-4).

<sup>47</sup> Ancora pregnanti sono le parole di Chiappelli nel commento: «il nome di Armida spicca come un centro vibrante alla fine del discorso di Eustazio. Le spezzature di ritmo in questo ultimo verso (*o seguā || poscia || Armida || o teco || stia*) sono destinate a rivelare il moto di tremito del personaggio quando finalmente la verità si fa strada sulle sue labbra – un ritratto interno dello stregato giovine nel punto in cui è sopraffatto dal turbamento» (Chiappelli, commento alla *Gerusalemme liberata*, cit., p. 207).

d'uno stile grave: la tortuosità sintattico-retorica, in questo caso, non è indice di asprezza stilistica e di magnifica eloquenza, ma solo mimesi dell'inadeguatezza del personaggio a strutturare un discorso pienamente coerente e davvero persuasivo.

Diversa è la situazione nel canto VIII, quando l'intervento di Aletto turba le milizie cristiane attraverso l'episodio della sedizione interna al campo. Riporto le ottave che presentano l'apparizione in sogno del falso fantasma di Rinaldo ad Argillano e la sua immediata, conseguente arringa alle truppe italiane (il passo è piuttosto lungo, mi limito alle prime due ottave e mezzo). Segnalo in corsivo alcune delle molte figure simmetriche presenti nel brano.

60.

[...]

Spira e parla spirando il morto viso,  
e 'l parlar vien co 'l sangue e co 'l singhiozzo:  
«*Fuggi, Argillan; non vedi omai la luce?*  
*Fuggi le tende infami e l'empio duce.*

61.

Chi dal fero *Goffredo e da la frode*  
ch'uccise me, voi, cari amici, *affida*?  
D'astio dentro il fellow tutto si rode,  
e pensa sol come voi meco uccida.  
Pur, se cotesta mano a nobil lode  
aspira, e in sua virtù tanto si fida,  
non fuggir, no; plachi il tiranno essangue  
*lo spirto mio co 'l suo maligno sangue.*

62.

Io sarò teco, ombra *di ferro e d'ira*  
ministra, e t'armerò *la destra e 'l seno.*»  
Così gli parla, e nel parlar gli spira  
spirito novo di furor ripieno.  
[...]

63.

[...] «Dunque un popolo *barbaro e tiranno,*  
*che non prezza ragion, che fé non serba,*  
*che non fu mai di sangue e d'or satollo,*  
*ne terrà 'l freno in bocca e 'l giogo al collo?*

64.

Ciò che sofferto abbiam *d'aspro e d'indegno*  
sette anni omai sotto sì iniqua soma,  
è tal ch'*arder di scorno, arder di sdegno*  
potrà da qui a mill'anni *Italia e Roma.*  
*Taccio che fu da l'arme e da l'ingegno*  
del buon Tancredi la Cilicia doma,  
e ch'ora il Franco a tradigion la gode,  
*e i premi usurpa del valor la frode.*

65.

*Taccio ch'ove il bisogno e 'l tempo chiede*  
*pronta man, pensier fermo, animo audace,*  
alcuno ivi di noi primo si vede  
portar fra mille morti o ferro o face;  
*quando le palme poi, quando le prede*  
si dispensan ne l'ozio e ne la pace,  
*nostri in parte non son, ma tutti loro*  
*i trionfi, gli onor, le terre e l'oro.*

In una raffinata e complessa struttura retorico-stilistica, il discorso del falso Rinaldo è intessuto d'una rete di figure simmetriche, presenti in particolar modo in conclusione delle frasi,<sup>48</sup> dopo costrutti spesso asimmetrici, sintatticamente mossi, fonicamente e ritmicamente aspri. Gli artifici ornati, dunque, da un lato risultano coerenti con la retorica della finzione e dell'artificiosità meravigliosa di segno infernale,<sup>49</sup> dall'altro vengono dosati con grande attenzione e si combinano felicemente con la gravità complessiva in cui sono calati; il tono del discorso rimane dunque improntato su di una grave e solenne eloquenza, appropriato all'apparizione orrenda del fantasma.

Le parole di Argillano, immediatamente seguenti, sono davvero degne d'interesse poiché, a differenza di quelle di Eustazio, costituiscono un ottimo esempio di eloquenza magnifica e veemente, con un incalzante procedere degli argomenti e con una corrispondente progressiva variazione degli elementi stilistici. I versi che ho proposto come esempio sono forse i più ricchi di figure della simmetria, dato che man mano che il discorso va avanti il tono complessivo tende ad innalzarsi e a farsi più

<sup>48</sup> Coerentemente con quanto rileva Soldani, *Attraverso l'ottava*, cit., pp. 62 e segg.

<sup>49</sup> Basterà notare i due distici che incorniciano il discorso di Rinaldo, con l'esibita – ma variata – ripresa dei verbi *parlare* e *spirare*.

grave e concitato, assecondando il ritmo delle argomentazioni dell'oratore: nelle prime ottave (63-65) Argillano ripercorre i presunti torti subiti dalle compagni italiane per mano dei francesi, poi richiama la morte di Rinaldo (66) e prorompe in una fitta serie di interrogative retoriche (67) tese a rinnovare il dolore per la temuta perdita del cavaliere. A questo punto scaglia la sua accusa contro Goffredo (68) e con un coinvolgente *crescendo* (mimato da una sintassi che di volta in volta apre ampie campate e si restringe in una fulminea *brevitas*) esorta se stesso e i compagni a ribellarsi contro il capitano e ad abbandonare la guerra santa per conquistare bottini e gloria finora negati (69-71). Per ciò che concerne le ottave citate, vorrei solo soffermarmi sull'alto numero di figure simmetriche presenti: chiasmi, insistiti parallelismi, dittologie, versi bipartiti e tripartiti, anafore... Al contempo, però, gli strumenti stilistici della *gravitas* e della magnificenza sono dosati con sapienza: un duplice *zeugma*,<sup>50</sup> una duplice preterizione, alliterazioni gravi (r, s, t, ma non solo: come già visto in precedenza talvolta si addensano grumi allitteranti, con effetto genericamente enfatico), *enjambements*, *ordo artificialis* piuttosto tesa e con effetti a tratti molto ricercati.<sup>51</sup> In conclusione, ecco l'ottava 69:

Or che faremo noi? dée quella mano,  
che di morte sì ingiusta è ancora immonda,  
reggerci sempre? o pur vorrem lontano  
girne da lei, *dove l'Eufrate inonda,*  
*dove a popolo imbelle in fertil piano*  
*tante ville e città nutre e feconda,*  
anzi a noi pur? Nostre saranno, io spero,  
né co' Franchi comune avrem l'impero.

L'ottava è una delle pochissime dell'intero poema a non avere «divisioni interne regolari, poiché le interruzioni sintattiche significative cadono quasi sempre al centro dei versi»;<sup>52</sup> questo espediente annulla il

<sup>50</sup> «Oltre le forme assegnate dal Falereo a questa forma magnifica del dire, ve ne sono per aventura alcune altre egualmente da lei ricercate», tra le quali «la figura detta zeugma, la qual si fa quando il verbo o 'l nome discorda nella voce da quello a cui si rende, ma concorda nel significato» (Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 217-218).

<sup>51</sup> Basti pensare all'anastrofe che crea un'antitesi in chiusura dell'ottava 64: «e i premi usurpa del valor la frode».

<sup>52</sup> Soldani, *Attraverso l'ottava*, cit., p. 327; altro esempio è nel discorso di Argante successivo alla morte di Clorinda, XII, 104.

potenziale effetto lirizzante delle poche corrispondenze simmetriche che si addensano al centro dell'ottava e fa sì che, coerentemente con la posizione culminante nel discorso, siano rese con grande efficacia la foga e l'inquietudine del momento. Argillano, infatti, agitato dalle forze infernali, sta proponendo non solo la ribellione a Goffredo, ma addirittura – soluzione scandalosa – l'abbandono della guerra e la ricerca di gloria personale («i trionfi, gli onor, le terre e l'oro» invidiati ai Francesi in 65, 8): «anche in questo caso, come negli altri episodi di devianza dalla linea maestra della santa impresa, come per gli incanti della foresta, per le seduzioni di Armida, per l'incantamento amoroso di Rinaldo, le forze del male si valgono di un pervertimento della coscienza, di una perdita delle forze positive razionali, di un traviaimento dei sensi».<sup>53</sup> Alla luce di quanto visto finora, dunque, non può stupire che Tasso scelga di rappresentare il «pervertimento della coscienza» costruendo un'ottava apparentemente lineare ma in realtà mossa da una sintassi affatto disarmonica rispetto all'architettura metrica, davvero mimetica delle tensioni, personali e collettive, che agitano il campo cristiano.

Mi pare che da questa prima cognizione emerga piuttosto chiaramente come in effetti nella *Liberata* «la retorica della raffinatezza e del preziosismo divenga [...] la contropartita del sublime, il rischio o il prezzo da pagare per ricomporre un rituale epico. Proprio per approssimarsi alla nobiltà della poesia eroica bisogna muovere verso uno stile ornato che sembra negarla, ma senza di cui è impossibile manovrare entro una sequenza di eventi verbali l'energia della lingua»:<sup>54</sup> in ogni episodio, anche nei più scopertamente guerreschi ed eroici, lo stile «mediocre» di origine petrarchesca costituisce una base ben solida, indipendentemente dalle fluttuazioni normative con cui Tasso affronta la questione. Appurato questo, però, è palese come l'autore non distribuisca in modo uniforme gli stilemi tipici dello stile «ornato»: coerentemente con l'elaborazione teorica, un primo discriminante è senza dubbio quello del tono generale dell'episodio, per cui le parole dei «giovani proni all'amore», per usare le stesse parole tassiane, attingono ampiamente a lessico e stile della grande

<sup>53</sup> Franco Pignatti, *Canto VIII*, in *Letture tassiane*, cit., p. 200.

<sup>54</sup> Raimondi, *Poesia della retorica*, cit., p. 62.

tradizione lirica petrarchesca (risultati ancora più probanti avrebbe dato un'analisi dei discorsi di Erminia, ad esempio), mentre in contesti più epici la magnificenza stilistica passa per la retorica della dissimmetria e dell'asprezza. Spesso, come notava già la Lepschy a proposito di Argante,<sup>55</sup> è lo stesso Tasso a dare indicazione al lettore sul modo in cui bisogna interpretare le parole dei suoi personaggi, attraverso alcuni interventi di commento che connotano il tono e l'efficacia retorica del discorso o, più sottilmente, la situazione psicologica di chi parla, illuminando così le scelte stilistiche attuate: si pensi alle «parole gravissime» di Pietro l'Eremita, ai «mal celati [...] penser» di Eustazio, o ad Armida «forsennata» che progressivamente perde il suo caratteristico controllo dell'eloquenza. Forse proprio l'attenzione alle oscillazioni psicologiche dei personaggi costituisce la caratteristica più saliente della complessiva connotazione dei discorsi diretti nella *Liberata*: quasi sempre, infatti, Tasso riesce a mimare sapientemente il modo in cui i personaggi fanno irrompere la propria soggettività nella compagine epica, calibrando con grande attenzione i più minimi effetti retorici, sintattici, metrici e fonico-ritmici, determinando così, come mai in precedenza nella tradizione narrativa italiana in ottave, il pieno «accordo fra i movimenti dello spirito e la stilizzazione attuata nel linguaggio».<sup>56</sup>

Jacopo GROSSER  
Università di Pisa  
jacopo.grosser@gmail.com

<sup>55</sup> Lepschy, *I discorsi della Gerusalemme Liberata*, cit., pp. 176 e segg.

<sup>56</sup> Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, cit., p. 206.