

La  
Gerusalemme  
conquistata

vera ideologia della Controriforma, intraprese una totale riscrittura del poema; rimodellò così situazioni, schemi, episodi richiamandosi direttamente all'*Iliade* di Omero, riducendo e attenuando tutto ciò che poteva apparire in contrasto con una rigida compattezza strutturale. Approntò un poema completamente diverso dal precedente, col titolo di *Gerusalemme conquistata*, in ventiquattro canti (lo stesso numero dei libri dell'*Iliade*), dedicato a Cinzio Aldobrandini, che apparve in due edizioni, a Roma nel 1593 e a Pavia nel 1594.

Nel nuovo testo venivano espunti interi episodi del precedente e respinti ai margini gli accenti più sensuali ed erotici, mentre per contro si intensificavano le immagini di un eroismo austero e magniloquente, di una religiosità cerimoniosa e celebrativa. Come sostegno a questo nuovo lavoro Tasso rielaborò completamente i giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, pubblicando nel 1594 i sei libri dei *Discorsi del poema eroico*; e motivò e difese esplicitamente la nuova struttura del poema nel *Giudizio sopra la Gerusalemme da lui medesimo riformata*.

### 5.2.7. Intorno al poema: la poetica di Tasso.

Scrittura  
creativa e  
riflessione  
teorica

In Tasso la creazione poetica si connette strettamente alla riflessione critica e teorica: la sua scrittura cerca sempre di confrontarsi con schemi programmatici e norme generali. Egli risente a fondo dell'orientamento che la cultura letteraria aveva assunto con la diffusione delle poetiche aristoteliche (cfr. 4.4.16), un orientamento teorico che si incontra con il bisogno di giustificare il proprio comportamento di uomo e di scrittore e di ottenere riconoscimenti sociali.

Le categorie fondamentali di questa ossessione critico-teorica sono definite già nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, legati alle prime fasi di redazione della *Gerusalemme liberata*. Tutte le riflessioni successive, le complicazioni e le modificazioni dei punti di vista – attestate dalle lettere che hanno per argomento la revisione del poema, dai più tardi *Discorsi del poema eroico* e dagli altri numerosi scritti polemici e apologetici – non spostano la base teorica fissata fin dalla giovinezza.

Il poema  
eroico  
moderno

Il problema che preoccupa fin dall'inizio Tasso è quello del passaggio dal romanzo cavalleresco della tradizione ferrarese a un *poema eroico* moderno, fondato sui canoni dell'epica classica (cfr. GENERI e TECNICHE, tav. 97). Il riferimento agli schemi classici (e a quanto sull'epica dice Aristotele nella *Poetica*) non può però prescindere, per il poeta, dalle richieste del pubblico contemporaneo, dalle aspettative dell'ambiente cortigiano, che alla letteratura chiede diletto, ma anche valori stabili e paradigmatici (ed è quindi assai diverso dal pubblico a cui si rivolgeva l'Ariosto).

Funzione,  
ambito e  
strumenti  
della poesia

Tasso mira a un classicismo moderno, appoggiandosi su nozioni tratte dalla poetica aristotelica e su altre derivate dalla tradizione retorica e da quella platonica. Partendo dalla nozione fondamentale di poesia come *imitazione* delle azioni umane, egli affronta il problema relativo alla scelta della *materia* del poema eroico, sulla base dei rapporti tra poesia e storia

e tra vero, verisimile e meraviglioso. Mentre alla storia appartiene l'ambito del *vero*, alla poesia compete quello del *verisimile* (ciò che appare vero, o che si avvicina al vero). La poesia epica deve rappresentare le azioni più nobili e illustri, gli effetti della virtù più alta: deve ricorrere perciò a contenuti storici e costruirvi sopra finzioni che abbiano una forte somiglianza di realtà. Ma alla poesia è intrinseco il fine del *diletto*, e per raggiungerlo occorre integrare il verosimile con il *meraviglioso*. Bisogna comunque evitare le favole pagane, le invenzioni fantastiche gratuite, e rivolgersi al *meraviglioso cristiano*, che nella coscienza del pubblico riveste appunto un carattere di verisimiglianza e nello stesso tempo può garantire il diletto che si prova di fronte agli eventi soprannaturali.

Quanto alla *forma* da dare alla materia (la «testura» della «favola»), gli eventi vanno presentati non come sono effettivamente accaduti, ma come dovrebbero essere accaduti, e cioè nel modo più verisimile e più mirabile, trasfigurando – ma non stravolgendo – il nucleo originario della storia. La *favola*, centro generativo dell'azione, deve essere «unica»: il metodo aristotelico della «moltitudine delle azioni» e della varietà viene da Tasso rifiutato in nome di un'esigenza di organicità e di coerenza. Egli è convinto però che la varietà sia una fonte essenziale del diletto: ritiene che l'unità e l'organicità dell'azione debbano risultare da cose di diversa natura. Il poema deve porsi in definitiva come un'immagine dell'universo, deve avere l'aspetto di «un picciolo mondo» unitario e organico, ma ricco di situazioni.

Questa concezione del poema eroico (realizzata nella *Gerusalemme liberata*) si regge insomma su un difficile equilibrio tra termini opposti come storia e finzione, verisimile e meraviglioso, unità e varietà: storia, verisimile, unità sono termini che alludono a idee di stabilità, perfezione immutabile, serietà morale, elevazione eroica; finzione, meraviglioso, varietà si richiamano all'esigenza del diletto e della comunicazione con il pubblico e consentono un gioco letterario nutrito di sottili artifici e ambigue fascinazioni. Gran parte delle critiche dei revisori e dei ripensamenti dell'autore sono dovuti proprio alla difficoltà di mantenere questo equilibrio tra tensioni contrapposte.

### 5.2.8. La struttura narrativa della *Gerusalemme liberata*.

Si è accennato (cfr. 5.2.6) alla sensibilità per il tema della crociata manifestata dalla società cattolica nella seconda metà del Cinquecento. Questo tema rispondeva ad aspirazioni sia religiose che militari, poteva esprimere una ripresa in chiave controriformistica dei valori feudali e cavallereschi, dare sfogo a una fantasia di rivalsa contro il mondo orientale e soprattutto esorcizzare l'incubo dell'espansione turca.

L'assedio e la conquista di Gerusalemme da parte dei crociati nel lontano 1099 si presentava d'altra parte a Tasso come un evento unitario, che fondava motivi bellici e motivi religiosi e che in virtù della sua distanza storica gli avrebbe permesso di arricchire la narrazione con elementi di finzione. Il tema dava poi ampio spazio al «meraviglioso cristiano», chiamando in causa

Verisimile e  
meraviglioso  
cristiano

Unità  
dell'azione

Una poetica  
costruita  
su tensioni  
contrapposte

Il tema  
della crociata

Distanza  
storica e  
meraviglioso  
cristiano

Centralità  
della città  
santa

Tendenza  
centripeta e  
movimenti  
centrifughi

Peripezia  
e schema  
tragico

Mondi e  
valori  
rigidamente  
separati

interventi di Dio e degli angeli a favore dei crociati, e delle forze infernali a favore degli infedeli.

Dato che non si narra interamente la prima crociata, ma solo la fase finale – dall'ingresso dei crociati in Palestina alla presa della Città Santa e del Santo Sepolcro – l'azione ha in Gerusalemme il suo centro, proprio come Troia era al centro dell'azione dell'*Iliade*, modello a cui Tasso si ispirava.

Nei venti canti del poema le imprese, gli atti eroici, i desideri, gli ostacoli che sorgono dall'iniziativa dell'esercito crociato, si alternano alle difese, alle astuzie, agli inganni (ma anche alle gesta valorose) delle forze islamiche e pagane. Il vero protagonista dell'azione è naturalmente l'esercito crociato. Sul campo cristiano vigila il capitano Goffredo di Buglione, unanimemente eletto capo dell'esercito all'inizio del poema. Sotto la sua guida un insieme di cavalieri di diversa provenienza si trasforma in un corpo unico, indirizzandosi verso un obiettivo comune. Ma a Gerusalemme – luogo sacro per eccellenza e oggetto del desiderio e del movimento dell'esercito cristiano – si sono perversamente insediate le forze del male, le quali determinano movimenti centrifughi, che spingono i cavalieri a errare e ad allontanarsi dal loro obiettivo. Tra queste defezioni, la più grave è quella del giovane Rinaldo (capostipite degli Estensi), il quale, per volere divino, è destinato a contribuire in modo decisivo alla distruzione della selva di Saron, i cui incantesimi impediscono ai cristiani di procurarsi il legno per costruire le macchine da guerra, e alla conquista della Città Santa. Prigioniero della maga Armida, nel paradiso erotico delle Isole Fortunate, agli antipodi di Gerusalemme, Rinaldo viene liberato da due pii cavalieri che compiono un lungo viaggio fino a quelle isole. Purificatosi delle scorie terrene, Rinaldo può partecipare con successo all'assalto finale.

Il movimento centrifugo e il ritorno verso il centro (la Città Santa) mostrano come la *Gerusalemme liberata* sia costruita su una *peripezia*. Nella trattatistica aristotelica questo termine stava a indicare i mutamenti di situazione nella tragedia: Tasso ebbe ben presente lo schema classico della tragedia, tanto che alcuni critici hanno potuto ritrovare nel tessuto del poema un raggruppamento dei canti in cinque serie, provviste di caratteri simili a quelli che i teorici di poetica attribuivano ai cinque atti della tragedia.

### 5.2.9. Il sistema delle forze e dei personaggi.

Protagonista collettivo del poema è l'esercito crociato (sostenuto dagli interventi divini), che rappresenta i valori con cui l'autore e il suo pubblico esplicitamente si identificano. Quanto ai pagani, si distinguono tra coloro che vengono presi d'assedio a Gerusalemme e coloro che agiscono altrove: ne risulta un insieme eterogeneo di popoli e personaggi i quali incarnano tutto ciò che è barbaro e lontano dai valori morali e civili; essi possono contare sull'aiuto delle forze infernali, ma solo finché Dio non impedisce loro di agire. Contrapponendo il mondo cristiano a quello pagano, Tasso procede con notevole schematismo ideologico, che esclude quei

momenti di solidarietà e di alleanza tra lo schieramento cristiano e quello saraceno, frequenti nella poesia cavalleresca italiana fino ad Ariosto.

Il campo del bene e il campo del male sono insomma irrevocabilmente separati. In entrambi, però, risaltano alcuni personaggi che raggiungono una autonomia ignota alla tradizione cavalleresca: la grande vicenda collettiva viene qui a incarnarsi in intense esperienze individuali che ne complicano i significati, ne arricchiscono le sfumature, vi inseriscono risvolti segreti e inquietanti, capaci di mettere in dubbio la stessa rigida distinzione tra bene e male. Gli eroi dell'epica antica – che pure Tasso tiene molto presenti – si trasformano in personaggi travagliati da incertezze e contraddizioni. Essi non si distinguono dalle masse solo per il loro smisurato valore, ma anche per le loro qualità psicologiche, la loro inquietudine e problematicità. Benché tra loro diversi, sono legati gli uni agli altri da corrispondenze che sembrano tradurre le diverse facce dell'io del poeta, dando corpo ai suoi vari desideri e fantasmi.

Tra gli eroi cristiani spiccano il capitano Goffredo e due giovani di origine italiana, Rinaldo e Tancredi. Meno suggestivo è il primo, ispirato in gran parte dall'Enea virgiliano, e caratterizzato da atteggiamenti morali e religiosi che ne fanno un esemplare eroe controriformistico. In lui (che ha il compito di dare omogeneità all'azione dei crociati) Tasso esprime un'istanza di ordine, che corrisponde al modello di «unità» che egli cerca di realizzare nel poema; tuttavia il rigore di Goffredo è spesso insidiato dal dubbio, dalla difficoltà di prendere rapide decisioni e di tenere unito un esercito composito come quello cristiano. Il comportamento eroico e religioso di Goffredo non appare così del tutto semplice e lineare, ma contrastato e drammatico.

Rinaldo, la cui partecipazione è essenziale per la riuscita dell'impresa, rappresenta invece l'eroismo allo stato puro, la giovinezza tutta rivolta all'azione fisica, la decisa volontà di affermazione (lo muovono «d'onor brame immoderate ardenti»). È un eroe «solare», che viene momentaneamente traviato non da un ripiegarsi su di sé, ma dalla sua disponibilità e audacia. Dopo essersi liberato della magia erotica di Armida, trova con facilità la via della purificazione, che gli permette di distruggere la selva infernale. In lui si concentrano gli aspetti più squillanti e «positivi» della tradizione cavalleresca che Tasso aveva già vagheggiato nel giovanile *Rinaldo* (del cui protagonista questo eroe ripete non casualmente il nome).

Figura «malinconica» e notturna è invece Tancredi, chiuso in un dramma interiore generato dall'amore per la guerriera pagana Clorinda. È questo amore a separarlo dall'esercito cristiano, a provocare in lui distrazioni e atti mancati. Tancredi si rende protagonista di un «errore» sconvolgente, quando, dopo un lungo duello, uccide proprio l'amata Clorinda, scoprendone l'identità solo nel momento in cui la donna, in punto di morte, gli chiede di essere battezzata. Turbato dai propri fantasmi, Tancredi non riesce a vincere i malefici della selva, e anche il suo contributo alla battaglia finale per la presa di Gerusalemme si risolve in un'impresa tutta individuale: il duello con Argante, che si svolge in un luogo appartato, lontano dalla scena principale. In Tancredi resiste l'immagine «cortese» dell'eroe vittima di una malattia d'amore immedicabile; ma quell'im-

Qualità  
psicologiche  
degli eroi

Il capitano  
Goffredo

Rinaldo

Tancredi

magine si complica di più sottili sfumature, tanto che nel personaggio si è potuto riconoscere quasi un primo esempio di eroe romantico.

Quanto agli eroi pagani, Tasso li fissa in immagini di forza rovinosa, priva di prospettive morali e razionali. Essi rimandano all'eroismo più elementare e cieco della tradizione cavalleresca, condannato alla sconfitta per il suo carattere «barbarico». Su tutti emergono le due figure di Argante e di Solimano, la cui forza smisurata vuole affascinare e insieme turbare il lettore: nella loro azione si insinua una vena di tragica malinconia, che si connette all'attesa di una fine irrimediabile, quasi nel desiderio di dissolvere insieme a se stessi il proprio mondo e la propria civiltà.

Un posto particolare spetta alle eroine pagane, che hanno la funzione – per così dire ideologica – di distogliere gli eroi cristiani dai loro obiettivi, ma che si impongono come immagini di affascinante femminilità, tanto lontane da quelle consuete della tradizione romanzesca. Con Clorinda, Armida ed Erminia, Tasso crea tre figure che corrispondono ad altrettante proiezioni sociali e individuali della donna. Clorinda si ricollega alla figura della donna-guerriera, ma presenta un lato segreto e inafferrabile (complicato dalla storia delle sue origini cristiane e dalla richiesta di battesimo in punto di morte). Il suo fascino sta nel mostrarsi e nel ritrarsi, nel non potersi rivelare in quanto donna se non dileguandosi e cancellandosi.

Quella di Armida, la maga allettatrice che travia con la sua bellezza i cavalieri cristiani, è invece un'esplicita immagine erotica, esprime una sontuosa fascinazione teatrale e segna il trionfo della sensualità, in un mondo di apparenze e di sinuosi splendori. Innamoratasi del prigioniero Rinaldo e da lui abbandonata, essa cerca un'improbabile vendetta amorosa, fino a trasformarsi nel finale, dopo un tentato suicidio, in una debole e remissiva fanciulla, che Rinaldo accetta come sposa.

Erminia, all'opposto, è una bellezza tutta raccolta in se stessa, che sempre sceglie di mettersi da parte e nascondersi: il suo amore inconfessato per Tancredi si nutre a lungo di ricordi, attese, esitazioni, paure, aspira ad annullarsi in una comunicazione dolce e spontanea, al di là di ogni conflitto, estranea alle schermaglie e alle lotte con cui l'amore è solito affermarsi nella vita sociale. Il suo desiderio più profondo – realizzato nel finale – è quello tutto materno di assistere, proteggere e consolare l'eroe ferito.

### 5.2.10. Temi e simboli del poema.

Sotto il movimento narrativo della *Gerusalemme liberata* si avverte come una forza nascosta, l'urgere di significati sotterranei, più intensi e sottili di quelli offerti dalla clamorosa azione eroica.

Il «picciolo mondo» rappresentato offre al lettore varietà di situazioni, ricchezza di colori, figure, eventi, colpi di scena teatrali e spettacolari; e la tensione narrativa esibisce con chiarezza il proprio significato ideologico (che oppone le forze del bene e dell'ordine civile, morale e religioso a quelle del male, del disordine, della barbarie). Ma al di là di tutto ciò si intravedono inquietudini, malesseri, desideri comuni al poeta e al suo pubblico. I molteplici temi del racconto si caricano di valore simbolico, met-

Gli eroi pagani

I personaggi femminili

Clorinda

Armida

Erminia

Un addensarsi di significati sotterranei

tono in circolo fantasie, si riallacciano a strati profondi dell'anima collettiva e alle stesse radici antropologiche del narrare; nello stesso tempo affondano nella sensibilità dell'autore, nei suoi fantasmi personali, nei desideri, nelle censure, nelle contraddizioni del suo io. È forse la prima volta che si incontra nella letteratura un'opera di tale densità psichica, così carica di segni sotterranei e inquietanti.

Pieno di risonanze è prima di tutto il paesaggio, che, per la sua ricchezza di sfumature e di echi, è stato spesso definito «lirico». Esso può essere dolcissimo o ambiguo, rassicurante o minaccioso, dare voce a stati d'animo ombrosi e contrastanti o fare da cornice spettacolare a gesti eroici. Su ogni lettore agisce la suggestione di assorti paesaggi notturni e lunari o di albe stillanti e rugiadesi. Ma occorre tenere ben presente che tutti gli aspetti del paesaggio partecipano direttamente alla complessità del disegno narrativo.

Spesso queste vedute si allargano verso una più ampia percezione della natura e dei suoi ritmi di vita e di morte, che porta quasi il narratore a scendere nel grembo segreto della terra e a identificarsi con esso; e una vera e propria discesa è quella dei due cavalieri che devono liberare Rinaldo e si calano nella grotta sotterranea del mago cristiano di Ascalona, dove è la fonte di tutti i fiumi e da dove è possibile contemplare, protetti da un'accogliente cavità, l'immensa ricchezza della natura.

Il mondo naturale diventa così sfondo e cassa di risonanza anche dell'universo eroico. Tutte le prove di coraggio vengono a scontrarsi, d'altra parte, con le condizioni materiali, lo spazio, il clima, la resistenza fisica delle cose e dei corpi. Siamo molto lontani dalle disinvolute imprese dei cavalieri dei romanzi tradizionali, dalle facili carneficine in cui si esercitavano i paladini di Boiardo e Ariosto: qui le gesta eroiche sono segnate dallo sforzo, insidiate dall'orrore della morte e del sangue, ridimensionate da uno sguardo amaro, consapevole della devastazione portata dal ferro, dal fuoco, dalle macchine militari.

L'orizzonte religioso è contraddistinto da una pietà rituale e cerimoniosa, tra visioni di forze angeliche, messe, processioni; ma alcune figure, come quella del mago d'Ascalona, mostrano la ricerca di una più profonda comunione con Dio e con lo spirito segreto della natura. La religiosità di Tasso, al di là dei suoi aspetti esteriori e celebrativi, tende in realtà ad attingere poteri nascosti, a portare alla luce forze spirituali celate sotto le varie forme della vita naturale. Essa è animata da un'esigenza di «meraviglioso», identificabile non tanto nelle favole e nelle invenzioni «dilettevoli», quanto nelle forze «magiche» sottese alla realtà visibile.

Alla magia positiva si oppone la magia negativa e diabolica, fascio di forze e di influssi che devia l'uomo dal retto cammino, che ostacola l'affermarsi dell'ordine morale e civile. Ma con la magia diabolica si insinua nel poema suggestioni affascinanti, sulle quali l'autore indugia con ambigua adesione. Così negli incanti della selva di Saron si condensano tutti i desideri inappagati, le censure e i traumi di cui è fatta la vita di coloro che tentano di penetrarvi.

La magia più ossessivamente presente è quella di tipo erotico, che si esprime attraverso molteplici figure seducenti, sirene che promettono fe-

Il paesaggio e il disegno narrativo

L'eroismo

La religiosità

La magia

Il tema erotico

licità senza limiti, nella gioia del più intimo contatto corporeo, in un vortice di artifici, fascinazioni, allettamenti. Anche quando non è direttamente legato all'azione magica, l'amore appare sempre nella *Liberata* come qualcosa di malioso, che intreccia artificio e naturalezza, che mostra e nasconde gli oggetti del desiderio: le figure femminili hanno una natura sensuale e fascinosa, anche quando, come Clorinda, negano addirittura l'amore e la femminilità.

Il rapimento estatico dell'eros e del piacere trova il suo culmine nel giardino-labirinto di Armida, nelle Isole Fortunate, dove il godimento più effimero si prolunga in una magica assenza di tempo. Questo giardino è abitato da figure esotiche, compreso un pappagallo che canta uno struggente invito ad afferrare l'ora che fugge. Si tratta di immagini del male e del peccato, nemiche dei valori eroici e cristiani; ma, in pagine che sono tra le più sensuali di ogni letteratura, Tasso si lascia catturare dal «porto del mondo» che esse rappresentano. Il paradiso amoroso dell'*Aminta* torna qui più rigoglioso, come promessa di evasione dalle costrizioni sociali, come negazione felice ma caduca di ogni dovere, di ogni funzione strumentale, di ogni ideale civile e morale.

### 5.2.II. Stile e linguaggio.

Nella sua riflessione teorica, Tasso pose grande attenzione all'*elocuzione*. Dalla sua profonda conoscenza della tradizione retorica tardo-antica e della poesia classica e volgare ricavò la convinzione che, per suscitare nel lettore la «meraviglia», fosse necessario uno «stile magnifico e sublime». La *magnificenza* doveva essere espressione del «divino furore» del poeta epico, capace di comunicare «quasi con un'altra mente e con un'altra lingua»; il *sublime* (cfr. TERMINI BASE II) doveva legarsi al «peregrino», ricercare espressioni e forme inconsuete, lontane da ogni significazione «propria». Occorreva però evitare l'oscurità e tendere piuttosto a una chiarezza superiore, non «umile», sostenuta da fulminea «energia».

Il linguaggio della *Liberata* realizza la «magnificenza» attraverso l'uso di figure retoriche, vari calchi letterari classici e volgari (in primo luogo da Omero, Virgilio, Dante, Petrarca), una continua frattura del ritmo metrico e sintattico. La lirica di Della Casa rimane per Tasso modello essenziale per costruire un *parlar disgiunto*, fatto di continui spostamenti di parole, inversioni dell'ordine sintattico, rotture tra svolgimento sintattico e svolgimento metrico (ne è strumento essenziale l'*enjambement*, in cui il Tasso eccelle, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 82).

Il «parlar disgiunto» porta il linguaggio, nel suo stesso procedere, fuori da ogni dimensione «comune», lo allontana dal fluire naturale, suscitando perciò la «meraviglia». Si ottiene così una «locuzione artificiosa», caratterizzata da un ininterrotto legame tra disgiunzione e ripetizione. La frattura si stringe intimamente alla ripresa, a replicate risposdenze tra forme linguistiche e tra figure retoriche: il discorso e il ritmo dell'ottava procedono in un sovrapporsi di movimenti contrastanti, che si ripetono, si divaricano e si con-

Il giardino di Armida

Concezione tassiana dello stile

Il linguaggio della *Liberata*

Il «parlar disgiunto»

ciliano continuamente. C'è un perpetuo scindersi in entità che si specchiano l'una nell'altra e specchiandosi sembrano dissociarsi e allontanarsi; c'è una singolare compresenza di simmetria e asimmetria (in questo senso una figura retorica essenziale, e molto amata dal Tasso, è quella del *chiasmo*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 101).

Con l'intreccio tra disgiunzione e ripetizione Tasso crea una vasta gamma di effetti, svela ed esalta tutte le capacità foniche e visive del linguaggio, a cui attribuisce echi e baleni che vanno in molteplici direzioni. Le parole si avvolgono suadenti e musicali attorno alle figure, a tutto ciò che si manifesta o si nasconde ai sensi. Eccezionali risultano le descrizioni «in movimento», che seguono il ritmo stesso della narrazione, svelando progressivamente i propri oggetti. Le forme maggiormente cariche di fascino (specie nelle descrizioni della bellezza femminile) si svelano attraverso un sottile gioco di punti di vista, tra l'apparire e il nascondersi, l'offrirsi e il sottrarsi.

Nella storia del linguaggio poetico italiano gli artifici tasseschi hanno svolto l'essenziale funzione di rompere definitivamente l'equilibrio e l'armonica partitura di tipo petrarchesco, basata su una regolare distinzione tra membri, su svolgimenti dolcemente simmetrici. La nuova, fortissima concentrazione musicale, sensuale, sentimentale, non si esprime più in un organismo linguistico astratto, depurato e fluente, com'era appunto quello petrarchesco, ma in una nuova lingua ricca di colori e di suoni intrecciati. È una lingua labirintica, che si contorce su se stessa, che si appropria di tutti gli schemi classicistici piegandoli ai propri fini; non cerca nuovi materiali, non intende contrapporsi alla depurazione classicistica del volgare operata da Bembo, ma la complica dall'interno, con un estenuante lavoro stilistico e retorico.

### CHIASMO

Figura retorica opposta al *parallelismo*: essa «consiste nella posizione incrociata di elementi corrispondenti in gruppi che si corrispondono tra loro» (H. Lausberg): il nome *chiasmo* si riferisce alla struttura della lettera greca  $\chi$  (*chi*), che ha appunto una forma incrociata. Un esempio si può trarre addirittura dal primo verso dell'*Orlando furioso*, «Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori»: si tratta di due gruppi corrispondenti, il primo costituito da *donne* e *cavallier* (che possiamo designare con le lettere A e B) e il secondo da *arme* e *amori*. È evidente che il secondo gruppo ha i due elementi in posizione opposta rispetto al primo: *arme* corrisponde a *cavallier* (e lo possiamo perciò designare B'); *amori* a *donne* (e lo possiamo designare perciò A'). L'ordine in cui si presentano i vari elementi è perciò incrociato: ABB'A'. Si veda ancora un esempio tratto dal Tasso, che ne fa grandissimo uso: «entra da un lato e fuor per l'altro passa» (*Gerusalemme liberata*, XVIII, 69). Qui l'incrocio si attua tra due gruppi costituiti da verbo + complemento di luogo (AB: *entra da un lato*, nel primo gruppo; B'A': *per l'altro passa*, nel secondo).

Una lingua labirintica

Superamento dei modelli classicistici

GENERI E TECNICHE  
tav. 101