

276540

863.7
T 0,14 V
1995
(1)
E

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

280

TORQUATO TASSO E LA CULTURA ESTENSE

I

a cura di
GIANNI VENTURI

indice dei nomi e bibliografia generale

a cura di

ANGELA GHINATO e ROBERTA ZIOSI



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MCMXCIX

LINA BOLZONI

LA MEMORIA DELL'EROE
Gerusalemme Liberata, canto VIII

1. IMITAZIONE E MEMORIA NEL CINQUECENTO

Ci sono molte cose, sulla memoria, che abbiamo dimenticato, come scriveva Paolo Rossi in un brillante intervento di alcuni anni fa.¹ E quel che abbiamo dimenticato non ha a che fare soltanto con la storia della filosofia e della scienza: ci riguarda da vicino, se ci occupiamo di storia letteraria e dei suoi rapporti con la storia della cultura. Fra le cose che abbiamo dimenticato, c'è il ruolo, l'importanza che la memoria assume in un mondo, come quello cinquecentesco, che in settori così diversi si mostra ossessionato dalla ricerca di modelli da imitare. Non abbiamo probabilmente riflettuto abbastanza sul fatto che per imitare un modello, è necessario in primo luogo ricordarlo. Se la centralità del canone della imitazione/emulazione nella mentalità cinquecentesca è per noi un dato acquisito, il posto di primo piano che la memoria viene allora ad assumere è rimasto finora piuttosto in ombra. La memoria, potremmo dire, è una componente così importante, così ostentatamente presente sotto i nostri occhi, che rischiamo di non vederla, come la 'lettera rubata' di Edgar Allan Poe, che si nasconde perché tutti la vedono, e nessuno la nota.

Il nesso fra memoria e imitazione appare molto chiaro a livello di scrittura letteraria, e chiama in gioco anche la figura del lettore: per un testo classicista il lettore ideale è infatti colui che è in grado di riconoscere i testi che si nascondono dietro la superficie delle 'nuove' parole che sta leggendo, è il lettore cioè che a sua volta ricorda, e che per questo è capace di

¹ P. Rossi, *Che cosa abbiamo dimenticato sulla memoria?*, in *Il passato, la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 35-58.

ripercorrere il processo di imitazione/variazione – e quindi di memoria – che l'autore ha messo in opera.²

Ma, ci possiamo chiedere, come si ottiene questa memoria che la letteratura classicista postula sia per la sua produzione che per il suo consumo? C'era una risposta antica e tradizionale a questa domanda. Secondo il modello umanistico la memoria letteraria è frutto di un lungo, faticoso, personale esercizio, si ottiene cioè attraverso un paziente lavoro di lettura, di degustazione, di meditazione dei testi. Se da un lato si tratta di un modello che arriva fino ai nostri giorni, d'altro lato si attuano, nel pieno Cinquecento, anche nuove esperienze. Il vecchio modello, che richiedeva tempi lunghi e fatica, si rivela insufficiente in un'età che vede, attraverso la stampa, un forte aumento del pubblico, oltre che del ceto dei letterati. La nuova tecnologia della stampa trasforma inoltre il libro in un prodotto artificiale, rapidamente riproducibile. Si rafforzano così, sotto la spinta di fattori diversi, esigenze di facilità, rapidità, anche di meccanicità nella lettura, nell'apprendimento, nei processi inventivi che stanno alla base della scrittura stessa. È possibile ripercorrere, in settori diversi dell'esperienza cinquecentesca, i tentativi di costruire strumenti per la memoria, di mettere in opera cioè delle procedure che indirizzino e facilitino il rapporto fra memoria e invenzione, tra lettura e scrittura, tra la recezione dei testi e il processo di imitazione/emulazione che li trasforma in testi nuovi.³

Esemplare è in questo senso il rapporto fra Pietro Bembo e Giulio Camillo. Si tratta di due letterati entrambi interessati alla crescita e allo sviluppo del volgare, entrambi convinti che la via giusta da percorrere passa attraverso l'imitazione dei modelli (Virgilio e Cicerone per il latino, Petrarca e Boccaccio per il volgare), ma mentre Bembo si affida per questo al vecchio modello della memoria naturale, coltivata attraverso gli studi,⁴ Giulio

² La letteratura sull'intertestualità e sul ruolo del lettore è ormai molto ricca. Mi limito a indicare G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, «Strumenti critici», I, 1967, pp. 191-198; G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1974; C. SEGRE, *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in *Letteratura italiana*, IV, Torino, Einaudi, 1985, pp. 21-140. Interessante, proprio nell'ottica dei rapporti fra memoria e arte della memoria, il recente intervento di H. WEINRICH, *Histoire littéraire et mémoire de la littérature: l'exemple des études romanes*, «Revue d'histoire littéraire de la France», C, 1995, pp. 65-73.

³ Cfr. L. BOLZONI, *Memoria letteraria e iconografica nei repertori cinquecenteschi*, in *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni 'data bases'*, a cura di P. Barocchi-L. Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997 (in corso di stampa).

⁴ Abbiamo però almeno una testimonianza del fatto che anche il Bembo facesse uso di strumenti di memoria: cfr. V. CIAN, *Contributo alla storia dell'enciclopedismo nell'età della rinascita. Il "methodus studiorum" del card. Bembo*, in *Miscellanea di studi storici in onore di G. Sforza*, Lucca, Baroni, 1920, pp. 289-330. Mazzacurati colloca il testo negli anni '30 (G. MAZZACURATI, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1990², p. 227, nota 1).

Camillo costruisce il teatro della memoria, una specie di macchina in cui è depositata la memoria letteraria del classicismo, che si può riattivare, al momento del bisogno, grazie sia all'automatismo degli schemi topici, sia alla ricchezza di suggestioni e di associazioni che sono depositate nelle immagini. E proprio per aver trovato la via facile e breve alla scrittura letteraria Giulio Camillo viene lodato fra gli altri dall'Ariosto e da Bernardo e Torquato Tasso.⁵

Un analogo processo di meccanizzazione della memoria, allo scopo di controllare e potenziare il passaggio dalla conoscenza del modello alla imitazione, si ha anche in altri settori. Partiamo dal celebre brano di Machiavelli nel Proemio dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*: considerando, egli scrive che le reliquie delle opere d'arte antiche vengono ammirate e imitate,

veggiendo da l'altro canto le virtuosissime operazioni che le istorie ci mostrono [...] essere più presto ammirate, che imitate, anzi, in tanto da ciascuno in ogni minima cosa fuggite, che di quella antiqua virtù non ci è rimasto alcun segno: non posso fare che insieme non me ne maravigli e dolga [...] non si trova principe né repubblica che agli esempli delli antiqui ricorra. Il che credo che nasca [...] dal non avere vera cognizione delle storie, per non trarne leggendole quel senso né gustare di loro quel sapore che le hanno in sé. Donde nasce che infiniti che le leggono, pigliono piacere di udire quella varietà degli accidenti che in esse si contengono, senza pensare altrimenti di imitarle, iudicando la imitazione non solo difficile ma impossibile; come se il cielo, il sole, li elementi, li uomini, fussino variati di moto, di ordine e di potenza da quello che gli erano antiquamente.⁶

Mezzo secolo dopo, quando le opere del segretario fiorentino sono ormai all'Indice, nel cuore dell'editoria veneziana nasce un progetto che – come ha mostrato Massimiliano Rossi⁷ – ne ripresenta e ne rilancia il metodo,

⁵ Cfr. G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991. Per le lodi al Camillo, cfr. *Orlando furioso*, XLVI, 12, vv. 5-7; B. TASSO, *Rime*, a cura di P. Serassi, Bergamo, 1749, I, 2, p. 85; T. TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in *Dialoghi*, II, 2, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 662-663. Sull'arte della memoria, cfr. P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; F.A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972; M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

⁶ N. MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, in *Il principe e i discorsi*, a cura di S. Bertelli, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 124.

⁷ M. ROSSI, *Arte della memoria, antiquaria e collezioni fra Cinque e Seicento*, in *Atti del Convegno "Memoria e memorie"*, Firenze, Olschki, (in corso di stampa).

nel senso che lega fortemente la 'cognizione delle storie' con l'imitazione degli antichi. Nello stesso tempo la mediazione fra il vecchio e il nuovo, la possibilità di tradurre la memoria in azione (e/o in scrittura), non è più affidata a un percorso individuale e spontaneo, ma è organizzata entro procedure precise, è affidata appunto alla 'memoria locale', cioè all'arte della memoria. Protagonisti di questa impresa sono uno dei più prestigiosi editori operanti a Venezia, Gabriele Giolito, e un intelligente poligrafo, Tommaso Porcacchi. L'idea è quella di organizzare una collana storica e nello stesso tempo di indicare un metodo che permetta di ricordare e imitare i testi a seconda delle diverse esigenze. «Io do' a' lettori questo avvertimento, – scrive il Porcacchi nel 1570 – che dovendosi legger l'histoire per l'innumerabile copia et moltitudine d'esempi, c'hanno da essere o fuggiti o imitati, vadano considerati nel leggergli essendo loro proposti tanti o frutti o pericoli». Per ottenere buoni risultati, chi desidera conoscere «per sapere operare, bisogna che sotto alcuni capi si riduca in alberi tutta l'historya, et distribuendo gli esempi sotto i luoghi appropriati, o alla fortezza, o alla prudentia, o ad altra virtù simile, secondo quelli, nelle sue occasioni si governi et operi». ⁸ Con lo stesso metodo – basato su 'alberi' e 'capi', basato cioè su di una classificazione visualizzata, che risente dei nuovi orientamenti della dialettica ⁹ – qualche anno prima il Porcacchi aveva proposto di ricavare dalla lettura delle storie anche una serie di 'gioie', di precetti cioè e di considerazioni riusabili, di luoghi comuni, in altri termini, che saranno a disposizione del lettore quando egli dovrà scrivere o tenere un discorso: «sono ornamenti, et per consenso d'ogniuno hanno veramente il primo grado d'honore queste considerationi, come quelle che c'insegnano a saper cavare alcun frutto dalla lettione dell'historya, et servendoci in luogo di memoria locale, ne' ragionamenti et ne' discorsi all'improvviso, ci sovengono, et di mille esempi a proposito ci fanno adornare il parlar nostro». ¹⁰

⁸ Il progetto risale al 1563 e viene esposto in uno scritto del 1570: *Il frutto e l'utilità che si cava dalla lettione dell'histoire: et di qui si comprende l'ordine della collana, così dell'histoire come de gl'historici, et delle gioie storiche*, in DITTE CANDIOTTO et DARETE FRIGIO, *Della guerra troiana, tradotti per Thomaso PORCACCHI da Castiglione aretino: il quale v'ha aggiunto l'ordine, che s'ha da tener nella concatenation dell'histoire et le vite di tutti quelli historici antichi greci, de' quali è formata la sua collana historica*, Venezia, Gabriele Giolito, 1570, cc. n.n.

⁹ Mi riferisco qui a una linea che va da Rodolfo Agricola a Pietro Ramo, su cui cfr. W. ONG, *P. Ramus. Method and the Decay. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1958; C. VASOLI, *Dialettica e retorica dell'Umanesimo*, Milano, Feltrinelli, 1968; G. OLDRINI, *La disputa del metodo nel Rinascimento. Indagini su Ramo e sul ramismo*, Firenze, Le Lettere, 1997.

¹⁰ T. PORCACCHI, *Paralleli o esempi simili cavati da gl'historici, accioché si vegga come in ogni tempo le cose del mondo hanno riscontro, o fra loro, o con quelle de' tempi andati. È questa, secondo l'ordine da lui posto, la seconda Gioia congiunta all'anella della sua collana historica*, Vene-

Il rapporto fra la lettura delle antiche storie e la loro imitazione, in termini di azione e di scrittura, sia dunque a livello pratico che retorico, passa ora, nella versione di metà secolo, attraverso le griglie del metodo e della 'memoria locale'. Il problema dei modi della conoscenza storica, della sua qualità, del suo nesso con le condizioni politiche e morali del presente, viene rimosso; lo spessore della questione viene incanalato entro il rassicurante spazio bidimensionale della griglia topica. Siamo di fronte ad una versione semplificata e meccanizzata del metodo machiavelliano, potremmo dire, ma siamo di fronte, nello stesso tempo, a una sua riproposizione, che da un lato fa i conti con la condanna cui Machiavelli è stato sottoposto, dall'altro è tecnologicamente aggiornata, nel senso che cerca di combinare insieme le possibilità nuove offerte dalla stampa con il metodo della moderna dialettica.

È particolarmente interessante per l'episodio tassiano su cui fermeremo la nostra attenzione, il fatto che un processo simile investa la dimensione esemplare delle immagini. Lo possiamo vedere, ad esempio, attraverso i diversi modi in cui alcuni testi cinquecenteschi raccontano un episodio della giovinezza di Giulio Cesare che ha la sua fonte classica nella *Vita* di Svetonio.¹¹ Nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, pubblicato da Lodovico Dolce nel 1552, la storia viene raccontata da Pietro Aretino, che la usa per combattere le tesi iconoclaste dei protestanti. Le immagini, egli sostiene, servono a considerare ciò che esse rappresentano,

onde si legge che Giulio Cesare, veggendo in Ispagna una statua di Alessandro Magno e mosso da quella a considerare che Alessandro, negli anni ne' quali esso allora si trovava, aveva quasi acquistato il mondo, e che da lui non si era ancor fatta cosa degna di gloria, pianse; e tanto s'infiammò nel desiderio della immortalità, che si mise dipoi a quelle alte imprese, per le quali non solo si fece eguale ad Alessan-

zia, Gabriele Giolito, 1567, cc. 2r-v. Analoghi concetti aveva espresso l'anno prima. Indirizzando una raccolta di prediche «A gli studiosi delle sacre lettere», ricorda infatti una sua opera, dedicata alle cause delle guerre antiche, e scrive: «Ha parso a me, che i gentil'huomini dovessero homai, leggendo l'histoire, ricordarsi di poner methodo alla loro lettione, e imparar a cavar da gl'historici i frutti che non pur si possono convenevolmente, ma anchor si debbono necessariamente trame: il che servirebbe oltra ciò, come per memoria locale, a ricordarsi de' luoghi communi, et più nobili d'esse» (*Prima parte delle prediche di diversi illustri theologi, et catholici predicatori della parola di Dio, raccolte per Thomaso Porcacchi a commune beneficio di qualunque si diletta d'intender sanamente le scritture sacre*, Venezia, Giorgio de' Cavalli, 1566).

¹¹ «Quaestori ulterior Hispania obvenit; ubi cum mandatu praetoris iure dicundo conventus circumiret Gadesque venisset, animadversa apud Herculis templum Magni Alexandri imagine ingemuit et quasi pertaesus ignaviam suam, quod nihil dum a se memorabile actum esset in aetate, qua iam Alexander orbem terrarum subegisset, missionem, continuo efflagitavit ad captandas quam primum maiorum rerum occasiones in urbe» (SVETONIO, *Divus Iulius*, VII).

dro, ma lo superò. Scrive anco Sallustio, che Quinto Fabio e Publio Scipione solevano dire che quando riguardavano le immagini de' maggiori, si sentivano accender tutti alla virtù; non che la cera o il marmo, di ch'era fatta la imagine, avesse tanta forza; ma cresceva la fiamma negli animi di que' egregi uomini per *la memoria de' fatti illustri*.¹²

La statua, l'immagine, concentra in sé la storia, il racconto di una vita (come ben sapeva Paolo Giovio, che collezionava i ritratti dei personaggi di cui aveva scritto la biografia). Del resto il brano di Sallustio che il Dolce cita quasi alla lettera, nell'originale latino è usato a riprova dell'utilità di scrivere opere storiche. L'effetto di imitazione/emulazione che le immagini dei grandi possono produrre, viene ricondotto dal Dolce, sulle orme dei classici, appunto alla memoria che esse condensano in sé e riaccendono nell'animo di chi le guarda.

Una ripresa del tema in una chiave nuova è presente in un manoscritto di Pirro Ligorio, raffinato antiquario e architetto. Descrivendo, nel 1569, un programma iconografico che dovrebbe essere realizzato a Villa d'Este a Tivoli, egli scrive che «[...] havevano gli antichi per costume tenere e riguardare le immagini virtuose, *che sono memoria locale*, come riguardò Cesare la imagine del grande Alexandro così giovenetto posto nel tempio di Hercole com'huom forte, sospirò in vederla figura giovenile, che già fusse annumerata in quella età tra le cose heroiche».¹³

È significativo che la dimensione più specifica, più tecnica in un certo senso dell'arte della memoria intervenga a riplasmare le vecchie categorie interpretative proprio qui, nel momento cioè in cui Pirro Ligorio crea, inventa immagini che devono condensare in sé molte storie, tradurre visivamente parole disperse in testi quanto mai peregrini. L'idea di fondo è che anche le nuove immagini create da Ligorio svolgeranno la stessa funzione che le immagini degli antichi hanno saputo sviluppare: collocate nei *loci* opportuni, disposte entro un *ordo* determinato, anch'esse funzioneranno

¹² L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, I, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960, pp. 162-163. Per la citazione di Sallustio, cfr. *Bellum Iugurthinum*, IV, 5-6.; dove si spiegano le ragioni dell'utilità di scrivere la storia: «Nam saepe ego audivi Q. Maximum, P. Scipionem, praeterea civitatis nostrae praeclaros viros solitos ita dicere, cum maiorum imagines intuerentur, vehementissime sibi animum ad virtutem accendi. Scilicet non ceram illam neque figuram tantam vim in sese habere, sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis viris in pectore crescere neque prius sedati, quam virtus eorum famam atque gloriam adaequaverit».

¹³ P. LIGORIO, *Vita di Virbio, detto altrimenti Hippolito figlio di Theseo discritta e disegnata con immitatione dell'antico in sedice historie*, in D.R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, University Press, 1960, p. 155.

da 'memoria locale', si imprimeranno nell'animo di chi guarda così da risvegliare il ricordo del passato e, insieme, plasmare il futuro, agendo cioè come modelli da imitare ed emulare. Rivive qui, nel cuore della invenzione encomiastica tardocinquecentesca (l'invenzione di Ligorio è destinata a celebrare il padrone di casa, il cardinale Ippolito d'Este), uno schema retorico, una procedura mentale che si modella sulla struttura narrativa dell'*exemplum* medievale.¹⁴ Si tratta di una struttura che incanala il racconto particolare entro una significazione di carattere universale, realizzando nello stesso tempo un intreccio, una compresenza delle tre dimensioni del tempo: il passato della storia, il presente dei fruitori cui è indirizzata e il loro futuro, sia quello storico, legato alla loro vita, che quello eterno, segnato dalla salvezza o dalla condanna.

Una splendida versione iconografica del modo in cui la cultura cinquecentesca rivive questo intreccio delle tre dimensioni del tempo che l'immagine esemplare può produrre, è il quadro di Tiziano, oggi conservato alla National Gallery di Londra, tradizionalmente intitolato *l'Allegoria della prudenza*:¹⁵ tre teste, di un giovane, di un vecchio, e di un uomo maturo sono in corrispondenza con le teste di un cane, di un lupo e di un leone, a rappresentare le tre facce del tempo, e gli effetti psicologici che esse producono su di noi. L'immagine tricipite di Serapide, la dea egizia che è signora del tempo, si sovrappone qui alla concezione classica della *prudentia*, che si nutre della memoria del passato per acquistare la capacità di affrontare il presente e di prevedere il futuro. Nel quadro di Tiziano, vera e propria immagine emblematica, la doppia serie delle tre teste è infatti accompagnata dalla scritta: «Ex praeterito praesens prudenter agit ni futuram actionem deturpet». Ed è la stessa iconografia del tempo che ispira l'immagine collocata nel terzo grado del Teatro del Camillo.

Avendo negli occhi la splendida immagine di Tiziano, possiamo allora rileggere il passo di Pirro Ligorio che abbiamo citato sopra. L'immagine

¹⁴ Cfr. S. SULEIMAN, *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, «Poétique», VIII, 1977, pp. 468-489; C. BREMOND-J. LE GOFF-J.C. SCHMITT, *L'«exemplum»*, Turnhout, Brepols, 1982; C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989. Sull'intreccio fra esemplarità letteraria e esemplarità figurativa, cfr. R. GUERRINI, *Studi su Valerio Massimo (con un capitolo sulla fortuna nell'iconografia umanistica: Perugia, Beccafumi, Pordenone)*, Pisa, Giardini, 1981; M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia e 'exemplum': i primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, I generi e i temi ritrovati, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1985, pp. 97-153.

¹⁵ Su questo quadro cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, la scheda di M. ROSSI nel catalogo *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milano, Electa, 1989, p. 44.

esemplare può funzionare da 'memoria locale' proprio per questo suo particolarissimo rapporto con il tempo. L'arte della memoria insegnava infatti a collocare nei *loci* delle *imagines agentes*, delle immagini cioè che fossero capaci sia di condensare in sé, attraverso una catena di associazioni, i ricordi che vogliamo loro affidare, sia di restituirceli al momento del bisogno. L'immagine esemplare può dunque trasformarsi in *imago agens*, proprio perché condensa in sé il passato e lo fa rivivere nel presente e nel futuro attraverso una catena di associazioni che è molto forte, perché è radicata nel comune patrimonio di valori e fornisce dunque la griglia interpretativa: la *virtus* che si manifesta nelle grandi imprese e che produce la gloria, ad esempio, nella storia di Giulio Cesare di fronte all'immagine di Alessandro Magno.

Gli esempi che abbiamo ora ricordato investono soltanto alcuni aspetti di una grande sperimentazione sulle tecniche della memoria che caratterizza il Cinquecento, e che assume una particolare densità e complessità nei decenni centrali, in corrispondenza con la diffusione della stampa e con il nuovo clima, di controllo e di repressione, e anche di inquieta ricerca letteraria, filosofica e religiosa.

Quale impatto ha tutto questo sui modi della scrittura letteraria? Si tratta, io credo, di un grande problema aperto. Se da un lato si può ampiamente documentare che le tecniche della memoria interagiscono con le poetiche e le retoriche, con alcune pratiche editoriali (con le modalità cioè con cui il libro è costruito, e il testo viene presentato sulle pagine stampate), con le procedure dell'invenzione iconografica, con gli schemi mentali che investono sia l'invenzione che la recezione di parole e immagini, e così via,¹⁶ naturalmente, quando ci si accosta a un testo letterario, la questione si fa più complessa e, nello stesso tempo, più sfuggente. Ci sono tuttavia alcune strade che si possono percorrere. Ci si può intanto interrogare sui rapporti che legano la memoria letteraria così come noi siamo abituati a pensarla – una memoria letteraria in cui i meccanismi inconsci e ossessivi hanno decisamente la meglio su quelli volontari e legati a precise scelte letterarie – con la pratica dell'arte della memoria, che cerca di collocarsi in una zona intermedia fra consapevolezza e automatismo, e che cerca di tradurre le parole in immagini e le immagini in parole.

Una seconda indicazione ha a che fare proprio con la questione delle immagini. Può essere utile rileggere i testi letterari cinquecenteschi tenendo presente il fatto che la ricca sperimentazione sulla memoria di cui si diceva

¹⁶ È quanto ho cercato di fare in L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit.

sopra è a sua volta solo un aspetto di una straordinaria cultura dell'immagine, che comporta una particolare attenzione a come l'immagine agisce sul corpo e sulla mente, sia che si tratti di un'immagine suggerita dalle parole di un testo, o proposta ai sensi dalle arti figurative, sia che provenga dalle zone oscure dei sogni e dei desideri.

Un'ultima annotazione riguarda l'utilità di non trascurare i nuovi punti di vista sul testo che ci sono suggeriti dalle procedure dell'arte della memoria e da quell'insieme di metafore, di paragoni, di modi di guardare al testo che con tali procedure si intrecciano. Faccio un solo esempio. È notissimo il brano delle *Considerazioni al Tasso* di Galileo in cui la *Gerusalemme* viene paragonata a una *Wunderkammer*, a uno studiolo in cui gli oggetti più disparati del collezionismo manieristico si accumulano in modo disordinato e pretenzioso.¹⁷ Questo celebre brano esprime bensì le personalissime reazioni del lettore Galileo, ma le esprime secondo modalità che rinviano a un comune modo di pensare, e che troviamo infatti in altri testi critici e teorici contemporanei. Il testo letterario, il poema in particolare, viene assimilato a un edificio, viene cioè visto come qualcosa che si può proiettare nello spazio, che si può percepire – e rappresentare – come una successione di luoghi in cui sono collocate delle immagini: per opposizione alla *Gerusalemme*, ad esempio, l'*Orlando furioso* viene paragonato da Galileo a una splendida galleria di statue e quadri eccellenti. È un modo di visualizzare il testo del tutto simile a quello praticato dall'arte della memoria. Di fronte a un testo narrativo, infatti, l'arte insegna a costruire un percorso di loci che corrisponda alla dispositio del testo e a proiettarvi delle immagini che siano in grado di esprimere i momenti culminanti della narrazione.

Possiamo, io credo, fare un esperimento. Provare cioè a prendere sul serio questo modo, per noi piuttosto inconsueto, di vedere il testo letterario, e chiederci se esso non ci aiuti a cogliere qualche aspetto che altrimenti ci sfuggirebbe. Così ad esempio nella *Gerusalemme* il modello dell'edificio, della galleria, ci può aiutare a vedere il tentativo di conciliare due elementi diversi, e per certi aspetti contrastanti, e cioè la dimensione diegetica, il dispiegarsi del tempo della narrazione da un lato, e dall'altro il tentativo di bloccare la narrazione stessa entro un sistema di immagini esemplari e memorabili, capaci di condensare in sé sia la narrazione che i suoi significati universali. Fra l'altro proprio l'episodio della *Gerusalemme* che prenderemo in esame, e che sfugge all'implacabile critica di Galileo, si presta bene, in fondo, come cercheremo di mostrare, alla interpretazione figurativa che

¹⁷ G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Opere*, Firenze, Barbera, 1899, IX, p. 69.

Galileo dà del poema tassiano, nel senso che la condensazione della narrazione in alcune figure esemplari regge solo a prezzo di una visualità artificiosa (quasi da anamorfosi) e l'ordine della *dispositio* in cui si inserisce è il frutto di macchinosi aggiustamenti.

2. IL TASSO E LA CULTURA DELLA MEMORIA

D'altra parte il Tasso è, per molti aspetti, di grande interesse se considerato nell'ottica dei problemi qui accennati. In primo luogo sono riccamente documentati i suoi rapporti con quella che possiamo chiamare la cultura cinquecentesca della memoria: con i suoi esponenti, più o meno famosi, egli ebbe molti contatti, a cominciare dagli anni giovanili, fra Venezia e Padova, quando il padre è segretario di quella Accademia della Fama, fondata da Federico Badoer, che ha un ambizioso programma editoriale, caratterizzato dal tentativo di 'rendere visibile il sapere' attraverso l'uso sistematico dei diagrammi e delle tavole che, secondo i nuovi orientamenti della logica e della dialettica, permettono di visualizzare – e quindi di rendere facilmente memorabile – il metodo seguito nel trattare la materia.¹⁸

Interessato alla nuova dialettica, e in particolare alla via rapida e facile che essa promette alla memoria e all'invenzione, è anche Giovanni Maria Verdizzotti, il letterato artista segretario di Tiziano, che segue da vicino i primi esperimenti poetici del giovane Torquato.¹⁹ Nell'ambiente veneto con cui il Tasso è in contatto, del resto, la fama del Camillo è quanto mai viva; la sua *Topica*, in particolare, il suo modo di leggere i poeti, costituiscono un comune punto di riferimento. Scrive un carme in latino in suo onore quel Pietro Angelio detto il Bargeo che sarà uno degli interlocutori più ascoltati dal Tasso nella fase di composizione della *Gerusalemme*.²⁰

All'accademia padovana degli Etereî, della quale il Tasso fa parte, nel 1564 Anton Francesco Doni dedica le sue *Pitture*, un'opera in cui – se si seguono le indicazioni nascoste nel commento al *Furioso* di Orazio Tosca-

¹⁸ Cfr. L. BOLZONI, *Rendere visibile il sapere: l'esperienza dell'Accademia Veneziana*, in *La stanza della memoria*, cit., pp. 3-25 e *La ragione e l'arte. Torquato tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. Da Pozzo, Venezia, Il Cardo, 1995.

¹⁹ Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, L. BOLZONI, *Variazioni tardocinquecentesche sull'ut pictura poësis: la "Topica" del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia Veneziana*, in *Scritti in onore di E. Garin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, pp. 85-115.

²⁰ Il carme si può leggere in *Farrago poematum ex optimis quibusque et antiquioribus et aetatis nostrae poetis selecta* per Leodegarium a Quercu, Lutetiae, Apud Gulielmum Cavallet, II, 1560, c. 62v.

nella – sarebbe presente un plagio, o almeno una consistente ripresa di una sconosciuta versione manoscritta del teatro di Giulio Camillo.²¹

Alla Corte ferrarese Torquato ritroverà quel Francesco Patrizi che del Camillo era stato editore e che pure aveva partecipato all'esperienza, splendida ma sfortunata, dell'Accademia della Fama. Questo professore di filosofia neoplatonica, con cui il Tasso entrerà in polemica per difendere la sua *Gerusalemme*, era autore di una *Poetica*, rimasta in gran parte inedita, in cui usava le fonti topiche e la logica combinatoria della nuova dialettica per creare il modello di tutti i poemi possibili.²²

Celebre maestro di arte della memoria, autore fra l'altro di un breve trattato mnemotecnico destinato a larga diffusione, era un predicatore molto ammirato dal Tasso, Francesco Panigarola. E un trattato sulla memoria locale aveva scritto anche Giovan Battista Manso, colui che ospita il Tasso a Napoli e ne scrive la biografia.²³ E l'elenco, con ogni probabilità, potrebbe continuare.

Quanto questa familiarità con la cultura della memoria influisce sulla scrittura del Tasso, in particolare sulla *Gerusalemme liberata*? Abbiamo scelto, solo come esempio di uno degli approcci possibili, la storia di Svenno, l'eroico e sfortunato giovane principe dei Dani, che è uno dei protagonisti del canto VIII. Vedremo da un lato in azione il codice retorico dell'immagine esemplare, così come è stato riplasmato nell'ambito della cultura cinquecentesca della memoria; vedremo poi i contrasti, le difficoltà che nascono dall'inserimento di tale codice entro la struttura del testo, entro uno spazio per molti aspetti labirintico e frantumato.

3. SVENNO E IL CODICE DELL'ESEMPLARITÀ

Svenno compare nel I canto, evocato dalle parole di Goffredo, che invia un messaggero a chiamarlo, dato che il giovane si trova (anzi forse è trattenuto) presso l'imperatore greco. Questo segna subito una differenza ri-

²¹ Cfr. O. TOSCANELLA, *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto*, Venezia, Pietro dei Franceschi, 1574, pp. 19, 24, 89-90, 154-156, 187-189, 191-193. Sui rapporti con il Doni e con il Camillo, cfr. L. BOLZONI, *Riuso e riscrittura di immagini: dal Palatino al Della Porta, dal Doni a Federico Zuccari, al Toscanella*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati-M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 171-206.

²² F. PATRIZI DA CHIERSO, *Della poetica*, a cura di D. Aguzzi Barbagli, Firenze, Olschki, 1969-1971.

²³ G.B. MANSO, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1995, p. XLII.

spetto agli altri principi cristiani: egli non compare nella rassegna dell'esercito che si prepara a raggiungere Gerusalemme, è dunque assente da un luogo testuale che, fin dai tempi omerici, è deputato alla visibilità e alla memorabilità, e che infatti viene introdotto con una invocazione alla memoria, a sua volta connotata secondo i moduli fissati dalla tradizione:²⁴

Mente, de gli anni e de l'oblio nemica,
de le cose custode e dispensiera,
vagliami tua ragion, [...]
tolto da' tuoi tesori, orni mia lingua
ciò ch'ascolti ogni età, nulla l'estingua.

(I, 36)

Si delinea fin dall'inizio una specie di destino: Svenno sarà sempre rappresentato, detto attraverso la voce di un altro, a cominciare, appunto, dal ritratto che ne delinea Goffredo, nelle parole indirizzate al messaggero:

[...]
un giovane regal, d'animo invitto,
ch'a farsi vien nostro compagno in guerra:
prence è de' Dani, e mena un grande stuolo
sin da i paesi sottoposti al polo.

(I, 68, vv. 5-8)

Ricompare nel canto VIII, attraverso una tecnica, cara al Tasso, di progressivo avvicinamento, quasi una messa a fuoco che si scandisce attraverso diverse fasi e intanto, via via, si carica di passioni.²⁵ All'inizio del canto due furie infernali, Astragorre e Aletto, guardano dall'alto e commentano la scena:

²⁴ Sulla tradizione, orale e mnemonica, degli elenchi, delle rassegne, ecc. cfr. W. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, (trad. it.), Bologna, Il Mulino, 1986. Le immagini che abbiamo sottolineato nel testo rinviano ai *topoi* della memoria come arca, o stanza del tesoro, da cui attingere per l'*inventio*: cfr. H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 49-53 e L. BOLZONI, *Il teatro di Samuel Quicquelberg e le metafore della memoria*, in *La stanza della memoria*, cit., pp. 245-253.

²⁵ Si vedano alcune osservazioni contenute nella lettera a Scipione Gonzaga del 20 maggio 1575: «Il lasciar l'auditor sospeso, procedendo dal confuso al distinto, da l'universale a' particolari, è arte perpetua di Virgilio; e questa è una de le cagioni che fa piacer tanto Eliodoro, ed è molte volte usata (male o bene, non so) in questo libro». Cita ad esempio il caso di Erminia e dei suoi amori, di cui si dà «alcuna ombra di confusa notizia» nel III canto, «più distinta cognizione» nel VI e infine, nel XIX, «particolarissima [...] per sue parole» (T. TASSO, *Le lettere*, I, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1853, p. 78). E sulla 'narrazione patetica' del Tasso, cfr. E. RAIMONDI, *Introduzione a T. TASSO, Gerusalemme liberata*, Milano, Rizzoli, 1995³, pp. XIII sgg. e *Id.*, *Il narratore passionato*, «Filologia e critica», XV, 1990, pp. 533-550.

Mira, Aletto, venirne (ed impedito
 esser non può da noi) quel cavaliere
 che da le fere mani è vivo uscito
 del sovran difensor del nostro impero.
 Questi, narrando del suo duce ardito
 e de' compagni a i Franchi il caso fero,
 paleserà gran cose; onde è periglio
 che si richiami di Bertoldo il figlio.

(VIII, 2)

Torneremo poi sulla funzione di cerniera narrativa che l'intervento delle furie infernali è chiamato a svolgere. Qui vorremmo intanto notare che al lettore vengono subito fornite le istruzioni per l'uso: un «duce ardito», gli si dice, ha avuto una triste sorte. Solo qualche ottava dopo questo sfortunato guerriero avrà un volto e un nome, ma da subito il lettore è predisposto ad assumere, nei confronti delle cose che verranno narrate, la giusta predisposizione emotiva. Tasso, come è noto, non è tanto interessato agli effetti di *suspense*, quanto piuttosto a una attenta regia del teatro delle passioni.

Il cavaliere avvistato dalle furie infernali è Carlo; unico sopravvissuto, racconterà a Goffredo la storia di Sveno:

Sveno del re de' Dani unico figlio,
 gloria e sostegno a la cadente etade,
 esser tra quei bramò che 'l tuo consiglio
 seguendo han cinto per Giesù le spade;
 né timor di fatica o di periglio,
 né vaghezza del regno, né pietade
 del vecchio genitor, sì degno affetto
 intepidir nel generoso petto.

Lo spingeva un desio d'apprender l'arte
 de la milizia faticosa e dura
 da te, sì nobil mastro, e sentia in parte
 sdegno e vergogna di sua fama oscura,
 già di Rinaldo il nome in ogni parte
 con gloria udendo in verdi anni matura;
 ma più ch'altra cagione, il mosse il zelo
 non del terren ma de l'onor del Cielo.

(VIII, 6-7)

È questo il secondo ritratto di Sveno che il testo ci presenta: un ritratto ben più ampio del primo, che fa da prologo alla narrazione, e insieme la

condensa in sé, suggerendone lo sviluppo, raffigurandone il senso. Nella seconda quartina della prima ottava citata qualsiasi lettore dotato di media cultura letteraria può riconoscere il ricordo, quasi la citazione dell'Ulisse dantesco.²⁶ Il meccanismo della memoria letteraria, come ha dimostrato Giambiagio Conte, addensa lo spessore del testo, ha una funzione analoga a quella della figura, nel senso che crea uno scarto fra ciò che è presente, enunciato dalle parole del testo, e «l'immagine che il lettore deve saper percepire al di là di esse».²⁷ Con espressione molto efficace, Giovanni Nencioni ha parlato di agnizione di lettura: come sulla scena del teatro l'agnizione comporta una specie di percezione raddoppiata, oltre che di svelamento, nel senso che la nuova identità del personaggio si sovrappone a quella che già si era manifestata, così nel momento in cui il lettore riconosce il testo che sta dietro quello che sta leggendo, la superficie del nuovo testo si sdoppia, acquisisce un nuovo spessore, si colloca in una dimensione prima insospettata. Dunque il lettore medio, nel momento in cui riconosce la memoria dantesca nelle parole di Carlo, vede stagliarsi, accanto alla figura di Svenno, quella dell'Ulisse dantesco, con le suggestioni che essa comporta, un presagio cioè di morte, il senso di una *quête* destinata a una fine tragica.

Accanto all'immagine implicita di Ulisse, le parole di Carlo evocano poi con forza e precisione, un'altra immagine, che viene a collocarsi accanto a quella di Svenno: l'immagine di Rinaldo. Se, come si diceva, Carlo delinea un ritratto di Svenno, ce lo potremmo rappresentare come un'immagine emblematica a tre teste, come quella sopra ricordata di Tiziano, in cui i tre volti corrispondono alle tre dimensioni del tempo. Se Ulisse è il passato, Rinaldo è per Svenno il futuro. Il modo in cui è descritta la reazione del giovane davanti alla fama diffusa dell'eroe, ricorda molto da vicino la reazione di Giulio Cesare di fronte alla statua di Alessandro Magno, quella storia esemplare, cioè, che, come si diceva sopra, il Cinquecento aveva ripreso dal mondo classico, facendone occasione di riflessione sul ruolo delle immagini, sui meccanismi che legano memoria e imitazione.²⁸

²⁶ La ripresa dantesca viene analizzata da E. RAIMONDI, *Introduzione*, cit., che parla di «eco squillante» dell'Ulisse dantesco (p. xciv) e da R. BRUSCAGLI, *Il campo cristiano nella "Liberata"*, in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri Lischi, 1983, pp. 187-223 (cfr. pp. 214-222), che dedica un'ampia analisi alla vicenda di Svenno, individuando in essa una ricca esemplificazione delle funzioni che caratterizzano il 'campo cristiano'.

²⁷ G.B. CONTE, *Memoria dei poeti*, cit., p. 14, dove l'osservazione è suggerita dal ricordo dell'Ulisse omerico che è evocato dall'*incipit* del carne 101 di Catullo, in morte del fratello.

²⁸ I modi in cui Svenno si rispecchia in Rinaldo sono stati analizzati da R. BRUSCAGLI, *op. cit.*, che individua in Svenno una specie di «fanatica controfigura» di Rinaldo (p. 217). Molta attenzione al problema è anche in T. HAMPTON, *Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity*

Il testo tassiano ci mostra infatti che Svenno si comporta secondo quello che potremmo chiamare un preciso codice retorico. Egli vuol costruire di sé un'immagine visibile, memorabile, capace di corrispondere a quella di Rinaldo, di rispecchiarsi in essa, di superare la contraddizione che si è instaurata fra la comunanza dell'età e i contrari caratteri della fama: «oscura» quella di Svenno, «gloria in verdi anni matura» quella di Rinaldo. A tale scopo Svenno cerca di raggiungere il luogo, Gerusalemme, in cui questo sarà possibile. Il viaggio si compie all'insegna del canone della ricerca incondizionata della virtù: le parole del messo di Goffredo rinnovano in lui l'effetto già suscitato dalle storie delle imprese di Rinaldo:

Par che la sua viltà rimproverarsi
senta ne l'altrui gloria, e se ne rode

(VIII, 11, vv. 1-2);

come Ercole al bivio,²⁹ sceglie la via diritta, quella più dura e pericolosa (VIII, 12, vv. 5-8). La linearità virtuosa delle intenzioni si rispecchia infatti nella linearità del percorso, così come tortuose e discordi saranno, nel racconto di Roberto, le vie seguite dai cavalieri che si lasciano guidare dal «bel volto insidioso» di Armida («per vie ne trasse disusate e torte / fra noi discordi, e in sé ciascun geloso») (X, 60, vv. 5-6).

Svenno, tuttavia, non raggiungerà mai Gerusalemme: il campo di battaglia in cui il suo esercito sarà annientato diventa, nelle parole che indirizza ai suoi compagni, il luogo sostitutivo in cui costruire e collocare un'immagine esemplare di se stessi, un'immagine capace, come si diceva, di unificare le diverse dimensioni del tempo:

Questo campo, o fratelli, ove or noi siamo,
fia tempio sacro ad immortal memoria,
in cui l'età futura additi e mostri
le nostre sepulture e i trofei nostri.

(VIII, 15, vv. 5-8)

La visibilità è componente essenziale del codice: le connotazioni del luogo – il tempio, il teatro – sono funzionali ad una sua piena realizzazione.

in Renaissance Literature, Ithaca, Cornell University Press, 1990, pp. 110-133, che mostra come l'educazione per imitazione di Svenno sia modellata su quello di Rinaldo («da la bocca intento pende / di Guelfo, e i chiari antichi essempli apprende», I, 10, vv. 7-8).

²⁹ Cfr. su questo *topos* E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1930.

L'oscurità della notte in cui il combattimento si svolge può apparire allora anche come una minaccia, come un dato negativo:

[...] il numero de gli egri e de' cadenti
fra l'ombre oscure non discerne alcuno:
copre la notte i nostri danni, e l'opre
de la nostra virtute insieme copre.

(VIII, 18)

La visibilità dell'eroe si ricostruisce faticosamente: richiede il particolare impegno dell'osservatore, oltre che il carattere straordinario delle imprese:

e nel buio le prove anco son conte
a chi vi mira, e l'incredibil possa

(VIII, 19, vv. 3-4)

leggiamo nell'ottava che è interamente dedicata a Sveno e che si chiude con un'immagine che richiama certe raffigurazioni medievali delle forze che producono morte e distruzione:

e dovunque ne va, sembra che porte
lo spavento ne gli occhi, e in man la morte.

(VIII, 19, vv. 7-8)

Il sopraggiungere dell'alba, e della luce, comporta un rovesciamento carico di orrore, sottolineato dalla ripresa (vv. 3-4) e dall'antitesi: le tenebre, la mancanza di visibilità, si rivelano infatti non più invidiosi ostacoli al pieno dispiegarsi della visibilità del valore, nel «tempio sacro ad immortal memoria», quanto piuttosto pietose coperture di un «miserando / spettacolo», il cui effetto di straniamento e di turbamento emotivo è sottolineato, quasi prolungato dall'*enjambement*:

Così pugnato fu sin che l'albore
rosseggiando nel ciel già n'apparia.
Ma poi che scosso fu il notturno orrore
che l'orror de le morti in sé copria,
la desiata luce a noi terrore
con vista accrebbe dolorosa e ria,
ché pien d'estinti il campo e quasi tutta
nostra gente vedemmo omai destrutta

Duomila fummo, e non siam cento. Or quando
tanto sangue egli mira e tante morti,

non so se 'l cuor feroce al miserando
spettacolo si turbi e si sconforti

(VIII, 20, 21, vv. 1-4).

In questo momento, che segna il culmine della tragedia, Svenno resta fedele al codice dell'esemplarità:

'Seguiam' ne grida 'que' compagni forti
ch'al Ciel lunge da i laghi averni e stigi
n'han segnati col sangue alti vestigi

(VIII, 21, vv. 6-8),

ma ormai il luogo in cui si colloca l'immagine da imitare/emulare non è più di questa terra: si è sciolta l'alternativa che si era delineata nelle allocuzioni precedenti fra la «corona o di martirio o di vittoria» (VIII, 15, v. 2). A sua volta intermedia fra il mondo dei vivi e il mondo dei morti è l'ultima immagine esemplare che Svenno costruisce di sé, quando continua a combattere anche se coperto di ferite:

La vita no, ma la virtù sostenta
quel cadavero indomito e feroce.

(VIII, 23, vv. 1-2)

È un'immagine orribile e impressionante, anche perché fa leva su uno dei terrori più radicati e diffusi, sulla paura cioè che i confini fra la vita e la morte si facciano labili e incerti. È una vera e propria *imago agens*, capace di concentrare in sé significati e emozioni: la si potrebbe usare per fissare nella memoria questo episodio, magari affiancandola a quella prima citata («e dovunque ne va, sembra che porte / lo spavento ne gli occhi, e in man la morte» (VIII, 19, vv. 7-8)), così vicina a quelle raffigurazioni medievali che servivano sia alla personificazione allegorica che, appunto alla costruzione di immagini di memoria.³⁰

Le circostanze in cui avviene la morte di Svenno – la notte, la distruzione di tutto il suo esercito – minacciano da vicino il senso stesso della sua impresa. E infatti la ricostruzione della visibilità dell'impresa, della sua memoria, avviene lentamente, preannunciata dal «vacillar d'un picciol foco» che interrompe l'«atra caligine» (VIII, 25, vv. 8 e 6) in cui è immerso Carlo,

³⁰ Cfr. L. BOLZONI, *La battaglia dei vizi e delle virtù. Testi e immagini fra Tre e Quattrocento*, in *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, pp. 93-124.

l'unico sopravvissuto e, d'altro lato, in modo molto macchinoso: è Dio stesso che, attraverso l'intervento dei due eremiti, compie il «miracol gentile» (VIII, 28, v. 7) della pronta guarigione di Carlo (colui che con la parola conserverà la memoria dell'impresa) e che, con la luce di una stella, farà ritrovare il corpo di Svenno:

Allor veggi'io che da la bella face,
 anzi dal sol notturno un raggio scende
 che dritto là dove il gran corpo giace,
 quasi aureo tratto di pennel, si stende;
 e sovra lui tal lume e tanto face
 ch'ogni sua piaga ne sfavilla e splende,
 e subito da me si raffigura
 ne la sanguigna orribile mistura.

(VIII, 32)

L'intervento divino segna il momento della rinascita, della restaurazione dell'ordine morale e si compie ricostruendo le condizioni della visibilità di Svenno, e della sua impresa. La stella diventa, con violento ossimoro, un «sol notturno», che ricrea artificialmente quel che il buio della notte aveva minacciato di distruggere. Ne risultano infatti esaltate le condizioni di visibilità, quasi di ostensione delle piaghe che coprono il corpo di Svenno; l'«aureo tratto di pennel», di dantesca memoria, introduce nella scena un forte effetto di luce, e nello stesso tempo anticipa e rafforza il «raffigura» del penultimo verso, che infatti introduce un'ultima immagine di sangue e di orrore: una specie di terza *imago agens*, che potremmo collocare in un ideale sistema delle memoria di questa canto, una *imago agens* che è chiamata a svolgere nell'animo – e nella memoria – del lettore appunto quella funzione esemplare che nel giovane Svenno aveva svolto l'immagine gloriosa del giovane Rinaldo.³¹ È del resto esattamente questo il compito che, attraverso le parole dell'eremita, Dio assegna a Carlo:

Quivi Egli vuol che da codesta voce,
 che viva in te serbò, si manifesti

³¹ La funzione persuasiva che il testo – in particolar modo nelle sue parti esemplari – cerca di svolgere sul lettore è sottolineata da T. HAMPTON, *op. cit.*, che riprende qui la tesi di V. KAHN, *Rhetoric, Prudence, and Skepticism in the Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1985 e mette in luce il paradosso che deriva dalla fiducia umanistica in modelli universalmente validi e dalla interpretazione e applicazione dei modelli nelle diverse, concrete situazioni politiche e ideologiche. Nella lettura di Hampton, Alfonso d'Este è il «fictional reader» cui viene proposto il modello di Goffredo, così che suscita in lui una «imitative reaction»; nello stesso tempo, molti sono i punti di contatto fra Alfonso e Rinaldo.

la pietate, il valor, l'ardir feroce
 che nel diletto tuo signor vedesti,
 perché a segnar de la purpurea Croce
 l'arme con tale esempio altri si desti,
 ed ora e dopo un corso anco di lustri
 infiammati ne sian gli animi illustri.

(VIII, 37)

Sul luogo della battaglia – e del sacrificio – attraverso un ennesimo intervento miracoloso (già criticato dai primi lettori del poema)³² sorge d'improvviso un sepolcro (VIII, 38, vv. 7-8 e 39). Si compie anche in questo modo l'azione riparatrice di Dio: l'immagine esemplare di Sveno vivrà attraverso le parole di Carlo (e del poeta) e anche attraverso il monumento sepolcrale, strumento deputato alla memoria, sepolcro che si rinchiude intorno al corpo così da sancirne la resurrezione.

Le parole con cui Goffredo commenta il lungo racconto di Carlo sono una specie di *summa* della retorica dell'esemplarità, fatta di puntuali citazioni di molti dei temi e delle immagini che abbiamo già ricordato:

Ma che? felice è cotal morte e scempio
 via più ch'acquisto di provincie e d'oro,
 né dar l'antico Campidoglio *esempio*
 d'alcun può mai sì glorioso alloro.
 Essi del ciel nel *luminoso tempio*
 han corona immortal del vincer loro:
 ivi credo io che le sue belle piaghe
 ciascuno lieto *dimostri* e se n'appaghe.

(VIII, 44)

Il discorso di Goffredo è anche una specie di beatificazione pubblica di Sveno e dei suoi compagni; la logica dell'imitazione/emulazione è qui ripresa in senso collettivo, a sanzionare la superiorità del mondo cristiano su quello pagano (vv. 2-3); è questa ottica che legittima l'uso della retorica paradossale del martirio e del sacrificio, per cui la morte diventa vita, la sconfitta si trasforma in vittoria e le piaghe diventano 'belle', un'immagine gloriosa da esibire a memoria e insegnamento.

³² Le critiche rivolte all'episodio sono testimoniate dalle lettere che contengono le risposte e le correzioni apportate dal Tasso; su di esse ci fermeremo più avanti.

4. AGGIUSTAMENTI DI REGIA E POTERE DELLE IMMAGINI

Resta tuttavia qualcosa di non risolto: dal punto di vista della missione che l'esercito cristiano è chiamato a compiere, il sacrificio di Sveno e dei suoi segna un ulteriore aggravamento in una situazione che è già molto compromessa. E la progressiva trasformazione del giovane cavaliere in martire cristiano è apparsa a diversi critici carica di tensioni non componibili.³³ Così ad esempio Timothy Hampton ha letto nell'uccisione di Sveno il frutto del conflitto fra due codici, incarnati rispettivamente da Rinaldo e da Goffredo: un codice pagano e cavalleresco che punta alla gloria individuale, e uno cattolico e controriformistico, che impegna l'individuo in una missione collettiva.³⁴ Questa lettura ha il limite di ricollegare la sconfitta e la morte di Sveno all'imitazione di Rinaldo, trascurando il fatto che, nell'economia narrativa del poen.a, Sveno viene indotto a muoversi verso Gerusalemme da un messaggero che Goffredo gli ha mandato.

Perché 'l greco imperator fallace
seco forse userà le solite arti,
per far ch'o torni indietro o 'l corso audace
torca in altre da noi lontane parti,
tu, nunzio mio, tu, consiglier verace,
in nome mio il disponi a ciò che parti
nostro e suo bene, e di che tosto vegna,
ché di lui fora ogni tardanza indegna

aveva detto Goffredo al messaggero nel I canto (1, v. 69). Proprio qui è l'origine di un tragico paradosso, che segnerà il destino del giovane: il «consiglier verace», che deve proteggere Sveno dal «greco imperator fallace», gli trasmetterà invece un messaggio sostanzialmente falso e pericoloso: gli racconterà della presa di Antiochia, delle grandi imprese di Rinaldo, di una situazione ormai matura per la vittoria definitiva:

³³ Si veda ad esempio R. BRUSCAGLI, *Stagioni della civiltà estense*, cit., che individua nella vicenda un cortocircuito fra l'«egemonia della favola eroica e le forze centrifughe della vaghezza romanzesca» (p. 216). Sottolinea invece la dimensione agiografica, da martirologio, F. GRAZZINI, *Sveno's sword and the story of Argillano: a narrative transition and a parabola* ("Gerusalemme liberata", cantos VIII-IX), in *Western Jerusalem. University of California Studies on Tasso*, a cura di L. Del Giudice, New York, Out of London Press, 1984, pp. 73-92.

³⁴ Questa lettura si rifà all'interpretazione del poema data da S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, Milano, Il Saggiatore, 1983. Sui due diversi modelli incarnati da Goffredo e Rinaldo, cfr. D. QUINT, *The debate between arms and letters in the "Gerusalemme liberata"*, in *Torquato Tasso quattro secoli dopo*, a cura di D. Della Terza (in corso di stampa).

Soggiunse al fin come già il popol franco
veniva a dar l'assalto a queste porte;
e invitò lui ch'egli volesse almanco
de l'ultima vittoria esser consorte.

(VIII, 10, vv. 1-4)

L'intervento di Goffredo, dunque, contribuisce a connotare tragicamente la vicenda del giovane Sveno, così che vi si può individuare un momento di quella «crisis in the representation of exemplarity in the late Renaissance» di cui Hampton parla.³⁵ Abbiamo già visto infatti come sia faticosa e macchinosa nel canto la ricostruzione del valore esemplare dell'episodio: all'eroe che vuole creare di sé un'immagine esemplare, quindi visibile e memorabile, vengono via via meno tutte le condizioni necessarie: il luogo, la luce, i segni che aiutino la conservazione della memoria. L'impressione di una macchinosità eccessiva, che si traduce poi in un continuo intervento miracoloso, e dunque in un eccesso di 'mirabile', è subito presente – come si diceva – ai lettori del canto. Il Tasso in parte la condivide, e infatti darà una versione meno romanzata della vicenda della spada di Sveno, destinata a finire nelle mani di Rinaldo,³⁶ in parte promette correzioni e attenuazioni che non farà, come quando scrive all'inquisitore Silvio Antoniano, il 30 marzo 1576, che toglierà «quel miracolo del sepolcro, in vero troppo curioso».³⁷ In realtà, come abbiamo visto, l'improvvisa apparizione del sepolcro rientra appunto nella strategia di reintegrazione di un codice esemplare che altrimenti è troppo minacciato.

L'insoddisfazione dell'autore è tuttavia sincera: ci sono, nella narrazione di Carlo, «molte parti de le quali mi compiaccio», scrive a Luca Scalabrino, però sente il bisogno di riaggiustare la regia narrativa, perché è d'accordo con i suoi critici che l'episodio è «male attaccato»,³⁸ per cui si sforza di ricollegarlo allo sviluppo, anzi alla conclusione della favola: vorrebbe, scrive a Scipione Gonzaga, «che fosse quasi una previa disposizione a la richiamata di Rinaldo».³⁹ A svolgere questa funzione di raccordo sono chiamate le quattro ottave introduttive, aggiunte, come ci dice la lettera

³⁵ T. HAMPTON, *Writing from History*, cit., p. x.

³⁶ Cfr. *Ottave stravaganti*, in T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1979, pp. 598-599; «la ventura de la spada dubito che senta del romanzo», scrive il Tasso a Luca Scalabrino il 24 maggio 1575 (*Lettere*, cit., p. 81).

³⁷ T. TASSO, *Lettere*, cit., p. 144.

³⁸ *Ivi*, p. 81.

³⁹ *Ivi*, p. 99.

a Scipione Gonzaga del 15 aprile 1575, in una seconda fase, dato che nella prima versione il canto iniziava con la venuta di Carlo. Abbiamo già notato che l'intervento delle furie infernali, che osservano dall'alto l'arrivo di Carlo, fornisce al lettore le istruzioni per la lettura dell'episodio, nel senso che gli suggeriscono la giusta disposizione emotiva.⁴⁰ Nello stesso tempo l'aggiunta di questi osservatori costruisce, intorno al personaggio di Svenno, una specie di cornice, un'ulteriore struttura di distanziamento che si aggiunge al fatto che la storia di Svenno sarà filtrata attraverso il racconto di Carlo. La bipartizione dell'ottava (VIII, 2) sottolinea questo duplice filtro attraverso cui il lettore potrà vedere e sentire la storia di Svenno: «*Mira, Aletto, venirne*» (v. 1); «*Questi, narrando al suo duce ardito*» (v. 5). È una specie di voce fuori campo che esplicita la regia, nel senso che rende visibile l'ordine della *dispositio*: l'aggiunta di queste ottave è il modo infatti in cui il Tasso rimedia, come si diceva, alle preoccupazioni che l'episodio sia «male attaccato». Nello stesso tempo il punto di vista delle furie infernali cala sulla narrazione una griglia, richiama il lettore a quella dimensione verticale, a quella sintassi architettonica che, come Raimondi ha mostrato, si intreccia con la dimensione orizzontale della narrazione epica.⁴¹ E infatti l'intervento infernale e l'intervento divino si fronteggeranno proprio per gestire diversamente, potremmo dire, il seguito della storia di Svenno: attraverso le parole dell'eremita, Dio ha affidato a Carlo la spada del giovane eroe, perché la consegni a Rinaldo, e ne faccia, nello stesso tempo, strumento di vendetta e di redenzione; le forze infernali semineranno discordia al campo cristiano, giocando sui falsi indizi della morte di Rinaldo.

Attraverso la storia di Svenno sembrerebbe che il Tasso abbia giocato la difficile partita di inserire senza brusche fratture l'immagine di una biografia esemplare entro la struttura narrativa del poema.⁴² Ma proprio di qui, dalla riproposizione di un codice tradizionale, nascono difficoltà e problemi. Abbiamo visto quale rapporto leghi Svenno a Rinaldo: il primo vuole imitare, quasi riprodurre l'immagine del secondo, rispecchiarsi in essa, impadronirsi così del suo fascino, della sua capacità di suscitare negli animi,

⁴⁰ Il Brusciagli sottolinea il carattere infernale della cornice: l'ambiguità strutturale dell'episodio di Svenno, il «veleno del romanzo» che agisce nel profondo, fa sì, egli sostiene, che una voce demoniaca – quella appunto delle due furie – penetri nel campo cristiano (R. BRUSCIAGLI, *Stagioni della civiltà estense*, cit., pp. 216-218).

⁴¹ E. RAIMONDI, *Introduzione*, cit., pp. x-xi.

⁴² Cfr. T. HAMPTON, *Writing from History*, cit., p. 110: «His [di Svenno] story thus sets in relief the relationship between exemplary biographies and the larger "action" that is the poem's plot, even as his entry into the poem dramatizes the question of how exemplary narratives are received and interpreted».

insieme, memoria e generoso desiderio di emulazione. Per farlo si mette dunque in viaggio verso il luogo deputato: Gerusalemme. Ma non vi arriverà mai e, cosa ancora più grave, quel luogo, il luogo per eccellenza, è in realtà stato abbandonato da Rinaldo. Se anche Sveno arrivasse là, non troverebbe l'immagine in cui rispecchiarsi, il modello da imitare e da realizzare non sarebbe visibile. Anzi: Rinaldo è lontano, circondato dal disordine voluttuoso del labirinto, e si rispecchia nelle immagini che Armida ha collocato sull'entrata principale, immagini che esaltano il trionfo dell'amore sugli eroi più famosi (XVI, 2-7). La morte di Sveno in un luogo che non è Gerusalemme viene così a corrispondere alla lontananza, all'errare di Rinaldo. L'invenzione romanzesca del dono della spada diventa il segno di una specie di identificazione fra i due guerrieri, e quindi di un possibile rovesciamento dei ruoli: sarà Rinaldo a rispecchiarsi nell'esempio di Sveno, sarà lui a realizzare, nello spazio del testo e nella memoria del lettore, la figura, *l'imgo agens dell'eroismo cristiano*.

Possiamo dunque leggere l'episodio di Sveno come un indizio dell'uso, ma anche della crisi del vecchio codice delle immagini esemplari. Esso si basava sul tentativo di controllare il teatro delle passioni, di condurre il gioco fra le immagini esteriori e i fantasmi che abitano l'interiorità. Ma in Tasso il gioco si fa molto più complesso e frantumato; non aveva tutti i torti l'implacabile Galileo quando notava nel poema l'uso di una visività non lineare, simile a quella delle immagini anamorfiche. L'intervento delle forze infernali fa emergere nel poema appunto la dimensione segreta e oscura del gioco delle immagini.

Lo si vede in modo esemplare anche nella seconda parte del canto VIII. Il racconto della morte di Sveno, fatto da Carlo al campo cristiano, svolge la funzione cui è deputato, nel senso che suscita negli animi il ricordo, carico di emozione, di Rinaldo:

E non v'è quasi alcun che non rammente,
narrando al dano, i suoi gran fatti a prova;
e de l'opere sue la lunga tela
con istupor gli si dispiega e svela.

Or quando del garzon la rimembranza
avea gli animi tutti inteneriti,
ecco molti tornar, che per usanza
eran d'intorno a depredare usciti.

(VIII, 46, vv. 5-8; 47, vv. 1-4)

A questo punto, per azione delle forze infernali, si attua una progressiva distruzione dell'immagine di Rinaldo, che coinvolge – visivamente e

emotivamente – l'intera comunità dell'esercito cristiano: il «vulgo dolente» (VIII, 48, v. 7) accorre a vedere le armi, le insegne sanguinolente che sono state riportate al campo. In una luce di morte si mostrano dunque quegli oggetti e quelle insegne – l'aquila, in primo luogo – che sono totemicamente legate al giovane guerriero⁴³ e poi, evocata dalle parole di Aliprando, si delinea l'immagine sconvolgente di una corpo senza testa. È la stessa immagine che compare in sogno a Argillano: un orribile fantasma, che è in realtà la rappresentazione, la maschera assunta dalla furia infernale Aletto:

Sono le interne sue virtù deluse
e riposo dormendo anco non s'have,
ché la furia crudel gli s'appresenta
sotto orribili larve e lo sgomenta.

Gli figura un gran busto, ond'è diviso
il capo e de la destra il braccio è mozzo,
e sostiene con la manca il teschio inciso,
di sangue e di pallor livido e sozzo.

(VIII, 59, vv. 5-8; 60, vv. 1-4)

Questo fantasma infernale si presenta come immagine veritiera di Rinaldo, e convince Argillano a ribellarsi contro Goffredo, che sarebbe responsabile della sua uccisione. Nel discorso che Argillano tiene ai suoi compagni, torna esattamente il tema dell'esemplarità:

questo che divorò, pestifero angue,
il pregio e 'l fior da la latina gente,
daria con la sua morte e con lo scempio
a gli altri mostri memorando esempio

(VIII, 70, vv. 5-8),

ma è un'esemplarità che si basa sull'immagine infernale, scambiata per vera:

ch'allor che si rischiara il mondo oscuro,
spirito errante, il vidi ed infelice.
Che spettacolo, oimè, crudele duro!
Quai frode di Goffredo a noi predice!
Io 'l vidi, e non fu sogno; e ovunque or miri,
par che dinanzi a gli occhi miei s'aggiri.

(VIII, 68, vv. 3-8)

⁴³ Riprendo qui un'indicazione di E. BATTISTI, *Dal totem all'allegoria*, in *Id., L'antirinasimento*, I, Milano, Garzanti, 1989², pp. 217 sgg.

Le immagini interiori diventano dunque una zona quanto mai oscura e pericolosa; vi si possono manifestare ossessioni, fantasmi e paure in cui la natura e la storia individuali possono essere usate e stravolte dalle forze infernali. È il caso di Argillano, «impetuoso e fervido d'ingegno», nutrito «ne le risse civil d'odio e di sdegno» (VIII, 58, vv. 2, 4),⁴⁴ materia plasmabile dunque per la furia infernale, che si insinua in lui («son le interne sue virtù deluse», VIII, 59, v. 5) e ne fa una specie di succubo:

Così gli parla, e nel parlar gli spira
spirito novo di furor ripieno.

(VIII, 62, vv. 3-4)

Il corpo senza testa che Armida aveva collocato, come trucco teatrale, in un «picciol piano / chiuso tra colli alquanto» (VIII, 51, vv. 3-4), rivive negli incubi di Argillano, fantasma divorante che lo tramuta in una furia. È in fondo la controfigura del cadavere martirizzato di Svenno, è l'altro Rinaldo, quello messo in scena dalle forze infernali, pronto a scatenare morte e rovina in base allo stesso codice di imitazione esemplare cui Svenno aveva sacrificato la vita.

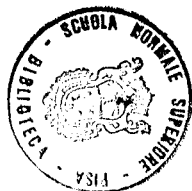
Ed è interessante che la stessa immagine – il corpo senza testa di Rinaldo – torni nei sogni di vendetta di Armida:

ma s'alcun fia ch'al barbaro inumano
tronchi il capo odioso e me 'l presenti,
a grado avrò questa vendetta ancora,
benché fatta da me più nobil fora

(XVII, 47, vv. 5-8)

Sembra di poter dire – ma il tema richiederebbe una ben più ampia verifica – che nella Gerusalemme il vecchio codice delle immagini convive con tensioni e inquietudini nuove, per cui il mondo dei sogni e dei ricordi appare come un terreno di scontro tra forze contrastanti, spesso incontrollabili, e sempre più fragile appare il mito che aveva unito concezione esemplare della storia e arte della memoria, il mito cioè per cui si possono costruire e usare immagini interiori capaci di interpretare il passato e insieme di indirizzare il futuro.

⁴⁴ Per una lettura in chiave politica della rivolta di Argillano, cfr. D. QUINT, *Argillano's revolt*, in *Epic and Empire*, Princeton, University Press, 1992, pp. 214-234.



5. LA RICOSTRUZIONE DELL'USO ESEMPLARE DELLE IMMAGINI

Possiamo leggere in questa chiave anche alcune componenti di quella che in un certo senso è la conclusione della storia di Svenno, e cioè il ciclo che inizia con la missione di Carlo e Ubaldo e che culmina con il ritorno di Rinaldo a Gerusalemme. La conquista di Gerusalemme e la vendetta di Svenno appaiono infatti strettamente legate. Il ciclo della ricerca, e poi del ritorno di Rinaldo è dunque, per molti aspetti, una reintegrazione del sacrificio di Svenno, segna il recupero di quanto di tragicamente irrisolto era rimasto nella storia del giovane eroe. È già stato notato ad esempio che il ricordo dell'Ulisse dantesco che affiora, come presagio di morte, nel ritratto del giovane Svenno («né timor di fatica o di periglio, / né vaghezza del regno, né pietade / del vecchio genitor», (VIII, 6, vv. 5-7), ritorna poi nel ritratto morale di Ubaldo (XIV, 28): a lui, in compagnia di Carlo toccherà la sorte di avventurarsi indenne nel viaggio che a Ulisse era costato la vita, e di sentire la profezia del viaggio di Colombo, il nuovo Ulisse cristiano, baciato da una fortuna che è realizzazione di un disegno provvidenziale.⁴⁵

Il canto che segna l'inizio della seconda parte del poema, e cioè il canto XIV, è anche il canto della verità che si rende visibile, è anche il canto, dunque, che ricostruisce la credibilità delle immagini, la possibilità di usarle e controllarle. Attraverso un sogno mandato da Dio, Goffredo vede il mondo dall'alto:

Nulla mai vision nel sonno offerse
altrui sì vaghe imagini o sì belle
come ora questa a lui, la qual gli aperse
i secreti del cielo e de le stelle;
onde, sì come entro uno specchio ei scerse
ciò che là suso è veramente in elle.

(XIV, 4, vv. 1-6)

Ubaldo e Carlo, prima di partire per la missione, in un certo senso vedranno il mondo dal basso. Nella caverna del mago di Ascalona, infatti, nel ventre della terra, vedono l'origine di tutte le acque:

⁴⁵ Cfr. E. RAIMONDI, *Introduzione*, cit., p. XXI; P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, p. 67 sgg.; M. RESIDORI, *Colombo e il "volo" di Ulisse: una nota sul XV della "Liberata"*, «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia», XXII, 1992, pp. 931-942; T.J. CACHEY, *Le Isole Fortunate. Appunti di storia letteraria italiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1995, pp. 223-283; S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 167-188.

[...] gravide d'acqua ampie caverne
veggiono, onde tra noi sorge ogni vena
la qual rampilli in fonte, o in fiume vago
discorra, o stagni o si dilati in lago

(XIV, 37, vv. 5-8)

così come possono vedere, nel loro processo generativo, tutte le pietre preziose:

Trovano un rio più sotto, il qual diffonde
vivaci zolfi e vaghi argenti e vivi;
questi il sol poi raffina, e 'l licor molle
stringe in candide masse e in auree zolle.

E miran d'ogni intorno il ricco fiume
di care pietre il margine dipinto;
onde, come a più fiaccole s'allume,
splende quel loco, e 'l fosco orror n'è vinto.
Quivi scintilla con ceruleo lume
il celeste zafiro ed il giacinto;
vi fiammeggia il carbonchio, e luce il saldo
diamante, e lieto ride il bel smeraldo.

(XIV, 38, vv. 5-8; 39)

La discesa nella caverna da cui hanno origine tutte le acque è un *topos* che prende probabilmente le mosse dal racconto mitico con cui si chiude il *Fedone* platonico (111a-112a) e trova una raffinata elaborazione letteraria nel IV libro delle *Georgiche* (359-362).⁴⁶ Accanto alla memoria poetica che è fortemente presente nel Tasso, possiamo pensare anche a una suggestione di diverso tipo: il modo in cui la conoscenza dell'ordine della natura viene comunicato ai due messaggeri ricorda infatti alcuni tentativi tardocinquecenteschi, in cui l'enciclopedia si intreccia con l'arte della memoria: penso ad esempio alla *Tipocosmia* di Alessandro Citolini, cresciuto nello stesso ambiente veneto con cui fu in contatto il giovane Tasso. L'opera descrive un processo conoscitivo che passa attraverso tutte le cose – e i nomi – del mondo e che culmina nella visione di un gran libro, la cui struttura

⁴⁶ Sul *topos* della fonte originaria e sulla sua fortuna cinquecentesca, cfr. D. QUINT, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven, Yale University Press, 1983 (sul Tasso, cfr. pp. 92-117); cfr. inoltre M. RESIDORI, *Il mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella "Liberata"*, «Italianistica», XXIV, 1995, pp. 453-471 e L. BOLZONI, *A proposito di "Gerusalemme liberata"*, XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo), in *Studi per Dante Della Terza*, Firenze, Cadmo (in corso di stampa).

– probabilmente basata su tavole diagrammatiche – permette di avere una conoscenza visiva della natura e dell'origine delle cose:

[...] ne l'acqua videro i fiumi, non pur di fuori, ma di dentro ne le viscere de la terra [...] e vi videro quanto mari, e laghi a 'l mondo si trovano [...] e persino ne 'l centro de la terra penetrarono, a veder le cose da 'l Conte il secondo giorno raccontate. Videro poi in un'altra parte, che né gemme, né alcun'altra maniera di pietre havea saputo far la natura, che quivi non fosse: ed ivi a canto parimente videro i metalli.⁴⁷

Perché la rinascita si compia, l'ordine del mondo deve tornare ad essere visibile e esprimibile; nei luoghi, nel percorso attraverso cui il mago di Ascalona guida i suoi ospiti, nelle immagini degli oggetti che vi sono collocati, si sente il fascino dell'enciclopedismo contemporaneo, come si diceva, della sua ricerca di un'efficace visualizzazione. In particolare il palazzo del mago è sì descritto secondo i canoni romanzeschi,⁴⁸ ma sembra ispirato anche al modello enciclopedico che caratterizzava le più importanti collezioni di fine secolo:

Così con lor parlando, al loco viene
ov'egli ha il suo soggiorno e 'l suo riposo.
Questo è in forma di speco e in sé contiene
camare e sale, grande e spazioso.
E ciò che nude entro le ricche vene
di più chiaro la terra e prezioso,
splende ivi tutto; ed ei n'è in guisa ornato
ch'ogni suo fregio è non fatto, ma nato.

(XIV, 48)

Se le collezioni manieristiche ricompongono nel loro ordine, e nella loro *dispositio*, l'intreccio fra arte e natura, riconducendo a unità l'insieme dei *naturalia* e degli *artificialia*,⁴⁹ nella dimora del mago di Ascalona si realizza il prodigio per cui l'artificiosità più ricca si rivela in realtà frutto della natura, quasi si rendesse visibile il mondo delle idee, o il punto di

⁴⁷ A. CITOLINI, *La tipocosmia*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1561, p. 551. Sul Citolini, cfr. i saggi a lui dedicati in *Repertori di parole e immagini di fine Cinquecento*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996 (in corso di stampa).

⁴⁸ Si vedano a questo proposito le osservazioni di M. RESIDORI, *Il mago di Ascalona*, cit.

⁴⁹ Sul collezionismo tardocinquecentesco, cfr. A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1990²; G. OLMI, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1992; P. FINDLEN, *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1994.

vista divino, là dove si trovano i modelli originari di ciò che l'arte umana via via produce.

Il percorso attraverso cui Rinaldo torna a Gerusalemme ha una sua tappa fondamentale proprio presso il mago di Ascalona. Lì Rinaldo potrà vedere le immagini gloriose della sua discendenza incise sullo scudo: le «*imaging belle / nel gran scudo in lungo ordine stese*» (XVII, 58, vv. 5-6). È chiaro che è qui in azione un *topos* della tradizione epica, che era già stato coniugato in vario modo per riadattarlo alle esigenze encomiastiche del moderno poema cavalleresco. Dal nostro punto di vista è interessante il fatto che il percorso di rinascita di Rinaldo passi anche attraverso una ricostruzione del codice delle immagini, dopo il quale egli sarà degno di prendere la spada di Svenno, di assumere su di sé la sua vendetta e dunque anche, in un certo senso, la sua identità. Il mago di Ascalona ricostruisce infatti in Rinaldo la capacità di 'vedere', la capacità cioè di controllare il gioco di relazioni che si crea fra immagini interiori e immagini esteriori. Lo guida in primo luogo a indirizzare e vincere la psicomachia, la guerra interiore cioè fra le passioni:

T'alzò natura inverso il ciel la fronte,
e ti diè spirti generosi e alti,
perché in su miri e con illustri e conte
opre te stesso al sommo pregio essalti;
e ti diè l'ire ancor veloci e pronte,
non perché l'usi ne' civili assalti
né perché sian di desideri ingordi
elle ministre, ed a ragion discordi,

ma perché il tuo valore, armato d'esse,
più fero assalga gli aversari esterni,
e sian con maggior forza indi ripresse
le cupidigie, empì nemici interni.
Dunque, ne l'uso per cui fur concesse
l'impieghi il saggio duce e le governi,
ed a suo senno or tepide or ardenti
le faccia, ed or le affretti ed or le allenti.

(XVII, 62-63)

Dopo questo prodromo morale – fatto in termini che lo trasformano in un presagio della sconfitta dei nemici esterni, della conquista di Gerusalemme – Rinaldo è ormai pronto a 'vedere' le immagini dello scudo:

e gli soggiunse: «Alza la fronte, o figlio,
e in questo scudo affissa gli occhi omai,
ch'ivi de' tuoi maggior l'opre vedrai.

Vedrai de gli avi il divulgato onore,
 lunge precorso in loco erto e solingo;
 tu dietro anco riman', lento cursore,
 per questo de la gloria illustre arringo.
 Su su, te stesso incita; al tuo valore
 sia sferza e spron quel ch'io colà dipingo».
 Così diceva; e 'l cavalier affisse
 lo sguardo là, mentre colui sì disse.

(XVII, 64, vv. 6-8; 65)

È una precisa guida al vedere quella che il mago costruisce per Rinaldo: egli dà istruzioni che vengono puntualmente seguite. Già in una secolare tradizione, il guardare fisso («affissa gli occhi omai», «il cavalier affisse / lo sguardo») è considerato come strumento indispensabile perché si attui il passaggio dall'immagine sensibile a quella interiore, perché l'immagine sensibile si carichi di significati (moralì, allegorici) e si imprima nell'animo così da produrvi una trasformazione morale.⁵⁰ Il mago in altri termini guida Rinaldo a tornare sensibile alla funzione esemplare delle immagini («al tuo valore / sia sferza e spron quel ch'io colà dipingo»), dove «dipingo» esprime esattamente la costruzione dell'immagine interiore, quella che può usare sia la parola che la rappresentazione figurativa. I personaggi evocati nelle ottave seguenti si trasformano dunque in una galleria di immagini capaci di suscitare un violento bisogno di imitazione e di emulazione:

Questa è la serie de gli eroi che viva
 nel metallo spirante par si mova.
 Rinaldo sveglia, in rimirando, mille
 spirti d'onor da le natie faville,
 e d'emula virtù l'animo altero
 commosso avampa, ed è rapito in guisa
 che ciò che imaginando ha nel pensiero,
 città abbattuta e presa e gente uccisa,
 pur, come sia presente e come vero,
 dinanti agli occhi suoi vedere avisa;
 e s'arma frettoloso, e con la spene
 già la vittoria usurpa e la previene.

(XVII, 81, vv. 5-8; 82)

⁵⁰ Cfr. L. BOLZONI, *Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni-P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 57-97 (cfr. pp. 63-66).

La reazione di Rinaldo corrisponde al massimo di operatività delle immagini interiori. Secondo infatti una diffusa teoria medica e filosofica, memoria e immaginazione interagiscono: le immagini interiori che si generano e/o si costruiscono possono assumere la forza e la consistenza di cose vere, così da influire addirittura sul corpo, quasi per magia, oppure, come nel caso di Rinaldo, così da tradursi in un determinato comportamento.

Le vicende finali del poema comportano, come si diceva, la vendetta di Svenno, la reintegrazione del suo sacrificio, e nello stesso tempo ripropongono la questione della memoria, del permanere alla coscienza di immagini emotivamente e moralmente molto forti che condizionano i nostri sentimenti e le nostre azioni. Rinaldo viene accettato di nuovo nel campo cristiano attraverso un procedimento in cui la purificazione si accompagna con l'oblio:

A lui ch'umil gli s'inchinò, le braccia
stese al collo Goffredo e gli rispose:
«Ogni trista memoria omai si taccia,
e pongansi in oblio l'andate cose».

(XVIII, 2, vv. 1-4)

Nella battaglia finale invece Rinaldo si farà un punto d'onore di non dimenticare la promessa fatta di vendicare Svenno uccidendo colui che l'ha ucciso:

Rinaldo viene, né quivi anco s'affrena.
Desio di superar chi non ha pari
in opra d'arme, e giuramento il mena;
ché non oblia che in voto egli promise
di dar morte a lui che 'l dano uccise.

(XIX, 49, vv. 4-8)

Lo spazio della memoria viene dunque a essere negoziato fra le esigenze diverse del perdono, della vendetta, della giustizia: una questione che ci riguarda ancora da vicino.⁵¹

⁵¹ Rinvio, anche per indicazioni bibliografiche, al saggio iniziale di P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, cit.