

DANIELA MARREDDA

*Luce e ombra in Tasso: alterità geografica e simbologia del paesaggio*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,  
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,  
Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DANIELA MARREDDA

*Luce e ombra in Tasso: alterità geografica e simbologia del paesaggio*

*L'alternanza di luce e ombra all'interno del poema tassiano si iscrive a pieno titolo nel sistema di polarizzazioni che anima la struttura narrativa dell'opera. Il paesaggio, indagato nel suo aspetto luministico, costituisce un'importante chiave di comprensione delle principali tematiche della poetica tassiana. Il presente lavoro intende fornire, attraverso l'indagine del comportamento del binomio luce-ombra, una lettura sulla spazialità della Gerusalemme liberata prestando attenzione a quei luoghi che, all'interno del testo, si contraddistinguono per la loro cifra di alterità (la selva di Saron, il castello e il giardino di Armida).*

Che il paesaggio della *Gerusalemme* non rappresenti un puro orpello o una vuota cornice stilistica è stato ampiamente rilevato dalla critica tassiana ed emerge con tutta la sua carica suggestiva dalle pagine del poema gerosolimitano. Luce e ombra, episodi aurorali e crepuscolari non costituiscono appena un motivo di demarcazione cronologica e temporale, ma s'inseriscono in una dimensione che trascende l'evidente fisicità, consentendo la comprensione e l'accesso alle stratificazioni più profonde del testo poetico. Le inquietudini e le tensioni sottese al poema tassiano, che preludono alla complessità dell'età barocca, trovano in qualche modo una corrispondenza con l'impianto luministico<sup>1</sup> dell'opera. La luce non è più «dume universale», non svela la realtà secondo distanze razionalmente afferrabili, non è solo prospettiva o lineare. È una luce, per dirla con le parole che Adorno adotta per la caravaggesca<sup>2</sup> *Vocazione di San Matteo*, che «perde il significato razionale, concreto»<sup>3</sup> e riempie gli spazi di una realtà non misurabile. «Colpisce alcune parti evidenziandole; altre le lascia nel buio della notte»:<sup>4</sup> la luce piena della *Gerusalemme* dona volume alle realtà che si palesano nella trama narrativa.

I motivi notturni e diurni, lunghi dall'essere prerogativa esclusiva del poeta sorrentino, si consegnano al Tasso attraverso la lunga tradizione che da Virgilio,<sup>5</sup> passando per Dante e particolarmente Petrarca,<sup>6</sup> riposa nelle pagine del Sannazzaro, dell'Ariosto, di Giovanni Della Casa, di Michelangelo,<sup>7</sup> ma soprattutto di Bernardo Tasso.<sup>8</sup> Così l'alba, motivo tipico della tradizione epico-cavalleresca,<sup>9</sup> trova spazio nel testo tassiano come momento di abbrivio delle imprese epiche e delle attività umane,<sup>10</sup> garantendo la 'nobiltà dell'azione eroica',<sup>11</sup> strappata, in

<sup>1</sup> Di luminismo come «violenta alternativa di luci e di ombre» parla G. C. ARGAN in *Tasso e le arti figurative*, in *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, 209-226: 215.

<sup>2</sup> Pur se, come suggerisce Argan non si può provare storicamente un'influenza della poesia tassiana nella pittura di Caravaggio (la poesia del Tasso è accostata piuttosto alla pittura del Tintoretto), le parole utilizzate da Adorno ci sembrano in ogni caso esplicative e rappresentative del sistema luministico della *Gerusalemme*.

<sup>3</sup> P. ADORNO, *L'arte italiana*, Firenze, G. D'Anna, 1993, 1070.

<sup>4</sup> Ivi, 1079.

<sup>5</sup> Sul rapporto con i notturni virgiliani si veda G. PETROCCHI, *Svaggi tassiani. Notturmi della «Liberata»*, «Cultura e Scuola», CV (1988), 7-13, poi in *Notturmi della «Liberata» (1988)*, in ID., *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze, Le Monnier, 1990, 109-116. TASSO guarda a Virgilio anche per i motivi aurorali come testimonia in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, 53 (=DPA; DPE).

<sup>6</sup> *Ibidem*. Petrarca viene ripreso anche in DPE, Libro IV, p. 186.

<sup>7</sup> Cfr. G. GETTO, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1979, 113.

<sup>8</sup> Sul rapporto tra Bernardo e Torquato anche per l'aspetto qui trattato si guardi R. MORACE, *Dall'Amadigi al Rinaldo Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

<sup>9</sup> Interessante a riguardo lo studio di G. BETTIN, *Albe e tramonti* in ID., *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco 1520-1580*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006, 2 voll., 1397-1456.

<sup>10</sup> Aspetto caro anche al Petrarca, si veda per esempio *Già fiammeggiava l'amorosa stella* (33) in F. PETRARCA, *Il Canzoniere*, a cura di Giancarlo Contini, Torino, Einaudi, 1964, 43.

<sup>11</sup> Cfr. J. CERMOLACCE, *La nuit dans la «Gerusalemme liberata»*, «Revue des Études Italiennes», XIX, (1974), 3, 244-259: 245.

questo modo, all'oblio della cecità notturna che tende a nascondere polizianescamente<sup>12</sup> la realtà. Allo stesso tempo, i notturni si dispongono virgilianamente<sup>13</sup> e petrarchescamente come apportatori di pace e riposo,<sup>14</sup> in una cornice di profondo silenzio che garantisce un fondamentale intermezzo lirico nello spazio dell'epos. La pace accordata dall'oscurità, spesso lacerata dalla terribilità degli episodi bellici,<sup>15</sup> che testimonia, come rileva Verdino, l'«infrazione»<sup>16</sup> compiuta da Tasso nei confronti del modello virgiliano, è indicativa dell'ambivalenza del registro notturno che dischiude nel suo seno accanto alla quiete, momenti pervasi da angoscia e inquietudine. Ed è proprio la presenza di questi contrasti, dei molteplici contenuti veicolati dal motivo della notte, che ha spinto gran parte della critica a ritenere il paesaggio del poema specchio ed espressione del tormento e dell'animo tassiano.<sup>17</sup> Questa trasfigurazione dei motivi naturali, chiaroscuralmente intesi, in grado, come afferma Ferretti, «di rivelare il riflesso interiore delle cose»<sup>18</sup> e che costituisce l'originalità maggiore del poeta rispetto alla tradizione, si dispiega soprattutto nella trattazione dei personaggi. Se l'alba accompagna quasi tutte le azioni di Goffredo, la notte ora tetra e solitaria, ora malinconiosa e inquietante abbraccia Argante e Solimano,<sup>19</sup> Erminia e Ismeno. Il paesaggio non si staglia semplicemente come sfondo delle azioni epiche o romanzesche, non accompagna appena i movimenti esteriori e le modulazioni intime dei protagonisti, ma ne tenta una vera e propria compenetrazione, al punto che è il personaggio stesso a farsi paesaggio e viceversa,<sup>20</sup> come attesta l'eloquente titolo del saggio di Gianni Venturi.<sup>21</sup>

Il tema della notte suscita, inoltre, riflessioni sul motivo religioso<sup>22</sup> o magico<sup>23</sup> del poema. Dal punto di vista narrativo, invece, una lettura attenta alla terminologia notturna e diurna mostra una corrispondenza, anche se non assoluta, tra il momento perturbativo dell'opera<sup>24</sup> (*GL*, IV-XIII) e l'uso di un colorismo cupo e oscuro.

Tale premessa sul motivo paesaggistico del poema, indagato secondo le sfumature luministiche, aiuta a comprendere come il «colore» costituisca uno dei «luoghi» in cui con più

<sup>12</sup> Si fa riferimento a *Stanze per la giostra*, I, 60, 1 «La notte che le cose ci nasconde». Sulle possibili tangenze tra Bernardo Tasso e Poliziano scrive R. MORACE, *Dall'Amadigi...*, 261.

<sup>13</sup> Lo stesso Tasso riporta in *DPE*, Libro V, p. 226 il celebre notturno virgiliano che ispirerà l'ottava 103 del canto VI della *Liberata*.

<sup>14</sup> Si riportano a titolo di esempio alcuni tra i tantissimi autori che testimoniano il motivo topico del riposo al termine delle fatiche diurne: Stazio (*Tebaide*, I, 336-341), Trissino (*Italia liberata dai Goti*, II, 1-5), Dante (*Inferno*, II, 1-3).

<sup>15</sup> L'episodio più eclatante in merito, richiamato da gran parte della critica, riguarda l'aggressione mossa da Solimano ai danni di Svenno: «Era la notte ancor ne la stagione | ch'è più del sonno e del silenzio amica, | allor che d'urli barbareschi udissi | romor che giunse al cielo ed a gli abissi» (*GL*, VIII, 16, 5-8).

<sup>16</sup> S. VERDINO, *Visibile e nascosto in Torquato Tasso*, in *Le parole del sacro: l'esperienza religiosa nella letteratura italiana: atti del Convegno internazionale, (San Salvatore Monferrato, 8-9 maggio 2003)*, a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2005, 169-188: 180.

<sup>17</sup> Si veda almeno A. MOMIGLIANO, *Introduzione ai poeti*, Firenze, Sansoni, 1964<sup>2</sup>, 116; J. CERMOLACCE, *La nuit...*, 253.

<sup>18</sup> F. FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella «Gerusalemme liberata»*, Pisa, Pacini, 2010, 129.

<sup>19</sup> G. GETTO definisce i due guerrieri «tempestosi e notturni», in *Malinconia...*, 373

<sup>20</sup> Oltre ai testi già citati si vedano anche: G. GETTO, *Nel mondo della Gerusalemme*, Roma, Bonacci, 1977, 182; F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1969, III, 84-98. Cenni sul legame tra natura e personaggi anche in F. DI CARLO, *Invito alla lettura di Tasso*, Milano, Mursia, 1990, 137.

<sup>21</sup> G. VENTURI, *Armida come un paesaggio*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Ferrara, Leo S. Olschki Editore, I, 203-217.

<sup>22</sup> C. NOERO, *Il notturno nella «Gerusalemme Liberata»*, «Studi tassiani», XIV-XV (1964-65), 14-15, 35-39.

<sup>23</sup> B. T. SOZZI, *Il magismo nel Tasso*, «Studi tassiani», III (1953), 3, 25-50.

<sup>24</sup> G. BALDASSARRI individua una «sorta di sacca oscura di dieci canti (IV- XIII) fagocitata per così dire da una zona luminosa di uguale ampiezza (I-III, XIV-XX), all'insegna rispettivamente del momentaneo sopravvento delle forze diaboliche e del dispiegarsi e del definitivo prevalere delle leggi provvidenziali della storia», *Inferno e cielo. Tipologia e funzione del meraviglioso nella «Gerusalemme Liberata»*, Roma, Bulzoni, 1977, 58.

evidenza sono individuabili i temi principali [...] della specifica poetica tassiana». <sup>25</sup> In questa sede si vorrebbe tentare un approfondimento del tema trattato, in riferimento alla spazialità della *Gerusalemme liberata*. Nello specifico s'intende 'sostare' su quei luoghi del poema che più si contraddistinguono per la loro cifra di 'alterità', attraverso l'osservazione degli aspetti testuali che richiamano l'utilizzo della coppia antitetica 'luce' e 'ombra', binomio che si iscrive a pieno titolo nel complesso di contrapposizioni che struttura il mondo narrativo della *Liberata*. Sarà utile, prima di tutto, comprendere in che modo si possa parlare di 'alterità geografica' in merito agli spazi della *Gerusalemme*, per osservare, in un secondo momento, le possibili relazioni che questi stabiliscono con gli aspetti finora affrontati.

Il flusso narrativo della *Liberata*, come si è accennato sopra, attinge dinamicità dal sistema di polarizzazioni entro cui si inserisce la vicenda epica. Alla dialettica verticale che contrappone, su un piano metafisico, Cielo e Inferno, si accosta quella storica orizzontale che registra l'opposizione tra il mondo pagano e quello cristiano. Il movimento crociato, volto alla liberazione del sepolcro di Cristo è coadiuvato o ostacolato ritmicamente dall'irruzione delle due sfere sovranaturali che intersecano trasversalmente la piattaforma delle vicende umane. Tale commistione di piani ben spiega come Gerusalemme si prefiguri sin dall'inizio immagine della *Civitas Dei*, <sup>26</sup>che, profanata e violata dalla presenza pagana, è ridotta a *Civitas diaboli*. <sup>27</sup>Siamo in presenza, come ricorda Zatti, di uno spazio che da «proprio» è divenuto «alieno» <sup>28</sup>e che deve essere ricondotto nell'ambito della sacralità cristiana, mediante l'azione crociata sostenuta dall'aiuto divino. «Cuore geografico del mondo», secondo le riflessioni di Raimondi, Gerusalemme è dunque «modello topologico sacro che regola il movimento narrativo della *Liberata*». <sup>29</sup> Albert Giamatti <sup>30</sup> riconosce nella città il centro epico e valoriale del poema, al punto che l'unità stessa dell'opera è garantita dal 'movimento concorde' dei crociati verso Gerusalemme, mentre ogni tipo di allontanamento è scaturigine di disordine e deviazione. Da questo punto di vista la geografia della *Liberata* si organizza secondo la presenza di spazi topologicamente convergenti o assolutamente devianti al raggiungimento della città santa. Se Ascalona e il Monte Oliveto si configurano come luoghi favorevoli all'azione cristiana, la foresta di Saron, il castello e il giardino di Armida <sup>31</sup> appaiono invece come spazi che alimentano la forza dispersiva e centrifuga dell'esercito crociato. Raimondi decodifica lo spazio epico della *Gerusalemme* secondo l'opposizione lotmaniana «proprio-estraneo» che si colloca alla radice di tutte le antitesi («cielo/terra», «ordine/disordine», «bene/male» e quella di nostro interesse «luce/tenebre») che attraversano «lungo una scala di valori etico-religiosi» tale spazio. <sup>32</sup>

Se i luoghi, stando alle considerazioni di Genot riprese da Larivaille, si definiscono «elementi di un sistema relazionale», <sup>33</sup> si chiarisce come la cifra di alterità di un dato spazio, nel contesto epico, sia determinata dalla relazione che questo stabilisce con la città santa. Tale rapporto si

<sup>25</sup> M. CASUBOLO, *Semiotica e lessico del colore nell'epica tassiana* in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Ferrara, Leo S. Olschki Editore, vol. II, 765-788: 777.

<sup>26</sup> Tale prefigurazione si approfondirà in chiave teologica maggiormente nell'ultimo Tasso, dove il riferimento, in particolar modo alla *Civitas Dei* agostiniana diventa esplicito. Si veda per esempio T. TASSO, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno, Editrice, 2000, 88. Tuttavia già nell'*Allegoria* il poeta chiarisce come l'espugnazione della città non può avere come fine ultimo il «dominio temporale» né la «civile beatitudine» bensì condurre alla «cristiana felicità», ID., *Allegoria della «Gerusalemme Liberata»*, in *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. I, 301-308.

<sup>27</sup> Cfr. P. LARIVAILLE, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme Liberata*, Napoli, Liguori, 1987, 92.

<sup>28</sup> S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996, 177. Di «luogo non cristiano per definizione» in riferimento a Gerusalemme parla G. GENOT, *I gran giochi del caso e de la sorte: saggio sulla topologia funzionale della Gerusalemme Liberata*, Nanterre, Institut d'études italiennes, 1974, 16.

<sup>29</sup> E. RAIMONDI, *Il dramma nel racconto. Topologia di un poema in Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, 71-202: 128.

<sup>30</sup> A. BARTLETT GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton UP, 1969, 179-210.

<sup>31</sup> Sull'individuazione dei luoghi funzionali nella *Gerusalemme* si veda G. GENOT, *I gran giochi...*, 5.

<sup>32</sup> E. RAIMONDI, *Il dramma...*, 127.

<sup>33</sup> P. LARIVAILLE, *Poesia e ideologia...*, 90.

declina nei termini lotmaniani<sup>34</sup> di una vicinanza-lontananza geografica, spesso marcata sotto il profilo di una vicinanza-lontananza etica. È il caso del giardino di Armida che, collocato oltre le colonne d'Ercole, rappresenta il luogo più eccentrico della *Liberata*. Come notato da Zatti, i limiti etici sono definiti dai confini geografici, oltrepassati i quali si accede al mondo caotico dell'istinto e delle passioni.<sup>35</sup> Se si considera che le forze contrastive al raggiungimento di Gerusalemme, come riportato sopra, sono rappresentate orizzontalmente dall'azione pagana, e verticalmente da quella infernale, si deduce che i luoghi maggiormente 'estranei' al sistema valoriale della città santa, siano quelli in cui realtà musulmana e infernale si assimilano in un'identificazione perfetta. Da questo punto di vista, la foresta di Saron, al contrario del giardino di Armida, sita a sole sei miglia dalla città, pur vicina topograficamente, se ne pone topologicamente agli antipodi. Quanto più avviene la contaminazione con la realtà infernale, tanto maggiore risulta essere la caratura di alterità di un determinato luogo. Se il giardino con la sua dislocazione spaziale rappresenta simbolicamente il male morale, etico, contraddistinto dalle pulsioni e dagli istinti pagani, la foresta ne estremizza i termini, fornendo le coordinate di un male assoluto. L'azione magica non si limita semplicemente a trasformare la realtà percettiva, ma conferisce un luogo fisico, d'azione, alle forze del male:

Prendete in guardia questa selva, e queste  
piante che numerate a voi consegna.  
come il corpo è de l'alma albergo e veste,  
così d'alcun di voi sia ciascun legno<sup>36</sup>  
(GL, XIII, 8, 1-4)

dirà Ismeno ai «cittadini d'Averno» (XIII, 9, 7).

Mentre il giardino di Armida svapora al solo chiamare della donna – «Giunta a gli alberghi suoi chiamò trecento | con lingua orrenda deità d'Averno» (XVI, 68, 1-2) – mostrando tutta l'evanescenza della sua finzione, gli spiriti infernali abbandonano la foresta solo quando Rinaldo con un'azione reale, fisica, «tronca la noce» (XVIII, 37, 7).

Sin dall'inizio del poema, Tasso, traduce il sistema di polarizzazioni, che attraversa l'opera, in termini luministici. Luce e ombra, com'è intuibile, si collocano alla base dell'opposizione tra sfera divina e dimensione diabolica.<sup>37</sup> La realtà celeste viene descritta da Clorinda, nella sua apparizione onirica, come «eterno die», mentre Dio è indicato, attraverso reminiscenze petrarchesche,<sup>38</sup> con l'appellativo di «gran Sole» (XII, 92, 7). Il XIV canto, che si apre con un notturno ristoratore dopo la fine della terribile siccità abbattutasi sul campo crociato, consegna al lettore l'immagine di un Dio che «vigilando ne l'eterna luce» (XIV, 2, 3) guarda benevolo Goffredo al quale, per grazia, concederà un sogno rivelatore dei divini decreti. In realtà, quasi tutti gli interventi celesti si realizzano attraverso la forza di manifestazioni luminose.<sup>39</sup>

Riflesso terreno dello splendore celeste non può che essere Gerusalemme, almeno nel suo momento di disvelamento allo sguardo impaziente dei crociati. La manifestazione della città santa, carica di un alto significato simbolico, viene preparata da Tasso non solo con la descrizione dell'alba che apre il canto (III, 1), quanto con la narrazione della veglia insonne dei cavalieri cristiani, fotografati dal poeta nella loro «cupidigia» che «riluca» l'«alba aspettata e

<sup>34</sup> J. M. LOTMAN. B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1987, 184.

<sup>35</sup> Cfr. S. ZATTI, *Geografia fisica e geografia morale nel canto XVI*, in ID., *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme liberata"*, Milano, Il Saggiatore, 1983, 45-90: 80.

<sup>36</sup> T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Nuove edizioni, Classici italiani, 2009.

<sup>37</sup> Spunti interessanti si trovano in M. CASUBOLO, *Semiotica e lessico...*, 772, 779.

<sup>38</sup> Franco Tomasi nella nota all'ottava ricorda anche le *Rime spirituali* di Vittoria Colonna, in T. TASSO, *Gerusalemme liberata...*, 797.

<sup>39</sup> Si pensi ai due eventi più eclatanti dell'apparizione dell'angelo inviato da Dio che si manifesta a Goffredo «a paro co 'l sol» (I, 15, 7), e dell'intervento dell'arcangelo Michele che con la sua discesa dissipa la «caligine densa e i cupi orrori» mentre «s'indorava la notte al divin lume | che spargea scintillando il volto fuori» (IX, 62, 2-4).

lieta» (II, 97, 3, 4). Il notturno, caro al Tasso fin dai primi esordi del *Gierusalemme* (I, 20-25),<sup>40</sup> intensifica per contrasto il momento diurno, che consegna la meta cristiana alla luce piena di un sole mattutino, sotto i cui raggi si dispongono finalmente i crociati:

Ali ha ciascuno al core ed ali al piede,  
né del suo ratto andar però s'accorge;  
ma quando il sol gli aridi campi fiede  
con raggi assai ferventi e in alto sorge,  
ecco apparir Gierusalem si vede,  
ecco additar Gierusalem si scorge,  
ecco da mille voci unitamente  
Gierusalemme salutar si sente.

(GL, III, 3)

L'apparizione di Gerusalemme il cui nome, ripetuto all'interno dell'ottava, viene rafforzato dall'anafora del deittico 'ecco', conferisce da subito la dimensione di una spazialità sacra, «simbolo dell'unità fisica e metafisica di un'umanità che attende».<sup>41</sup>

Di contro, la realtà infernale che esordisce nel poema all'altezza del canto IV, è resa con accenti lugubri. Gli «stellati giri» e «l'aureo sol» (IV, 10, 2) nostalgicamente vagheggiati da Plutone, cedono il posto all'«abisso oscuro» (IV, 10, 3) della «profonda notte» (IV, 18, 4):

Chiama gli abitator de l'ombre eterne  
il rauco suon de la tartarea tromba.  
Treman le spaziose atre caverne,  
e l'aer cieco a quel romor rimbomba

(IV, 3, 1-4)

La spazialità allucinata di tenebra viene esasperata a livello fonico dall'utilizzo esponenziale delle consonanti vibranti, dentali e occlusive, che donano al testo una musicalità sorda e tamburellante. L'architettura cromatica dell'«orribil chiostra» (GL, IV, 9, 4) luciferina si riversa interamente nel paesaggio orrifico della foresta di Saron.

Sebbene Larivaille, nel suo *Poesia e ideologia*, attui una distinzione fra natura buona, non sottoposta alla contaminazione demoniaca e natura diabolica «deviata dalla sua condizione o destinazione normale»,<sup>42</sup> alcune parti del testo sembrano corrodere dall'interno questa suddivisione. È vero che la selva trovata dai fabbri alla fine del canto III si presenta agli occhi del lettore come foresta vergine e millenaria, non ancora contaminata dalla presenza umana; ed è fuor di dubbio che il poeta si limiti a darne una descrizione scevra da qualunque aggettivazione qualitativa, ma è altrettanto vero che i luoghi del testo che presentano una natura pervasa da un certo originario orrore s'impongono in maniera significativa. Nei primi canti del poema si osserva attraverso gli occhi di Goffredo un «bosco» che, non lontano dalla città «sorge d'ombre nocenti orrido e fosco» (III, 56, 7-8). Se il lessema orrido di derivazione latina *horridus* designa, come indica Larivaille, l'impenetrabilità di un luogo selvaggio, ingiustificabile appare ai fini della teoria del critico, quel 'nocenti' che investe il sostantivo precedente di una qualità non appena descrittiva, ma attiva e operativa. L'ombra si contraddistingue per la sua capacità di nuocere, di arrecare in qualche modo un danno, traducibile nell'atmosfera di paura e terrore che la selva suscita in chi vi si addentra. Questa relazione che lega l'aspetto paesistico, filtrato in chiave luministica, con la sfera psicologica, ben si riscontra nelle ottave di apertura al XIII canto. La «foresta» situata tra «solitarie valli» è «foltissima di piante antiche, orrende, | che spargon d'ogni intorno ombra funesta» (XIII, 2, 2-4); da notare anche in questo caso come la coppia lessicale «ombra funesta» manifesti proletticamente la realtà avversa che di lì a breve si dispiegherà. Il motivo chiaroscurale si sviluppa secondo un registro temporale diurno: «Qui, ne

<sup>40</sup> T. TASSO, *Il Gierusalemme*, a cura di G. Baldassarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

<sup>41</sup> E. RAIMONDI, *Il dramma...*, 128.

<sup>42</sup> P. LARIVAILLE, *Poesia e ideologia...*, 100.

l'ora che 'l sol piú chiaro splende, | è luce incerta e scolorita e mesta» (XIII 2, 5-6), e notturno, che permette quel trasferimento dal piano oggettuale a quello soggettivo-emozionale:

Ma quando parte il sol, qui tosto adombra  
 notte, nube, caligine ed orrore  
 che rassembra infernal, che gli occhi ingombra  
 di cecità, ch'empie di tema il core;  
 né qui gregge od armenti a' paschi, a l'ombra  
 guida bifolco mai, guida pastore,  
 né v'entra peregrin, se non smarrito,  
 ma lunge passa e la dimostra a dito.

(XIII, 3)

La successione quasi esasperata creata dalla catena sostantivale del secondo verso, che accosta, come si diceva sopra, la qualità cromatica della notte, declinata ora come «nube» e «caligine», a quella dell'«orrore» che suscita, sembra trasferirsi semanticamente nella rima a 'eco', possibile prestito dantesco,<sup>43</sup> dove la parola ombra compare all'interno delle voci verbali «adombra», da intendersi come oscuramento fisico, e «ingombra» che sottolinea la percezione soggettiva che alimenta il sentimento di timore e paura.

Una descrizione del paesaggio silvestre in chiave cromatica proviene anche dal racconto evocativo di Arsete che descrive una foresta di «piante orride ombrosa» (XII, 29, 5-6). Stesse tonalità rinveniamo nella vicenda che vede Tancredi perdere le tracce della creduta Clorinda:

Egli, seguendo le vestigia impresse  
 rivolse il corso a la selva vicina;  
 ma quivi da le piante orride e spesse  
 nera e folta così l'ombra dechina  
 che piú non può raffigurar tra esse  
 l'orme novelle, e 'n dubbio oltre camina

(VII, 23, 1-6)

È l'impianto dittologico («orride e spesse», «nera e folta») in questo come in altri casi, a conferire quella atmosfera di oscurità diffusa che permea molte parti del testo.

Condivisibili, dopo questi esempi, sono a nostro avviso le considerazioni di Zatti che interpreta l'«orrore innato» di un dato paesaggio (lo stesso che si manifesta dopo il dileguarsi del castello di Armida<sup>44</sup> o in seguito alla rottura dell'incantesimo di Ismeno<sup>45</sup>) come espressione che giustifica l'equivalenza tra male e natura.<sup>46</sup> Solo la vicenda bucolica di Erminia, unico caso nel poema, sembra svincolarsi da tale logica in quanto lo spazio pastorale si contraddistingue per la sua valenza di «neutralità»<sup>47</sup> configurandosi, quindi, come «non-luogo» incastonato in una dimensione senza tempo «che sospende il flusso della narrazione epica».<sup>48</sup> Questo spiega anche la tonalità mitigata con la quale compaiono i termini di luce e ombra. Nessuna aggettivazione orrificica accompagna la descrizione della selva attraversata dalla donna, e l'unico chiaroscuro

<sup>43</sup> Per il legame tra la selva di Saron e l'opera dantesca, compresa l'individuazione della rima riportata nel testo, si veda N. BIANCHI, *Presenze dantesche nella Liberata*, «Studi Tassiani», XLVII (1999), 47, 29-44.

<sup>44</sup> «Come immagin talor d'immensa mole | forman nubi ne l'aria e poco dura, | ché 'l vento la disperde o solve il sole, | come sogno se 'n va ch'egro figura, | così sparver gli alberghi, e restàr sole | l'alpe e l'orror che fece ivi natura» (XVI, 70, 1-6).

<sup>45</sup> «Tornò sereno il cielo e l'aura cheta, | tornò la selva al natural suo stato: | non d'incanti terribile né lieta, | piena d'orror ma de l'orror innato» (XVIII, 38, 1-4).

<sup>46</sup> Cfr. S. ZATTI, *Geografia fisica...*, 88.

<sup>47</sup> G. GENOT, *I gran giochi...*, 9.

<sup>48</sup> S. PRANDI, *Canto VII*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, 155.

che permea la raffigurazione del paesaggio è rappresentato dalle «ombre amene» (VII, 6, 6) sotto le quali si dispongono il pastore e gli animali per trarne ristoro.

A fronte di quanto detto, l'azione compiuta da Ismeno nel XIII canto del poema, si pone come «valorizzazione negativa di uno spazio contaminato»,<sup>49</sup> quasi un potenziamento di quel sostrato occulto e sinistro già pulsante nel cuore stesso della foresta. Il momento scelto dal mago non può che essere quello notturno, evidenziato dal poeta con la reiterazione della parola «notte»:

Or qui se 'n venne il mago, e l'opportuno  
alto silenzio de la notte scelse,  
de la notte che prossima successe

(XIII, 5, 5-7)

«Un timor novo» (XIII, 17, 8) arresta ora l'avanzata dei crociati, tra le «nere ombre» (XIII, 20, 3) della selva in uno spazio stupefatto di incubi e larve. La contaminazione infernale del paesaggio terrestre si traduce cromaticamente con la prevalenza di scenari tetri e oscuri.

Si comprende maggiormente allora, come la foresta rappresenta il punto massimo dell'alterità geografica all'interno del poema poiché si colloca come sintesi di tutte le alterità esistenti: è espressione di un male naturale esasperato e intensificato dalla forza demoniaca che agisce per mezzo dell'azione pagana, dove, nello specifico caso di Ismeno, il pagano non rappresenta appena il non cristiano, ma il cristiano rifiutato e profanato.<sup>50</sup> In chiave luministica, questo si esplicita da una parte nella corrispondenza che lega spesso, anche se non sempre, il binomio 'luce-ombra' a quello di 'bene-male' e dall'altra nella descrizione degli spazi topologicamente 'eccentrici' rispetto alla città santa (il cui vertice è rappresentato dalla selva di Saron) attraverso tratti cromatici che richiamano all'oscurità luciferina delle tenebre. Non è un caso che nel passaggio alla *Conquistata*,<sup>51</sup> costruita secondo un principio manicheistico vi sia la prevalenza di «note lugubri»<sup>52</sup> e l'esasperazione di quelle tinte scure e notturne già presenti nella *Liberata*. È la struttura sostanzialmente «antitetica»<sup>53</sup> del nuovo poema a imporre una maggiore definizione nel sistema di polarizzazione dell'opera e a garantire un'ulteriore distanza tra i termini contrapposti di 'bene' e 'male', 'luce' e 'ombra'.

Si osservi per esempio come, in riferimento al concilio infernale visto sopra, le «ombre eterne» e le «atre caverne» della *Liberata* si trasformano rispettivamente in «ombra eterna» (GC, V, 3, 1) e «atra caverna» (GC, V, 3, 3) nella *Conquistata*, dove la *reductio* della pluralità delle ambientazioni ispessisce, totalizzandola, l'oscurità del luogo. Di conseguenza, anche la selva di Saron sede delle potenze infernali conserva, assolutizzandola, la sua cifra di oscurità: nell'ultimo episodio che descrive le azioni eroiche di Riccardo/Rinaldo si registra il passaggio da «alta foresta» (GL, XVIII, 17, 3) a «atra foresta» (GC, XXII, 1, 3), da «piante antiche» (GL, XVIII, 22, 6) a «piante ombrose» (GC, XXII, 6, 6), da «reggia» (GL, XVIII, 25, 8) a «ombrosa reggia» (GC, XXII, 9, 8).

Ritornando alla *Liberata* sarebbe errato, in ogni caso, interpretare il binomio 'luce e ombra' esclusivamente alla stregua di categorie chiuse che attribuirebbero alla realtà infernale/pagana unicamente una dimensione cieca di tenebra. Tra i luoghi topologicamente eversivi che ostacolano il movimento epico verso il nucleo della città santa si aggiungono, come accennato prima, il castello e il giardino di Armida. È lo stesso Tasso, nella sua *Allegoria*, a definire Ismeno e

<sup>49</sup> E. RAIMONDI, *Il dramma...*, 123.

<sup>50</sup> Su questo aspetto si veda G. GORNI, *Il «gran Sepolcro» di Gerusalemme. Sacro e finzione del sacro nel Tasso*, «Compar(a)ison», 2, 1994, 75-89.

<sup>51</sup> T. TASSO, *Gerusalemme Conquistata*, a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.

<sup>52</sup> G. GETTO, *Malinconia...*, 426.

<sup>53</sup> G. GÜNTER, *Dalla «Gerusalemme Liberata» alla «Conquistata»: racconto di nobili imprese e allegoria del contemptus mundi*, «Italianistica», XXIV (1995), 2-3, 381-394.



Armida come «ministri del Diavolo» inserendo, così, la maga nel circuito infernale.<sup>54</sup> A livello narrativo, infatti, la prima azione dispersiva auspicata da Plutone, viene realizzata dalla donna, con il suo ingresso nel campo crociato. Con Armida, il male penetra nelle trame del poema attraverso la forma del bello. Come sottolineato da Raimondi «il terrore, l'angoscia labirintica nascondono un'ambivalenza che è la stessa del sacro, mutandosi in piacere e meraviglia».<sup>55</sup> Tale ambivalenza si traduce spazialmente nella realtà artificiale del castello e del giardino di Armida. Una natura edenica, inviolata si apre sotto lo sguardo stupefatto dei cavalieri cristiani:

Aure fresche mai sempre ed odorate  
vi spiran con tenor stabile e certo,  
né i fiati lor, sí come altrove sòle,  
sopisce o desta, ivi girando, il sole;

né, come altrove suol, ghiacci ed ardori  
nubi e sereni a quelle piaggie alterna,  
ma il ciel di candidissimi splendori  
sempre s'ammanta e non s'infiamma o verna,  
e nudre a i prati l'erba, a l'erba i fiori,  
a i fior l'odor, l'ombra a le piante eterna.

(GL, XV, 53, 4-8; 55, 1-6)

In un'atmosfera di eterna estate, le stesse ombre, come nell'episodio di Erminia, si svestono della loro connotazione spaventevole e, non più nocenti, forniscono pace e sollievo. L'ombra irredimibile della foresta si trasforma nella luce diffusa del giardino. Eppure non si accede alla realtà metamorfosata di Armida se non attraverso la notte della coscienza. Il «grave sonno» (XVI, 31, 1) dal quale Rinaldo si desta dopo aver contemplato la sua immagine riflessa nello scudo, può essere letto alla luce dell'ottava che fotografa l'ingresso di Tancredi nel castello della maga. L'eroe «fra l'ombre de la notte e de gli incanti» si perde nella cecità labirintica degli spazi, e senza avvedersene, chiusa la porta alle sue spalle, si ritrova nel luogo «oscuro e tetro» (VII, 45, 1, 8) del castello di Armida. L'oscurità del castello vissuta da Tancredi è la stessa luminosità goduta da Rinaldo nel giardino. In questo modo, la luce dello spazio 'alieno' della maga getta la sua ombra sulla coscienza di Rinaldo, oscurando di cecità i passi che potrebbero ricondurlo all'unico spazio possibile del poema: Gerusalemme.

È dunque anche attraverso il motivo della luce che Tasso dispiega l'ambivalenza del male e quindi dell'alterità, del lontano: pericoloso e orrifico da una parte, affascinante e seducente dall'altra. Luce e ombra nella *Liberata* si organizzano secondo la struttura «ossimorica»<sup>56</sup> del poema, si contrappongono ma compenetrandosi, «tentano una fusione, l'una si nutre e vive nell'altra».<sup>57</sup> Da questo punto di vista, come la notte con la sua oscurità rende talvolta più evidente il dispiegarsi della luce,<sup>58</sup> il giorno, allo stesso modo, può manifestarsi in una luminosità che anziché rivelare, nasconde.

<sup>54</sup> È condivisibile, tuttavia, l'osservazione di GÜNTER sul fatto che l'Armida della *Liberata* mostri una certa autonomia rispetto al «mondo del male», cosa che non avviene nella *Conquistata* dove la donna è esplicita «personificazione del male»; *Dalla «Gerusalemme...»,* 388.

<sup>55</sup> E. RAIMONDI, *Il dramma...*, 172.

<sup>56</sup> G. GÜNTER, *Dalla «Gerusalemme...»,* 389.

<sup>57</sup> R. MORACE, *Dall'Amadigi...*, 264.

<sup>58</sup> Di episodi legati al fenomeno della *lux in tenebris* parla S. VERDINO, *Visibile e nascosto...*, 181. Il tema è approfondito anche da J. CERMOLACCE, *La nuit...*, 255-259.