

Ombre e abissi interiori: modernità tassiana

Anna Cerbo

Se – come nota Giovanni Bottirolì, ricordando Freud¹ – «gli scrittori sono i precursori della psicoanalisi, e i suoi migliori alleati», e se «la letteratura, al pari della mitologia, non è solo un oggetto d'indagine ma una fonte per il sapere psicoanalitico»², Torquato Tasso merita sicuramente un'attenzione particolare in tal senso. Freud evoca due volte l'episodio di Tancredi nella selva di Saron (*Gerusalemme liberata* XIII). Una prima volta l'episodio viene ricordato in *Dalla storia di una nevrosi infantile*, 7 (1914), successivamente in *Al di là del principio di piacere*, 3 (1920). In entrambi i casi il fatto è additato come esempio di «allucinazione», di «ritorno del rimosso», cioè di ciò che la coscienza aveva respinto nell'inconscio, come fenomeno di «traslazione» e di «coazione» psichica.

Le opere di Tasso offrono occasioni feconde per l'esplorazione del Sé. Il Poeta dà largo spazio alle ombre e agli abissi interiori: vale per Tancredi, come vale per gli altri personaggi; vale per il Poeta stesso nelle *Rime* amorose e nelle *Rime* spirituali, di confessione e di pentimento. Anche la *Canzone al Metauro* si presta ad una duplice lettura: su un piano individuale, etico psicologico, e su un piano storico e sociologico.

In verità anche nel *Furioso* Ariosto si concentra sulla passione e sulla gelosia di Orlando, ovvero sul labirinto interiore del cavaliere impazzito, sulle cause che scatenano la sua follia³. Il Poeta mette a fuoco la fase iniziale, lo sviluppo e la fenomenologia della follia d'amore. E l'inchiesta va al di là del protagonista e degli altri eroi, i quali inseguono tutti i propri fantasmi (Angelica, Rinaldo, Ferraù, Sacripante, Bradamante); va oltre la realtà storica del Cinquecento, per toccare una

¹ Sigmund Freud, *Il delirio e i sogni nella Gradiva di W. Jensen* (1906), in *Opere*, vol. V, Torino, Boringhieri, 1972, p. 333 («Probabilmente, noi e lui, attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso, e la coincidenza dei risultati sembra costituire una garanzia che abbiamo entrambi lavorato in modo corretto»).

² Cfr. Giovanni Bottirolì, *Letteratura e psicoanalisi*, in *Enciclopedia Treccani*, Appendice 2000, pp. 67-69. Intorno al rapporto psicoanalisi e letteratura si vedano pure: Jean Starobinski, *Psicoanalisi e conoscenza letteraria* (1964), trad. it. in *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 297-318; Mario Praz, *The Neurotic in Literature*, London, Melbourne, 1965; Michel David, *Letteratura e psicoanalisi*, Milano, Mursia, 1967; Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973; Alessandro Serpieri, *L'approccio psicoanalitico: alcuni fondamenti e la scommessa di una lettura*, in AA. VV., *Il testo moltiplicato*, Parma, Pratiche, 1982; Mario Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985.

³ Cfr. Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 7.

situazione esistenziale: gli uomini sono vittime dei desideri, delle passioni e delle ambizioni; e, se non riescono a sostituire l'oggetto irraggiungibile del loro desiderio, la pazzia diventa inevitabile. La «selva» e il «castello di Atlante» sono spazi simbolici, come hanno illustrato Ceserani (1984)⁴ e Zatti (1990)⁵, di una realtà esistenziale alienante, sono metafore della vita, immagini del mondo. Gli eroi vi si aggirano come fantasmi, si incontrano e si scontrano senza riconoscersi, ritornando al punto di partenza, attraverso «un movimento a zig-zag»⁶, circolare e ripetitivo, insensato e inconcludente («di su di giù», «or quinci or quindi», «di su di giù, dentro e di fuor»). Nelle loro contese, Orlando Sacripante e Ferraù si definiscono reciprocamente «matti», «sciocchi»⁷, cioè pazzi, folli. Ancor più le ottave che rappresentano i vari momenti della follia di Orlando segnalano al lettore un livello inedito di profondità da decifrare, ritraggono un vedere percettivo e fallace insieme, con un susseguirsi di autoillusioni, delusioni, momenti di aggressione e di distruzione. Orlando, disperso nella selva amorosa, avvolge in una dimensione «fantasmatica» le situazioni gli oggetti e gli elementi che portano gli indizi dell'oggetto del desiderio (Angelica).

Nella seconda metà del Cinquecento si intensifica il sondaggio sulle condizioni più nascoste e intricate dell'io; continua l'interesse per la distinzione tra il razionale e il folle, tra il normale e il patologico; si arricchiscono gli studi sulla fisiognomica e sull'umore malinconico, soprattutto grazie a Giovan Battista Della Porta.

Seguendo i modelli biblici, nella *Scelta d'alcune poesie filosofiche* Campanella offre uno spaccato dei propri abissi interiori. Fa riferimento alle frequenti apparizioni diaboliche durante la prigionia in Castel Sant'Elmo, soprattutto nella *Lamentevole orazione profetale dal fondo della fossa dove stava incarcerato*, in parte «cavata dal Salmo 88 (87)», che è insieme lamento, preghiera e profezia. Nel madrigale 3 della canzone il Poeta di Stilo allude alle apparizioni del demonio sotto forma di mostri e di draghi – esseri immaginari misteriosi e deformi frequenti nella letteratura e nell'iconografia religiosa – i quali vengono a tentarlo per «indivolarlo»⁸:

⁴ Cfr. Remo Ceserani, *Due modelli culturali e narrativi nell'Orlando furioso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXI, 1984, pp. 481-506.

⁵ Cfr. Sergio Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

⁶ Per la struttura del *Furioso* rinvio in particolare agli studi di Italo Calvino, *La struttura dell'Orlando furioso* (1974), in Idem, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 78-88: 81-82, e di Corrado Bologna, *La macchina del Furioso. Lettura dell'Orlando e delle Satire*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 113 ss.

⁷ Cfr. *Orlando furioso*, XII, 41-42.

⁸ Cfr. canzone 79, 5: «credendosi i demòni malvagi e fieri / indivolarmi con l'inganni loro» (Tommaso Campanella, *Le poesie*, a cura di Franco Giancotti, Torino, Einaudi, 1998, p. 370).

Gli uccisi in sepoltura,
dati da te in oblio,
de' quai non hai più cura,
de' sotterranei laghi
nell'infimo rinchiuso
di morte fra le tenebre sembro io.
Qui un mar di guai confuso,
pien di mostri e di draghi,
[. . .]
sopra di me si aduna,
e 'l tuo furor spirando aspra fortuna⁹.

Altrove, nella *Salmodia metafisicale*, accenna agli inganni del demonio apparso in sembianze angeliche (canzone n. 73, madr. 9, vv. 13-14, e madr. 10, v. 6; canzone n. 75, madr. 9, v. 11). La consapevolezza della propria malattia spirituale, vale a dire dei propri errori, induce Campanella ad invocare l'aiuto di Dio/medico («Tardi, Padre, ritorno al tuo consiglio, / tardi il medico invoco; / tanto aggravato, il morbo non dà loco»)¹⁰.

La manifestazione del demonio con le false sembianze di angelo o di animale è frequente nella poesia religiosa della seconda metà del XVI secolo, nelle *Rime* come nei poemi sacri¹¹. Gli animali ricorrenti sono per lo più gli stessi utilizzati in senso allegorico dai trattatisti politici per indicare la tirannide: il *leone*, il *lupo*, la *tigre* e l'*idra*. Basterà pensare alle evocazioni di Tasso nel sonetto *Panigarola, sopra me sovente* (probabilmente del 1585), dove il Poeta racconta gli assalti del demonio che lo tenta, lo turba e lo sconvolge: allucinazioni notturne narrate con ricchezza di particolari nella lettera a Maurizio Cataneo del 30 dicembre 1585¹² e in altre due epistole del 10 e del 25 dicembre dello stesso anno. Nel sonetto menzionato il demonio appare nell'aspetto del *leone* che «rugge», del *drago* che «'l sangue attosca e sugge», del *lupo* «con rabbioso dente», ma si presenta pure sotto forma di animali positivi: sotto «la mansueta imago» di «semplicetto agnello»:

⁹ *Ivi*, p. 291.

¹⁰ *Canzone a Berillo di pentimento*, madr. 9, vv. 1-3 (*ivi*, p. 385).

¹¹ Rimando al mio saggio *Sub specie animalium: uomini e demonio nella poesia di Campanella e di Tasso*, in «Bruniana & Campanelliana», VIII, 2002, 1, pp. 85-111.

¹² In questa lettera Tasso si definiva «frenetico, e quasi sempre perturbato da vari fantasmi, e pieno di maninconia infinita» (cito da *Le Lettere*, disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti, II, Firenze, Le Monnier, 1853, p. 480). Cfr. anche la lettera del 25 dicembre 1585, sempre a Maurizio Cataneo («Sono infelice d'ogni tempo, ma più la notte; né so se il mio male sia di frenesia o d'altro») e la confessione epistolare a Margherita Gonzaga del 29 novembre 1586 («sono frenetico già molti anni, e per frenesia impedito in tutte le operazioni della mente»). Il mal di frenesia, cui fa riferimento una sola volta anche Petrarca nel sonetto 244, v. 3 («ch'i' son intrato in simil frenesia»), si contraddistingue per i «pensieri noiosi», le «molte immaginazioni» e i «molti fantasmi». Le note tassiane sulla «frenesia» e sull' «umore malinconico» rimandano – come fa notare Bruno Basile – alla malinconia patologica descritta da Freud nel saggio *Lutto e malinconia* (1917) o alla follia malinconica di cui parla Michel Foucault, *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1963 (Basile, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984, pp. 42-43). Tasso parla di «frenesia» anche nei *Dialoghi (Il Forestiero Napolitano ovvero de la gelosia e Il Nifo ovvero del piacere)*.

Panigarola, sovra me sovente,
quasi leone, il mio nemico rugge;
spesso drago che 'l sangue attosca e sugge,
par sibilando a la smarrita mente.
Spesso, qual lupo con rabbioso dente,
ei mi persegue, o 'nsidioso fugge
ove l'anima altrui divora e strugge,
e temo che di trarmi a morte ei tente.
Prende talor di semplicetto agnello,
(chi 'l crederia?) la mansueta imago,
o in angelo di luce ei si trasforma.
Mastro d'inganni, empio sofista, mago,
e padre d'ogni error prisco o novello,
con ogni arte mi nuoce e 'n ogni forma¹³.

Sono presenze inquietanti («e temo che di trarmi a morte ei tente») che si alternano alla rassicurante apparizione della Vergine e alla visione degli angeli. Con gli stessi animali (il drago, il leone, il serpente al posto del lupo) viene identificato il peccato nell'ottava XIX del poemetto incompleto *Il Monte Oliveto*, scritto a Napoli presso il Convento di Monte Oliveto¹⁴.

Se Campanella, sentendosi investito di una missione universale, scrive versi eroici e discute persino col demonio interrogandolo su ardue verità teologiche¹⁵, Tasso manifesta di volta in volta l'inquieta, perturbante consapevolezza della propria anima «inferma» («Alma *inferma* e dolente»; «Ego io languiva»; «Alto Fattor, pietate: / se 'l corpo è infermo, almen *risana* l'alma»; «Francesco, *inferma* entro le membra inferme / ho l'alma»)¹⁶; fa continuamente riferimento al senso di oppressione, alla guerra interiore in cui l'anima soccombe («Ecco io son vinto, i' cedo....»; «... e 'l tuo pavento e mio nemico, /che pur di novo assale al modo antico / armato e forte me stanco ed inerme»)¹⁷; confessa i propri peccati, i propri dubbi e le proprie incertezze; incessantemente si pente, teme e spera («Ma piango le mie colpe, e temo, e spero»)¹⁸. Nella canzone alla Vergine di Loreto, Tasso ricorre all'immagine forte del *destrier* impacciato nella polvere e nel fango:

¹³ *Rime*, sonetto 1689. Cito da Torquato Tasso, *Opere*, a cura di Bruno Maier, vol. II, Milano, Rizzoli, 1964, p. 424.

¹⁴ *Il Monte Oliveto*, testo critico a cura di Anna Maria Lagomazini, in «Studi tassiani», XIII, 1963, pp. 5-67:47 («Deh fuggiam questo serpe e questo drago / che n'avolge co' nodi e preme e 'ngombra, / questo fero leon, che tanto è vago / di nostra morte e ruota e mugge a l'ombra»).

¹⁵ Si veda il sonetto 66 della *Scelta* e ancora la lettera al papa Paolo V del settembre 1606: «Or son tre anni, avendo interrogato il demonio che si facea angelo e dio, e compariva ad una persona da me instrutta a pigliar l'influsso divino al qual mi pareva disposta dalle stelle per la sua natività che mirai, rispose di tutti regni che dimandai, oltre di me e degli amici» (Campanella, *Lettere*, a cura di Vincenzo Spampinato, Bari, Laterza, 1927, p. 39).

¹⁶ Cfr. le *Rime*, rispettivamente i componimenti 1634, v. 1, 1656, v. 1, 1657, vv. 7-8 e 1660, v. 1 (*Opere*, vol. II, cit., pp. 375, 396, 397 e 398). Il carattere corsivo è mio.

¹⁷ Cfr. i sonetti 1657, v. 5, e 1660, vv. 2-3.

¹⁸ *Rime*, sonetto 925, v. 9 (*Opere*, a cura di Maier, vol. I, Milano, Rizzoli, 1963, p. 842).

vedi che fra' peccati egro rimango,
qual destrier che si volve
ne l'alta polve – o nel tenace fango¹⁹,

e nel sonetto 1678 racconta, con rigenerati accenti petrarcheschi, la tempesta metaforica nella profondità del suo cuore, in cui naufraga la ragione:

Ne l'oceano a mezza notte il verno
o fra duo scogli tempestose l'onde
non son così, né dove a l'alte sponde
le ripercuote e rompe un moto alterno,
come gli affetti nel mio cuore interno,
ch'atra sovente e torbida confonde
tempesta, e par che l'alma entro n'affonde²⁰.

Sono esempi del processo psichico di introiezione, efficacemente praticato dal Tasso anche nei madrigali («Arco è la stanca mente, / saette i miei pensieri, / e mille Amori miei son mille arcieri»; «Etna d'amor son io, /il mio amore è la fiamma / che a mezza notte mi consuma e 'nfiamma...»; «Impiombate saette / sono i pensier d'un infelice amante / e di donna il cor duro diamante»)²¹.

Nelle *Rime* soprattutto, Tasso fa largo uso di aggettivi come *profondo* e *interno*, in coppia con i sostantivi «cuore» o «petto» o con altri nomi come «affanno-i», «tormento-i» «dolore» «pensiero», «orrore», «doglia», «sospiri», «martiri». Consueto è il riferimento all'oppressione del «cuore»: «Fuggite, egre mie cure, aspri martiri, / sotto il cui peso giacque oppresso il core...»; «Se ben di grave incarco il cor oppresso / ebbi gran tempo...»²². La parola «cure» in particolare (presente solo al singolare nei *Rerum vulgarium fragmenta*) è accompagnata da un'aggettivazione che allude con insistenza ad una sofferenza oscura e patologica («mille cure egre e dolenti / altamente riposte in mezzo al petto», «spinose cure», «cure inferme»)²³, mentre quasi sempre le «pene» i «lamenti» i «sospiri» e i «tormenti» sono definiti «infiniti» e «alti», cioè «profondi». Familiare è l'avverbio «altamente» che vale appunto «profondamente».

¹⁹ *Rime*, canzone 1654, strofa 10, vv. 11-13 (*Opere*, vol. II, cit., p. 395).

²⁰ *Rime*, sonetto 1678, vv. 1-8 (*ivi*, p. 417). Sulle *Rime* di Tasso si veda Arnaldo Di Benedetto, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a T. Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 63-93.

²¹ Cfr. *Opere*, vol. I, cit., pp. 502, 505 e 508.

²² Sonetto 34, vv. 1-3, e sonetto 1696, vv. 1-2 (*Opere*, vol. I, cit., p. 236, e vol. II, cit., p. 428).

²³ Cfr. *Gerusalemme liberata*, V, 92, vv. 3-4, e i sonetti 563, v. 6, e 909, v. 10.

Le scelte retorico-linguistiche²⁴ sono la spia della consapevole curiosità con cui Tasso scavava per portare alla luce le scene della realtà più fonda del suo essere, per esplorare le parti più recondite della propria vita psichica, per penetrare nelle pieghe più interne dell'animo:

[...] e nel *profondo petto*
i gran secreti suoi nasconde e cele.
(238, 7)

Ora, in *carcer profondo*, o son cresciuti
i miei tormenti, od è più acuto e forte
vecchio dolor cui giro aspro sia cote.
(696, 9)

Or dal *profondo oscuro* a te mi volgo
e grido [...]
(747, 9)

[...]
come gli affetti nel mio *cuore interno*,
ch'atra sovente e torbida confonde
tempesta, e par che l'alma entro n'affonde,
se la ragion ne perde unqua 'l governo.
(1678, 5-8)

Tasso s'interna non solo nei meandri della propria interiorità, ma anche nei grovigli mentali dei suoi personaggi, e lo fa con sorprendente novità, «inaugurando in effetti» – come scrive Zatti – «un nuovo tipo di «romanzo»²⁵. A confronto con Ariosto, nelle opere di Tasso c'è una maggiore varietà e una maggiore profondità psicologica nella focalizzazione interna dei personaggi; c'è un diffuso riscontro autobiografico e pure un'ampia riflessione teorico-critica. Se l'impresa di Rinaldo nella selva incantata è un'imitazione della discesa agli Inferi dell'epica classica (*Odissea*, *Eneide*, *Divina Commedia*) e serve all'eroe per fortificarsi nella sua missione, non si può dire la stessa cosa per l'impresa di Tancredi nella medesima selva. Tancredi non scende nelle profondità della terra, ma si cala nell'abisso della propria psiche, popolata da una moltitudine di ombre e di fantasmi che lo opprimono e lo bloccano nell'azione. Le ombre e i mostri sono i rimorsi dell'eroe per aver ucciso

²⁴ Intorno allo stile e alle figure retoriche della poesia di Tasso cfr. Andrea Battistini - Ezio Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 133-36.

²⁵ Cfr. il saggio di Sergio Zatti, "Epos", "romance", "novel": conflitto di codici e trasformazioni di «genere», in *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di Ugo Maria Olivieri, Torino, Boringhieri, 2003, pp. 135-59: 145.

Clorinda, i quali si materializzano nell'albero sanguinante e nella voce di Clorinda solo per effetto di un'allucinazione, alimentata dal «fenomeno della traslazione» che ostinatamente si ripete. Non sono forme materiali, bensì parvenze che emergono dalle zone intime e pertanto ostacolano l'eroe dall'interno. Così, nella *Liberata*, la coppia Rinaldo/Tancredi è un esempio della compresenza antico/moderno nel poema tassiano; documenta la continuità e la discontinuità rispetto alla tradizione letteraria.

Come nelle *Rime*, anche nella *Gerusalemme liberata* Tasso allude al «mal di frenesia» e all'«umore malinconico», alla malattia del tempo presente che ha rimpiazzato *l'aegritudo* degli antichi e l'accidia petrarchesca. Anche il «malinconico» e «frenetico» Tancredi, infatti, innocente e pure colpevole, è paragonato ad un «infermo» che in sogno vede mostri terrificanti, e, pur non credendo nella loro materialità corporea, finisce per cedere ad essi:

Qual l'*infermo* talor ch'in sogno scorge
drago o cinta di fiamme alta Chimera,
se ben sospetta o in parte anco s'accorge
che 'l simulacro sia non forma vera,
pur desia di fuggir, tanto gli porge
spavento la sembianza orrida e fera,
tal il timido amante a pien non crede
a i falsi inganni, e pur ne teme e cede²⁶.

In sostanza Tancredi teme e fugge se stesso, «misero mostro d'infelice amore: / misero mostro, a cui sol pena è degna / de l'immensa impietà la vita indegna»²⁷, tanto che in certi versi la sua situazione è modellata su quella di Caino:

Temerò me medesimo; e da me stesso
sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.
Gerusalemme liberata, XII, 77, vv. 7-8.

Ecce eiicis me hodie a facie terrae, et a facie tua
abscondar, et ero vagus et profugus in terra: omnis igitur
qui invenerit me, occidet me.
Genesi, 4, 14

Già nel canto XII, dove il monologo di Tancredi dilata gli spazi soggettivi, l'eroe è convinto del proprio inferno interiore, se dichiara che i suoi dolori e i suoi tormenti lo affliggeranno allo stesso modo in cui le Furie, secondo il mito, travagliavano le anime di coloro che facevano il male:

²⁶ *Gerusalemme liberata*, XIII, 44 (*Opere*, a cura di Maier, vol. III, Milano, Rizzoli, 1963, p. 447).

²⁷ *Gerusalemme liberata*, XII, 76, vv. 6-8 (*ivi*, p. 419).

Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure,
mie giuste furie, forsennato, errante;
paventerò l'ombre solinghe e scure
che 'l primo error mi recheranno inante,
e del sol che scoprì le mie sventure,
a schivo ed in orrore avrò il sembante²⁸.

Nei versi citati Tancredi fa riferimento a torture e a pene segrete, conseguenza dell'errore di non aver riconosciuto Clorinda e di averla uccisa. Egli vivrà nel timore delle «ombre solinghe e scure», le ombre della propria coscienza prodotte dal senso di colpa, inutilmente rimosso. La parola «ombre», al pari del verbo «paventare», è usata nell'accezione psicologica, oltre che morale e spirituale, come rilevano gli aggettivi «*solinghe e scure*».

La voce «ombra», già frequentata da Petrarca, è consueta in Tasso e ha vari significati, a cominciare da quello esistenziale dei versi «Questa vita è la selva, il verde e l'ombra / son fallaci speranze»²⁹. È usata spesso al plurale, con allusione a realtà caotiche interiori, con una varietà di aggettivi significativamente allusivi; per esempio: le «ombre *nocenti*» del bosco di Saron, per la prima volta menzionato nel canto III, ottava 56, della *Liberata* e definito «orrido e fosco» («se non se in quanto oltre sei miglia un bosco / sorge d'ombre nocenti orrido e fosco»). Nel canto XIII, ottava 20, le ombre dello stesso bosco, occupato da «empi demoni», sono definite «*nere*». Anche nelle *Rime* abbondano gli aggettivi «*oscuri*», «*profonde*», «*secrete*», «*oscuri ed adre*», *mute*, riferiti a «ombre» o a «larve»³⁰. Sempre nelle *Rime* sono indicativi dello stato di confusione interiore del Poeta il binomio «ombre ed errore» («tal consolo il mio mal d'ombre e d'errore»)³¹ e gli accoppiamenti «ombre e larve»³², «ombre e sogni», «ombre ed abissi» («e sol rimiro ombre ed abissi»)³³. In generale il Poeta di Sorrento predilige le iterazioni verbali «adombra», «sgombra» e «ingombra».

L'assiduità della voce «ombre», ombre psichiche, si completa con la frequenza della parola «abissi», anch'essi abissi psichici e accompagnati da un'aggettivazione pressoché affine³⁴. Nel suo insieme il nucleo lessicale: *selva, tempesta, naufragio, ombra/e, larve, fantasmi, simulacri, monstri, labirinto, carcere, abisso/i, infermità*, contraddistingue la sollecitudine tassiana per lo stato psichico

²⁸ *Gerusalemme liberata*, XII, 77, vv. 1-6 (*ibidem*).

²⁹ *Rime*, 443, v. 1 (*Opere*, vol. I, cit., p. 482).

³⁰ Le *larve* sono *notturne, strane, false, erranti, mute, mentite, orribili, empie, insolite*; spesso sono in coppia con *spaventati* (*Rime* 99, v. 3). I *sogni* sono anch'essi *strani, erranti, confusi e tristi, torbidi*.

³¹ *Rime*, 382, v. 14 (*Opere*, vol. I, cit., p. 444).

³² *Rime*, 385, v. 12; 755, v. 6. (*ivi*, pp. 449 e 724)

³³ *Rime*, 661, v. 7 (*ivi*, p. 649).

³⁴ Quanto alla voce «abissi» e alla relativa semantica tassiana cfr. il saggio di Stefano Verdino, *Abissi del Tasso*, in *Studi tassiani sorrentini*, 11 marzo 2007, Castellamare di Stabia, 2007, pp. 37-48.

dell'uomo. In primo piano è la voce metaforica «selva», col richiamo altrettanto allegorico alla tempesta e alle fiamme infernali «introiettate», come in questa ottava:

Vassene il valoroso in sé ristretto,
e tacito e guardingo, al rischio ignoto,
e sostiene la selva il fero aspetto
e 'l gran romor del tuono e del tremoto.
[...]
Trapassa, ed ecco in quel silvestre loco
sorge improvvisa la città del foco³⁵.

Il pensiero della morte di Clorinda perseguita Tancredi, fino al punto che la donna amata gli appare nel sogno con una veste trapunta di stelle, nell'aspetto dei beati del Paradiso, mentre il senso di colpa alimenta il suo delirio, ovvero la travagliata percezione interna, conformemente a quelle che saranno le definizioni freudiane dell'allucinazione e delle idee ossessive. Nonostante la continua rimozione («ma perché mia fé vera e l'ombre false / stimai, il tuo battesimo non mi calse»)³⁶, il pensiero della salvezza di Clorinda (attraverso il battesimo) ossessiona Arsete nel susseguirsi persistente dei sogni (canto XII della *Liberata* e libro XV della *Conquistata*)³⁷; e ossessiona la stessa Clorinda, soprattutto nella *Conquistata* dove Tasso si sofferma a raccontare il sogno dell'eroina (libro XV, 41-48), essendosi limitato, nella *Liberata*, ad una semplice allusione («Qui tace e piagne; ed ella pensa e teme, / ch'un altro simil sogno il cor le preme»)³⁸.

Tra le fonti tassiane del canto XIII della *Liberata* c'è il caso di Polidoro (*Eneide* III), c'è l'episodio di Pier delle Vigne (*Inferno* XIII) e ancora l'esempio di Astolfo, trasformato dalla maga Alcina in mirto parlante (*Orlando furioso* VI). Tuttavia l'elaborazione che Tasso fa dei modelli letterari è senza dubbio originale: le sofferenze di Tancredi sono generate dalla malinconia e dal tormento della coscienza, e la visione dell'eroe non è reale ma è prodotta da un'allucinazione demoniaca.

Tasso cerca di esternare e di teatralizzare gli spazi interiori, soggettivi e occulti. Non si tratta di un procedimento sporadico, ma di un metodo acquisito per il racconto di sé che si fonda su due operazioni estetiche complementari: introiettare ed esternare. Nella *Gerusalemme liberata*, dopo l'uccisione di Clorinda, Tancredi ha intorno a sé, sotto gli occhi, i fantasmi minacciosi del proprio inconscio, identificato con la «gran selva orrenda». L'eroe si è avventurato nei «salvatichi soggiorni», ha messo il piede «ne le profane /soglie e spia de la selva ogni segreto»³⁹, in un

³⁵ *Gerusalemme liberata*, XIII, 33 (*Opere*, vol. III, cit., p. 443).

³⁶ *Gerusalemme liberata*, XII, 37, vv. 7-8 (*ivi*, pp. 404-05).

³⁷ Risulta utile, per questa parte, la lettura di Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899).

³⁸ *Gerusalemme liberata*, XII, 40, vv.7-8 (*Opere*, vol. III, cit., p. 406).

³⁹ Cfr. *Gerusalemme liberata*, XIII, 31 (*ivi*, p. 442).

«anfiteatro» di segni simbolici, che rimanda sì all'oltremondo, e quindi alla pietà e alla giustizia di Dio, ma ricomponne e concretizza in primo luogo gli invisibili sensi di colpa. A confronto col poema dantesco (richiamato spesso nel canto XIII della *Liberata*, in particolare nel verso «né v'entra peregrin, se non smarrito»⁴⁰), appare diversa la selva tassiana e diverso risulta l'errare di Tancredi. Ben altra cosa è il viaggio dell'eroe tassiano nella realtà caotica, labirintica dell'inconscio: viaggio senza sviluppo e senza soluzione.

Un'ulteriore prova dello scavo che Tasso compie nell'interiorità oscura dei suoi personaggi è data dalla tragedia *Il re Torrismondo*, dove le scene della tempesta marina che sorprende Torrismondo e Alvida sono una prolungata metafora di una violenta tempesta interiore, sapientemente amplificata dagli enjambements, e alludono al naufragio dell'io negli abissi della cieca passione amorosa:

[...]
e diventò di nemi e di procelle
il mar turbato un periglioso campo
[...]
e s'inalzar al ciel bianchi e spumanti
mille gran monti di volubile onda,
ed altrettante in mezzo al mar profondo
voragini s'aprir, valli e caverne,
e tra l'acque apparir foreste e selve
orribilmente, e *tenebrosi abissi*;
ed apparver notando i fieri mostri
con varie forme, e 'l numeroso armento
terrore accrebbe; e 'n tempestosa pioggia
pur si disciolse al fin l'oscuro nembo;
e per l'ampio ocean portò disperse
le combattute navi il fiero turbo
[...]⁴¹.

I versi citati, ricchi di evocazioni del *Salmo* 18, rimandano ad analoghe tempeste marine e ad analoghi naufragi descritti nelle *Rime*, in cui il Poeta racconta di sé, vinto dalla passione amorosa e/o dalle vicende esistenziali⁴². Ripropongono la scrittura metaforica del menzionato sonetto 1678

⁴⁰ *Gerusalemme liberata*, XIII, 3, v. 7 (*ivi*, p. 432).

⁴¹ *Il re Torrismondo*, Atto I, scena III, vv. 513-30 (*Opere*, vol. II, cit., p. 746). La descrizione della rovinosa tempesta si estende dal v. 500 al v. 544.

⁴² Ricordo il sonetto 1304, emblematico resoconto della propria vita di uomo e di poeta: «[...] io vo di male in peggio; / e con la Morte e con Amor patteggio, / mentre polisco le mie rime e tergo. / E dove solo io giaccio e dove albergo, / e dove penso e scrivo e parlo e seggio, / fra' miei desiri e fra le cure ondeggio / e m'avvolgo e m'affondo e mi sommergo. / Ma risorgo sovente, ed oso e spero / e tento di raccorre il senno e l'arte, / e quel saper ch'in porto altrui conduce...».

«Al padre Francesco Panigarola, sopra le proprie passioni», un esempio eccezionale quest'ultimo di introspezione psicologica e di conflitto passionale alla maniera di Petrarca, e che va oltre Petrarca. Nelle *Rime* il Poeta di Sorrento offre uno spaccato della propria fragilità e delle proprie sventure in parte immaginarie secondo Leopardi⁴³, un resoconto delle sue passioni e intemperanze, delle sue debolezze e ricadute. Nel *Mondo creato*, nonostante la stanchezza della vita e il peso degli anni, finalmente il Poeta riesce ad esaltarsi consapevole di «risorgere» dagli abissi interiori, portando alla luce la «bella verità»: la verità cristiana, faticosamente recuperata e celebrata nell'ultima stazione del suo viaggio letterario:

Così dal suo profondo [del mare] anch'io risorgo,
e da gli oscuri e tenebrosi abissi
la bella verità, ch'è più lucente
di gemme onde abbian pregio Arabi ed Indi,
la bella verità, ch'ivi sommersa
par che si giaccia, porto in chiara luce.
E pura a gli occhi de' mortali esposta
l'offro da contemplar [...] ⁴⁴.

L'ultimo Tasso risorge dal naufragio dell'avventura della modernità, naufragio esperito già da Petrarca e raccontato, sotto forma di visioni, nella canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra*, la canzone delle sei allegorie della morte di Laura e insieme della morte della poesia d'amore. La «bella verità», di cui parla Tasso, è quella che è venuta alla luce dalla meditazione sulla creazione, sul Libro della *Genesi*, dietro l'esempio di san Basilio e di sant'Ambrogio. È la verità maturata attraverso le rinnovate letture della Sacra Scrittura e dei Padri della Chiesa, che Tasso aveva fatto prima di riscrivere il poema «riformato» e prima di comporre il *Mondo creato*. Dal naufragio nell'esperienza della modernità il Poeta approda alla restaurazione della poesia che ancora il poema eroico alla tradizione epica e il poema religioso al Codice sacro.

⁴³ Cfr. Giacomo Leopardi, *Zibaldone* 4255-56.

⁴⁴ *Il Mondo creato*, Giornata V, vv. 707-14. Cito da Tasso, *Il Mondo creato*, ed. crit. con Introduzione e Note di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 180.