

**Zeitschrift:** Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

**Herausgeber:** Association suisse de littérature générale et comparée

**Band:** - (1985)

**Heft:** 2

**Artikel:** Il chiasmo di Clorinda

**Autor:** Gorni, Guglielmo

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1006229>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 01.04.2025

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

Guglielmo Gorni

## IL CHIASSMO DI CLORINDA

Il verso che meglio compendia il senso dell'episodio di Tancredi e Clorinda, nel dodicesimo canto della *Liberata*, è un ingegnoso paradosso, che ha la rapida concentrazione di certe „imprese” rinascimentali. Tancredi, scrive il Tasso, „a dar si volse / vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise” (68, 3-4).<sup>1</sup>

È un chiasmo sapiente, perfetta resa retorica dell'incrocio di vita e di morte su cui poggia l'intera vicenda.

Ed è un chiasmo ambiguo, perché l'opposizione di acqua lustrale e di ferro omicida, affidata a un solo personaggio, comporta un epilogo doppio, di catastrofe e di lieto fine: morte dell'eroina, e sua salvezza in virtù del battesimo impartito da Tancredi. Anche sul piano tonale, e di genere letterario, la situazione è complessa: la morte di Clorinda è evento della più alta tragicità (l'amante che uccide, senza saperlo, la donna amata), e insieme esempio di stile sublime (l'uccisore che salva l'anima del nemico ucciso, e ancora ignoto, con gesto di somma *pietas*).

Infine, come cercherò di dimostrare, „vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise” è un chiasmo liberatorio: non tanto dell'episodio in sé, quanto piuttosto dell'intera storia di Clorinda, di cui corregge, *in articulo mortis*, la perversione originaria e l'intima, irreparabile distorsione. In effetti, se il chiasmo è incrocio, segno d'inversione delle polarità, questo estremo chiasmo tassiano corregge l'errore iniziale prodottosi alla nascita di Clorinda (nata cristiana, ma cresciuta paga-

1 Le citazioni della *Liberata* da *Tutte le opere* di Torquato Tasso, a cura di Lanfranco Caretti, 1, Milano, Mondadori 1957 (ma a 62, 4 preferisco leggere „ove, in vece d'entrambi, il furor pugna” in luogo di „ove, in vece, d'entrambi il furor pugna”).

na), rimettendo, letteralmente, le cose al loro posto. Va da sé che questa morte-battesimo non va letta, semplicemente, come un'*enclave* di tono patetico nell'epos della *Liberata*: entro l'economia del poema, essa ha soprattutto la funzione strutturale di chiudere una vecchia partita, con perfetto contrappasso.

L'interpretazione del frammento che, con titolo monteverdiano, potremmo dire „Combattimento di Tancredi e Clorinda”, svilupperà quattro tesi o progetti esegetici: svolti non consecutivamente, ma in continuo intreccio e scambio fra loro nel corso del mio esposto. Le quattro tesi, in breve, sono queste:

- 1) „Combattimento”, coronato dal battesimo, visto come atto di risarcimento (*restitutio in integrum*) nella storia di Clorinda, che, come è noto, fin dalla nascita avrebbe dovuto esser battezzata, e che non lo fu per la slealtà del suo tutore pagano, l'eunuco Arsete. Di questo progetto esegetico è indizio, nel testo, il verso di cui si è già discusso, „vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise”.
- 2) „Combattimento” come evento funesto, che, per la morte dell'eroina pagana, è però la necessaria conclusione del *Bildungsroman* di Clorinda, l'inevitabile epilogo poste certe premesse (in tal senso, è simmetrico al punto 1). Negli eventi che hanno accompagnato la nascita, e soprattutto la *paideia* di Clorinda, affidata dalla madre all'eunuco Arsete, è già iscritto il destino tragico del personaggio. La guerriera pagana, da altera combattente, si trasforma nel finale in vittima sacrificale, in *trafitta vergine* cristiana. A livello testuale, la formula definitoria è data dai versi conclusivi dell'ottava 65, „e se rubella / in vita fu, la vuole [Dio] in morte ancella”. Un *ecce ancilla Domini* che realizza, al punto estremo, il voto espresso dalla madre di Clorinda, al momento di congedarsi dalla neonata, „tu [San Giorgio] per lei prega, sì che fida ancella / possa in ogni fortuna a te raccòrsi” (28, 5-6).
- 3) „Combattimento” come atto di agnizione, sia per Tancredi (che troppo tardi scopre l'identità dell'amata), sia per Clorinda stessa (che solo in morte acquista la sua qualifica postuma di cristiana, e

perfino, come vedremo, la sua mortificata natura di donna). Divisa testuale di questo processo gnoseologico è l'esclamazione tassiana che chiude l'ottava 67, „Ahi vista! ahi conoscenza!": conoscenza di segno negativo per Tancredi, e di segno positivo per Clorinda, che finalmente riconosce la vera fede negata.

- 4) La quarta e ultima questione proposta riguarda la natura stessa del testo, *enclave* patetica – s'è detto provvisoriamente – nella scrittura epica della *Liberata*. Che cosa mima, in sostanza, il „Combattimento” all'interno del poema, di cui ritarda, dirò con Raimondi<sup>2</sup>, „la tensione diegetica”?

Partirò proprio da quest'ultimo punto, che mi sembra preliminare a ogni altra indagine. E per penetrare più a fondo la natura del testo, mi pare illuminante l'iniziativa di Claudio Monteverdi di mettere in musica il nucleo principale dell'azione, inserendolo – come è noto – nella raccolta di „Madrigali guerrieri e amorosi”. Il genio teatrale di Monteverdi, che sfruttò con esito mirabile la rilevanza scenica e il contenuto drammatico dell'episodio, ci mette perentoriamente sulla strada giusta. Ma già il Tasso scopriva le sue carte, proclamando: „Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno / teatro, opre sarian sì memorande” (54, 1-2). La scena del „Combattimento”, che la piena luce della scrittura tassiana isola sul fondo nero della notte, è in effetti un teatro: già nel poema, e non solo nella finzione monteverdiana. Tutta l'ottava 54, che implora la Notte di voler sottrarre alla sua ombra il duello dei due eroi, ha un'intensa virtù evocativa e un evidente valore metatestuale. Quasi segna, nella successione del canto, l'apertura di uno spazio nuovo, dramma più che epos, azione scenica e non racconto.

Si potrebbero fruttuosamente riconoscere nell'episodio i paradigmi del tragico postulati dalla *Poetica* di Aristotele<sup>3</sup>. Se ne evoca qui,

2 Si allude all'interpretazione di Ezio Raimondi, „Il dramma nel racconto. Topologia di un poema”, in *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki 1980, pp. 119-123.

3 Cito da Aristotele, *Dell'arte poetica*, 9-13 (52a-53a), a cura di Carlo Gallavotti, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori 1974. Una meritoria attenzione alla *Poetica* „vulgarizzata et sposta” dal Castelvetro (Basilea 1576) è costante nel citato volume del Raimondi.

in breve, la portata. Quanto alla materia, „fatti terribili e compassionevoli” che avvengono „contro ogni aspettativa” ( *παρά τὴν δόξαν* ); il „mutamento che si produce nel senso contrario alle vicende in corso” ( *περιπέτεια*: nel nostro caso la „peripezia” è doppia: l’amante uccide l’amata, e l’uccisore battezza il nemico ferito a morte); e poi il „riconoscimento” ( *ἀναγνώρισις* ) dei personaggi. „Ed è ottimo il riconoscimento – prosegue Aristotele – quando insieme avviene la peripezia, come è nell’*Edipo*”. Terzo elemento, dopo la peripezia e il riconoscimento, la sciagura ( *πάθος* ). Quanto al carattere, l’eroe non deve essere – per rispettare i canoni del „compassionevole” e del „pauroso” ( *ἐλεεινόν* e *φοβερόν* ) – né del tutto colpevole, né interamente innocente, responsabile non già di un crimine, ma di un funesto errore ( *μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν [ . . . ] δι’ ἁμαρτίαν τινά* ). È il caso di Tancredi:

Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti  
 (tranne Rinaldo) o feritor maggiore,  
 o più bel di maniere e di sembianti,  
 o più eccelso ed intrepido di core.  
 S’alcun’*ombra di colpa* i suoi gran vant  
 rende men chiari, è sol follia d’amore:  
 nato fra l’arme amor, di breve vista,  
 che si nutre d’affanni, e forza acquista.  
 (I 45)

A questa stregua il torto di Tancredi è duplice: *follia d’amore*, incompatibile con il suo statuto di guerriero senza macchia, e amore per una pagana, inammissibile per un crociato.

Tancredi è attore, e reclama per sé e per il suo misterioso contenente le luci della ribalta: „Nostra sventura è ben che qui s’impieghi / tanto valor, dove silenzio il copra” (60, 1-2). A ben vedere, i due protagonisti si comportano come attori, in gran parte inconsapevoli, di un testo più alto di loro, scritto dal fato o dalla provvidenza. Si manifesta, nel „Combattimento”, una vera e propria alienazione dei personaggi dal loro statuto canonico, epico e guerresco: „Misero, di che godi? oh quanto mesti / fiano i trionfi ed infelice il vanto!” (59, 1-2). Il *vanto*, tipica espressione dell’ideologia guerriera, all’occorrenza è *vano* (l’*adnominatio* era invece profittevole ad Argante in 10, 1, „né

sarà vano il vanto”). Infine, un’analisi puntuale del duello<sup>4</sup> conferma questa alienazione dei personaggi, da leali e generosi che erano, resi „infelloniti e crudi” (56, 7) dalle circostanze della loro singolar tenzone. Il „Combattimento”, in effetti, non è un normale duello, „né qui destrezza ha parte” (55, 2); qui, „toglie l’ombra e ’l furor l’uso dell’arte” (55, 4). I combattenti sdegnano le regole della scherma („Non schivar, non parar, non ritirarsi / voglion costor”, 55, 1-2), e si segnalano per incredibile imperizia tecnica („sempre è il piè fermo e la man sempre in moto”, 55, 7). I critici hanno messo in rilievo l’ambiguità di questo corpo a corpo („nodi di fer nemico e non d’amante”, 57, 4), l’allusività raccapricciante delle ferite e della penetrazione delle armi. Più mi preme mettere in luce il moto inarrestabile della lotta, il fatale andare dei personaggi, chiusi in un cerchio stregato: „Oh fera pugna, / u’ l’arte in bando, u’ già la forza è morta / ove, in vece d’entrambi, il furor pugna” (62, 2-4). Pugna dunque il *furore*<sup>5</sup>, e i duellanti son quasi ridotti al rango di marionette, di pupi siciliani, mossi da una mano ignota e al servizio di un canovaccio già scritto: strumenti e vittime del destino.

Un cerchio inarrestabile, s’è detto: „L’onta irrita lo sdegno a la vendetta, / e la vendetta poi l’onta rinova; / onde sempre al ferir, sempre a la fretta / stimol novo s’aggiunge e cagion nova” (56, 1-4). Onta, sdegno, vendetta e ancora onta: ne avremo un’applicazione puntuale nell’ottava 61: per l’onta della risposta arrogante di Clorinda, Tancredi *arse di sdegno*, allettato infine alla vendetta. Come in un

4 Si veda sul duello la monografia di Francesco Erspamer, *La biblioteca di don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1982.

5 Non è indiscreto riferirsi, anche per il *furor* di Tancredi, a Jean Starobinski, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard 1974, e specialmente al primo saggio, *L’épée d’Ajax*, che evidenzia tra l’altro la „dévoyance” dell’eroe, nell’opposizione sofoclea di tenebre e luce. „Solo Tancredi avien che lei conosca” (51, 5) è una presunzione fatale (l’occhio di Tancredi sarà velato da San Giorgio?). È un abbaglio che il Tasso imputa fin dall’inizio al personaggio, con un’affermazione che è negazione nei fatti, e con simpatia (in senso proprio etimologico) che non esclude però il sarcasmo retrospettivo (ancora, più oltre, „Ne gode e superbisce . . . Misero, di che godi?”). Il movimento inverso – negazione che è affermazione (in linguaggio freudiano *Verneinung*) – in „nodi di fer nemico e non d’amante” (57, 4).

congegno meccanico, i due schermitori „serbano ancor l'impeto primo” (63,7): e solo lo *sdegno* tiene unita l'anima al corpo („e se la vita / non esce, sdegno tienla al petto unita”, 62, 7-8).

Un'emergenza teatrale, dunque: come dire *\*Storia*, o *\*Rappresentazione di Santa Clorinda*. Della „sacra rappresentazione”, il „Combattimento” condivide il metro usuale dell'ottava rima, e il prevedibile finale *ad majorem Dei gloriam*.

Non conviene insistere più a lungo su questa prospettiva, che invita a una lettura meno 'lirica' del consueto, più attenta alle implicazioni sceniche dell'episodio. Si tratta però, anche per altro verso, di una prospettiva fruttuosa. L'idea di „mistero sacro” consente di additare, per il tragico duello, un modello strutturale finora insospettato. Si richiamano all'attenzione alcuni fatti:

- a) la singular tenzone si svolge di notte, nell'ombra più fitta, e solo all'alba si risolve;
- b) i due contendenti non si conoscono, sono l'uno all'altro ignoti<sup>6</sup>;
- c) uno di loro, Tancredi, chiede il nome all'altro, senza ottenere soddisfazione alla sua richiesta;
- d) come si è già anticipato, è un duello strano, di violenza bestiale, in cui tutte le regole della cavalleria vengono sovvertite.

Per questi fatti, il duello non si può iscrivere nello spazio epico della *Gerusalemme*, e non è un combattimento di „cavalieri antiqui”. È una lotta primitiva e senza disciplina; non tenzone cavalleresca, ma scontro escatologico, tra ombra e luce, verità ed errore: è insomma una lotta archetipica, nelle tenebre di una reciproca ignoranza.

6 L'affermazione è forse troppo perentoria: vera solo per metà, se Clorinda ha riconosciuto, nel suo antagonista, Tancredi. Il Tasso, al riguardo, lascia un margine d'ambiguità: solo fa intendere che Clorinda, nell'armato che s'avvicina di corsa, vede un messaggero: „ella si volge e grida: – O tu, che porte, / che corri sì? – Risponde: – E guerra e morte – ” (52, 7-8). È notevole che la donna non chieda „quale nome?”, bensì „quale messaggio?”, come chi aspetti un annuncio o un evento imminente. „O tu, che porte, che corri sì?” è frase ellittica, „che cosa annunzi?”, „di che cosa sei messaggero?”, „quali novità rechi?”, come (ma in forma esplicita) nell'esempio, singolarmente affine, di *Purgatorio* V 50-51 „sì che di lui di là *novella porti: / deh, perché vai? deh, perché non t'arresti?*”.

Il suo autentico modello letterario non si ritrova perciò in uno dei tanti poemi cavallereschi, che l'erudizione ha di volta in volta candidati. Vera fonte è la Bibbia, precisamente la lotta di Giacobbe e l'Angelo nel *Genesis* (32, 22-32):

[. . .] Et ecce vir luctabatur cum eo usque mane. Qui cum videret quod eum superare non posset, tetigit nervum femoris eius, et statim emarcuit. Dixitque ad eum: Dimitte me, iam enim ascendit aurora. Respondit: Non dimittam te, nisi benedixeris mihi. Ait ergo: Quod nomen est tibi? Respondit: Iacob. At ille: Nequaquam, inquit, Iacob appellabitur nomen tuum, sed Israel: quoniam si contra Deum fortis fuisti, quanto magis contra homines praevaleris! Interrogavit eum Iacob: Dic mihi, quo appellaris nomine? Respondit: Cur quaeris nomen meum? Et benedixit ei in eodem loco. Vocavitque Iacob nomen loci illius Phanuel, dicens: Vidi Deum facie ad faciem, et salva facta est anima mea.

Giacobbe rivela il suo nome e si salva; mentre l'altro contendente, che sotto le sembianze dell'Angelo è Dio stesso, ovviamente non pronuncia il suo nome. Anche Clorinda, su un piano soprannaturale si salva; ma, proprio perché tace il suo nome a Tancredi, si condanna all'uccisione.

Si possono delineare altri parallelismi. Giacobbe, per grazia di Dio, muta il suo primo nome in quello di Israel. Anche Clorinda santifica il suo al momento del battesimo, quando Tancredi „il suon de' sacri detti sciolse” (68, 5): o forse (il Tasso, in proposito, è reticente) cambia anch'essa di nome, se quello di Clorinda, in quanto pagano, è inadeguato alla sua nuova condizione, e se il diritto canonico vigila, nell'amministrazione del battesimo, „ne imponatur nomen a sensu christiano alienum” (C.J.C., 855). Se Giacobbe può ben dire „Vidi Deum facie ad faciem, et salva facta est anima mea”, anche Clorinda, in morte, ha una visione beatifica: „di gioia trasmutossi e rise; / e in atto di morir lieto e vivace, / dir pareva: 'S'apre il cielo; io vado in pace' ” (68, 6-8).

Torniamo alla *fabula* di Clorinda, per mostrare come la sua morte non sia un luttuoso incidente nel poema, ma il fatale epilogo preparato da vari altri fatti.<sup>7</sup> È opportuno riesporre la storia precedente

7 È questa, mi pare, l'unica lettura che consenta un recupero organico di tutta la storia, attivando l'intero contesto. L'altra via (psicologica, selettiva e svalutativa degli antefatti, liquidati come romanzeschi e inerti) è percorsa con



dell'eroina, mettendone in luce gli elementi suscettibili di sviluppo. Le informazioni sulla vita anteriore di Clorinda sono fornite tutte dal racconto che il vecchio tutore si decide a farle, spaventato da un sogno premonitore. A dire il vero, il sogno non basta a smuovere il servizievole, ma infido personaggio: è solo alla vista di Clorinda con le armi cangiate, „(infausto annunzio!) ruginose e nere” (18, 4), che Arsete si risolve a dire tutta la verità, nella speranza di dissuadere la sua pupilla dalla funesta impresa notturna. Il racconto di Arsete è molto lungo, occupando 21 ottave (20-40) delle 105 che comprende il canto. Clorinda, turbata, apprende la sua vera origine e le varie peripezie della sua infanzia. Essa è in realtà figlia di Senapo, imperatore cristiano d’Etiopia, e della sua legittima consorte, „che bruna è sì, ma il bruno il bel non toglie” (21, 8: *nigra sum sed formosa*). Il sovrano, che è religioso praticante („del figlio di Maria la legge / osserva”, 21, 3-4), e ha fama di marito ardente, anche se eccessivamente possessivo („de l’amore al foco / ben de la gelosia s’agguaglia il gelo”, 22, 1-2) costringe la moglie a una vita da reclusa, in un oscuro gineceo. In queste circostanze, la regina ingravida, maturando altresì una cupa depressione, a cui è conforto e insieme alimento certa sua mania religiosa, complicata da una superstizione iconica. Infatti la poveretta, soffocata dal „folle zelo” (22, 4) del coniuge, si circonda di ossessive immagini di culto, su cui proietta le sue frustrazioni e un inconscio desiderio di liberazione. Specialmente un affresco le è caro: una storia di San Giorgio, che difende una vergine e uccide il drago che l’aveva rapita, corredo figurativo della sua camera nuziale.

D’una pietosa istoria e di devote  
figure la sua stanza era dipinta.  
Vergine, bianca il bel volto e le gote  
vermiglia, è quivi presso un drago avinta.

coerenza, ma con riduttiva semplificazione, e con grave sacrificio del testo, da Benedetto Croce, in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Bari, Laterza 1966<sup>4</sup>, pp. 233-241. La conseguenza è che Clorinda è ridotta quasi a una scavezzacollo, che fa la fine che era prevedibile: „quel vivere così cieco e vertiginoso che l’ha trascinata di ardimento in ardimento, di pugna in pugna, di strage in strage, quel vivere che non può metter capo ad altra conclusione che al taglio violento della morte [. . .] La morte, la morte sola, poteva disbriarla”.

Con l'asta il mostro un cavalier percote:  
giace la fèra nel suo sangue estinta.  
Quivi sovente ella s'atterra, e spiega  
le sue tacite colpe e piange e prega.  
(23, 1-8)

Dalla coppia reale nasce infine una figlia, accompagnata, come in un'ode storica del Carducci, dai più infausti presagi, per candidarla allo smacco e all'infelicità.

Anzitutto, contro ogni attesa, è bianchissima di carnagione, proprio come la vergine *bianca il bel volto* contemplata dalla madre nelle angosce della gravidanza. La regina, ormai soggetta a una sindrome irreversibile, aggravata dal timore del suo gelosissimo marito, „Si turba; e de gli insoliti colori, / quasi d'un novo mostro, ha meraviglia” (24, 3-4). Non riconosce la figlia e cela il parto al re, che „avria dal candor che in te si vede / argomentato in lei non bianca fede” (24, 7-8), illazione ingiusta se altra mai.

Si noti come, nella storia, per l'opposizione irrazionale e imprevedibile di bianco e di nero, i segni si corrompano. La nascita singolare di Clorinda pone già le premesse per un esito tragico:

- a) La bambina è ripudiata dalla madre timorosa (e anche lo sarebbe stata dal padre, per il suo falso argomentare sul *bianco* della pelle e sulla *bianca fede*);
- b) Clorinda non riceve il battesimo a cui aveva diritto, perché troppo giovane al momento del distacco dalla madre: „né già poteva allor battesimo darti, / ché l'uso no 'l sostien di quelle parti” (25, 7-8);
- c) la bimba viene affidata a un eunuco, Arsete, che l'educerà a modo suo, nell'ambiguità e nell'errore (e sarà questo, come vedremo, il torto più grave inflitto al personaggio).

Il destino di Clorinda è dunque sovvertito dalla cieca passione del padre e dalla viltà della madre, che non accetta la nascita di una „candida figlia” (24, 2). La regina – che avverte dolorosamente la sua pochezza di cuore, tanto da confessare a Dio: „son vile al tuo cospetto” (27, 4) – conclude rapidamente il suo ciclo. Dopo un'ultima preghiera al *celeste guerriero* San Giorgio („salva il parto innocente,

al qual il latte / nega la madre del materno petto”, 27, 5-6), la madre muore, consumata dal rimorso e dalla privazione che essa stessa s’è imposta: „Qui tacque; e ’l cor le si rinchiuse e strinse, / e di pallida morte si dipinse” (28, 7-8). *Pallida morte*, in questo caso, riscatta la sua natura di sintagma topico: qui la morte ha lo stesso colore del latte negato e della „candida figlia” respinta, che ne sono la causa prossima. Il Tasso è, per eccellenza, il poeta della simmetria: è un autore che non si dà mai torto, specialmente nei dettagli. Eccone un’altra prova.

La madre esce di vita e di scena, perché rinuncia al ruolo (quello di madre, appunto), che le compete nella storia: per lei la morte è precisamente rifiuto, negazione del seno („il latte / nega la madre del materno petto”). Anche la figlia morirà di una ferita al seno, per una sorta di atroce contrappasso: la spada di Tancredi „empie d’un caldo fiume” di sangue „la veste, che d’or vago trapunta / le mammelle stringea tenera e leve” (64, 5-6). Soprattutto importa che il ferro micidiale del paladino mimi l’istinto nutritivo del lattante, la suzione negata a Clorinda: il ferro s’immerge „nel bel sen di punta” e „’l sangue avido beve” (64, 4). Tornando al suo punto di partenza, la vicenda si conclude riproponendo gli stessi segni.

Poste queste premesse, Clorinda sarebbe restata semplicemente un’orfana, prole reale spodestata dal suo rango. E invece la decisione della madre di affidarla a un tutore che è, nello stesso tempo, pagano ed eunuco, infrange ogni legge naturale e infligge un ulteriore scacco al personaggio. Così Clorinda sarà allevata:

- a) da un padre-eunuco („uom che ’n amor m’è padre”, 6, 3),
- b) che è anche padre-nutrice („È quivi Arsete eunuco, il qual fanciulla / la nudrì da le fasce e da la culla”, 18, 7-8),
- c) che è pagano,
- d) che infine è servo e travestito („Quivi io pagan fui servo e fui tra gregge / d’ancelle avvolto in femminil mestiero”, 21, 5-6). Lo confessa lui stesso: „e sai non men che servo insieme e padre / io t’ho seguita fra guerriere squadre” (38, 7-8): padre-servo dunque, e non, eventualmente, padre-padrone.

Nella realtà romanzesca di Arsete si condensa insomma ogni ambiguità possibile: ne risulta una fisionomia aberrante, per la mostruosa confusione dei ruoli. Il profilo di Arsete non è completo, se non si aggiungono altri caratteri impreteribili del suo animo: egli è pavido, imbellè e fedifrago.

Per due volte abbandona la bambina nel pericolo. La prima volta, imbattendosi in una tigre, si rifugia comicamente su un albero, lasciando a terra la bimba, in balia della fiera. La tigre naturalmente dimette ogni ferocia; anzi, „porge ella le mamme e, come è l'uso / di nutrice, s'adatta” (31, 3-4), dando alla piccola il latte di cui era stata privata („Poi che sazia ti vede omai la belva / del suo latte, ella parte e si rinselva”, 31, 7-8). Questo ruolo vicario di madre, assunto dalla tigre, segnerà per sempre Clorinda, che „fèra a gli uomini parve, uomo a le belve” (II, 40, 8), ingenerando una prima dicotomia nell'immagine del personaggio.

La seconda volta, nel traversare un fiume in piena, Arsete lascia la bimba, che è poi salvata dalle acque per chiaro intervento divino.

Neppure questo secondo miracolo apre gli occhi di Arsete, pervicace nel disobbedire alla regina, e sordo alle ammonizioni di San Giorgio apparso in sogno: „perché mia fé vera e l'ombre false / sti-mai, il tuo battesimo non mi calse” (37, 7-8). Alla protratta slealtà del pagano si oppone, come è ovvio, la pronta generosità di Tancredi, che subito soddisfa la richiesta fatta dal suo nemico ancora sconosciuto:

Poco quindi lontan nel sen del monte  
scaturia mormorando un picciol rio.  
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,  
e tornò mesto al grande ufficio e pio.  
(67, 1-4)

A questo riguardo il Tasso fornisce un prezioso indizio: l'acqua che salverà Clorinda nasce precisamente *nel sen del monte*, come da una cavità materna, benefica e copiosa. E così i segni liquidi della storia di Clorinda (latte materno vietato, latte della tigre, acque placate del fiume in piena, sangue della ferita al seno e acqua lustrale) confluiscono tutti nel *grande ufficio e pio* celebrato da Tancredi. La simbologia dell'acqua e del fuoco è anche più estesa, sempre con rara perti-

nenza. I pagani sono connotati dal fuoco e dal sangue („Lor s’infiamman gli spirti, e ’l cor ne bolle”, 43, 5; „gli invita al foco, al sangue, un fero sdegno”, 43, 7; „Minaccia Argante: –Io spegnerò quel foco / co ’l vostro sangue–”, 47, 3-4); i Cristiani, invece, dall’acqua, che domina ogni similitudine o paragone („Cresce più che torrente a lunga pioggia / la turba”, 47, 7-8; „il franco stuol v’inonda”, 48, 6), e paradossalmente dovrebbe cancellare perfino i rimorsi di Tancredi („Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti) / di quel sangue ogni stilla un mar di pianto”, 59, 3-4).

Resta ora da indagare la natura ancipite di Clorinda, che solo la morte potrà sciogliere, in un senso o nell’altro. Il discorso di Arsete, depositario di segreti troppo tardi svelati, non può certo aiutare Clorinda nel recupero della sua identità<sup>8</sup>: Arsete semplicemente espone alcuni lontani antefatti, ai quali darà senso solo la finale catastrofe, annunciata in sogno da San Giorgio all’improvvido tutore:

Ecco – dicea – fellow, l’ora s’appressa  
che dée cangiar Clorinda e vita e sorte:  
mia sarà mal tuo grado, e tuo fia il duolo.  
(39, 5-7)

La giovane donna, di fronte a tante inopinate rivelazioni, non si scompone:

Rasserinando il volto, al fin gli dice:  
– Quella fé seguirò che vera or parmi,  
che tu co ’l latte già de la nutrice  
sugger mi fèsti e che vuoi dubbia or farmi;  
né per temenza lascierò, né lice  
a magnanimo cor, l’impresa e l’armi,  
non se la morte nel più fer semblante  
che sgomenti i mortali avessi inante –  
(41, 1-8),

8 La rivelazione di Arsete sarebbe stata risolutiva, e garante di lieto fine, in un inserto di natura comica, e non tragica, come il presente: basti pensare ai molti finali di commedia che si concludono con un’agnizione dei personaggi, presupposto di un lieto fine assunto unanimemente. Per le convenienze del caso, e secondo le regole del genere che si è individuato, risulta perciò inefficace.

intuendo che la soluzione dei suoi nodi esistenziali è riservata ormai all'azione, a un evento decisivo e fatale. Vigge sempre, intanto, la connessione di *latte e fede*, in attesa che l'acqua, cancellando integralmente il passato („ogni mia colpa lave”, 66, 4), inauguri una nuova vita. L'autocoscienza di Clorinda, già labile in parte, è incrinata senza rimedio dalla confessione di Arsete. Al punto che il rifiuto di svelare il proprio nome a Tancredi non sembra solo dettato dallo sdegno e dall'affanno della lotta. A un certo momento, neppure Clorinda sa più bene chi è („—Indarno chiedi / quel c'ho per uso di non far palese. / Ma chiunque io mi sia, tu inanzi vedi / un di quei due che la gran torre accese—”, 61, 1-4). *Chiunque io mi sia* segna proprio la sospensione tra passato e futuro.

„Candida figlia” di genitori neri, pagana e non cristiana, cresciuta dall'eunuco, Clorinda è anche portatrice di un sesso dubbio, di caratteri ermafroditi. „Fèra a gli uomini”, „uomo a le belve”, riconosciuta come „guerriero / (ché tal pareo) d'alta sembianza e degna” (II 38, 1-2), Clorinda nel poema è di volta in volta paragonata ad animali maschi che sono l'emblema stesso della virilità: a un toro assalito dai cani (III 32), a un lupo che „tacito s'imbosca / dopo occulto misfatto” (51, 1-2), ancora a un toro nell'estremo agone („e vansi a ritrovar non altrimenti / che duo tori gelosi e d'ira ardenti”, 53, 7-8).

È certo il latte di tigre („tigre, che su l'elmo ha per cimiero”, II 38, 5) ad aver forgiato l'animo fiero della guerriera; ma il principale responsabile è Arsete, che ha allevato la sua pupilla alla rovescia, esaltandone la parte maschile. La *paideia* di Clorinda si riassume in effetti in una formula inquietante: „ Crescesti, e in arme valorosa e ardita / vincesti il sesso e la natura assai” (38, 3-4). E' nota l'importanza conferita all'educazione nell'età della Controriforma: collegi universitari, scuole di ordini religiosi e *rationes studiorum*. Ebbene, il caso di Clorinda è, per contrasto, il cattivo esempio per eccellenza di un'educazione che travalica i limiti del sesso e della natura: il simbolo vivente della dis-educazione.

Anche Tancredi, beninteso, „un uom la stima / degno a cui sua virtù si paragone” (52, 1-2). E Clorinda stessa è dubitosa del suo stato: le ripugna di mostrarsi „tra cavalier donzella” (4, 4), si chiede „Ché non riprendo la feminea vesta?” (4, 5), e sente di dover ribadire „Pure io femina sono” (8, 5). In realtà la giovane donna avverte „un

non so che d'insolito e d'audace" (5, 2): qualcosa deve cambiare, incombe su di lei una misteriosa metamorfosi. Per l'occasione l'eroina cambia d'abito, armi nere invece delle consuete, „Bianche via più che neve in giogo alpino" (VI 26, 5); come se la prudenza di mimetizzarsi nella notte potesse anche propiziare una via d'uscita alla sua ambiguità congenita. È solo il caso di rilevare che, ancora una volta, lo scambio di bianco e di nero interviene a un punto cruciale della vicenda. L'abitudine al travestimento, sotto l'armatura maschile che copre fattezze muliebri, suggerisce poi a Clorinda un'estrema risorsa, quando s'avvede d'esser rimasta *esclusa* dall'Aurea Porta di Gerusalemme:

vide chiuse le porte e intorniate  
 sé da' nemici, e morta allor si tenne.  
 Pur veggendo ch'alcuno in lei non guata,  
 nov'arte di salvarsi le sovenne.  
 Di lor gente s'infinge, e fra gli ignoti  
 cheta s'avolge; e non è chi la noti  
 (50, 3-8).

Ma la giovane donna deve diventare cristiana, non può solo fingere di esserlo. Solo in punto di morte, ricevuto il sacramento, Clorinda assume i caratteri che le mancavano, e perciò la sua metamorfosi è completa. Quel „non so che d'insolito e d'audace", che inquietava l'eroina pagana, si placa in „un non so che di flebile e soave" (66, 6) che risuona nella voce, ormai mutata, di Clorinda. L'antica guerriera che „armò d'orgoglio il volto, e si compiacque / rigido farlo, e pur rigido piacque" (II 39, 7-8), ora perfino ride („di gioia trasmutossi, e rise", 68, 6). L'ossimoro finale, l'„atto di morir lieto e vivace" (68, 7) consumato da Clorinda, riaccosta per l'ultima volta in un solo verso il duplice destino dell'infelice guerriera, solo in morte *vivace* e pacificata.

Se il percorso fin qui tentato è plausibile, e se le implicazioni testuali dell'episodio sono, come a me pare, eloquenti, la storia di Clorinda appare, a ritroso, come uno svolgimento predestinato. Si può ben dire che la *fabula* è anteriore alla nascita, già contenuta *in nuce* nell'affresco di San Giorgio, la vergine e il drago, che confortava, e insieme assillava, la gravidanza della regina.

Nel dipinto, San Giorgio uccide il drago per liberare la vergine<sup>9</sup>; nella sua riproduzione speculare, Tancredi uccide la vergine per liberarla dal mostro (che sarà figura dell'errore, dell'ambiguità personale irrisolta, della natura vergognosa dell'eunuco). San Giorgio, non esaudito da Arsete, esige infine la sua vittima:

Ecco, – dicea – fellow, l'ora s'appressa  
che dée cangiar Clorinda e vita e sorte:  
*mia* sarà mal tuo grado, e tuo fia il duolo.<sup>10</sup>  
(39, 5-7)

In tal senso, il destino di Tancredi<sup>11</sup> (amante che uccide l'amata) è simmetrico a quello di San Giorgio (protettore che deve uccidere la sua protetta), perché un superiore interesse non sia tradito.

- 9 Piuttosto che denunciare un procedimento, del resto indubbio, di *ecfrasis*, che funziona anche da *mise en abîme*, è forse più istruttivo evocare qui la nozione scritturale di *figura*, recuperata al linguaggio critico moderno da Auerbach: nella globalità dell'episodio, San Giorgio come figura di Tancredi.
- 10 L'attributo di *fellone* è una spia infallibile della condizione del personaggio. L'eunuco, in quanto *fellone*, è l'anticavaliere per eccellenza, antitesi perfetta di Tancredi: di fatto, nella logica della storia, un suo oggettivo antagonista. La sola ombra, sulla condotta del leale Tancredi e della sua compagna, sarà stesa dal *furor*: è nel duello cieco e furibondo che i due diventano, loro malgrado, „infelloniti e crudi” (56, 7).
- 11 Vorrei ricordare che Freud, nel quadro della sua tarda teoria delle „pulsioni di morte” (*Todestriebe*), sviluppata in *Jenseits des Lustprinzips* (1920), considerava Tancredi il paradigma più memorabile della coazione a ripetere uno stesso evento spiacevole. Cito dalla più accessibile traduzione italiana, a cura di Anna Maria Marietti: „La più commovente descrizione poetica di questo destino è stata data dal Tasso nel poema romantico *La Gerusalemme liberata*. Senza saperlo, l'eroe Tancredi ha ucciso in duello l'amata Clorinda, le cui sembianze erano nascoste sotto l'armatura di un cavaliere nemico. Dopo che essa è stata sepolta, egli si addentra nella sinistra foresta magica che terrorizza l'esercito dei crociati; con la spada colpisce un alto albero, ma dal tronco squarciato sgorga sangue, e la voce di Clorinda, la cui anima è imprigionata nell'albero, rimprovera a Tancredi di aver infierito ancora una volta sulla donna amata” (*Al di là del principio di piacere*, Milano, Boringhieri 1975, pp. 39-40). Freud, che cita a memoria (da perfetto umanista), e con qualche veniale semplificazione, non registra che Tancredi, per lo smacco iterato, „va fuor di sé” (XIII 45, 5), e censura il fatto occorsogli nel resoconto a Goffredo (XIII 47-49).



Guglielmo Gorni

CLORINDA'S CHIASMUS (ABSTRACT)

A dual ending is reserved for the character Clorinda in the *Gerusalemme Liberata*, one catastrophic, the other happy. The heroine's death is at the same time her salvation, in virtue of her baptism administered by Tancredi. The intent of this essay is to show that Clorinda's end is on all levels – structural as well as scriptural – coherent with the character's development. This new reading, which is attentive to all the rhetorical and stylistic information of the text, puts into full focus the tragic nature of the episode; “tragedy” is here intended in the purely Aristotelian sense. Furthermore, it gives a new interpretation of the duel, whose outcome is predetermined by Fate. The model, in fact, for this combat is the Biblical confrontation between Jacob and the angel. Particular attention is paid to certain signs within the text (e.g. black and white, blood and milk), as well as to the actions of the mother and of the eunuch Arsete, who is of decisive importance with respect to Clorinda. In effect, the ambiguous nature of Clorinda (both pagan and Christian, both warrior and woman) is illustrated by her *paideia*, which is governed by the treacherous tutor Arsete.