

A proposito di F. Ferretti, Narratore notturno. Aspetti del racconto nella ‘Gerusalemme liberata’, (Pisa, Pacini, 2010)

Matteo Residori, Arnaldo Soldani

► **To cite this version:**

Matteo Residori, Arnaldo Soldani. A proposito di F. Ferretti, Narratore notturno. Aspetti del racconto nella ‘Gerusalemme liberata’, (Pisa, Pacini, 2010). Nuova rivista di letteratura italiana, ETS, 2011, 14 (1-2), pp.134-137. <http://riviste.edizioniets.com/nrli/index.php/nrli/index> . hal-01464548

HAL Id: hal-01464548

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01464548>

Submitted on 15 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DISCUSSIONI

A PROPOSITO DI NARRATORE NOTTURNO. ASPETTI DEL RACCONTO NELLA «GERUSALEMME LIBERATA» FRANCESCO FERRETTI (PISA, PACINI 2010)

Quello di Francesco Ferretti è un libro che contiene molto più di quello che promette. Contrariamente a quanto possono fare pensar il bel titolo e il sottotitolo un po' forsteriano (*Aspetti del racconto...*), non si tratta solo di un'analisi narrativa ma di un ambizioso saggio interpretativo sulla *Gerusalemme liberata*. Un saggio anzi, che analizza l'intera produzione narrativa tassiana prendendo come punto di osservazione quel momento di precario equilibrio rappresentato dal poema che siamo abituati a chiamare *Gerusalemme liberata*: il testo cioè che Tasso lascia interrotto nel 1575-76 e che viene pubblicato cinque anni dopo contro la sua volontà. Ferretti ci racconta la storia degli aggiustamenti successivi, degli spostamenti insensibili grazie ai quali questo equilibrio si definisce, ma anche del suo progressivo sfaldarsi sotto l'azione di critiche esterne e dubbi dell'autore.

Va prima di tutto salutata una scelta controcorrente rispetto a una tendenza della critica tassiana degli ultimi anni: la tendenza che ha privilegiato l'«ultimo Tasso» come oggetto di accertamenti filologici non prorogabili e di indagini erudite spesso preziose – anche se si può trovare che la massa di conoscenze prodotte da questi studi tenda a restare, con qualche eccezione, criticamente inerte. Con scelta opposta, scelta storiografica e insieme appassionatamente critica, Ferretti torna alla *Liberata*, e meglio ancora alla fase iniziale, sorgiva del progetto narrativo tassiano: una fase di cui riesce a isolare e a restituirci intatta l'audacia teorica, la fresca e fattiva intelligenza. Quello che emerge dal libro è insomma un Tasso giovane, tra i venti e i trent'anni, le cui idee e i cui esperimenti impongono di essere presi sul serio, di essere analizzati con esigenza o entusiasmo.

Prima di vedere in dettaglio come Ferretti definisca la specificità di questo momento giovanile, è opportuno descrivere brevemente i caratteri essenziali del suo studio. Forse il modo migliore per farlo è riciclare a nostra volta la formula critica con cui il grande classicista Friedrich Klingner parlava dell'*Eneide*, e che l'autore applica alla *Liberata*: «massima libertà nel massimo ordine» (p. 258). Cominciamo dall'ordine. Il libro è strutturato in due grandi parti (intitolate rispettivamente *Verosimiglianza* e *Costruzione del racconto*), ma la seconda è abbastanza nettamente bipartita, col risultato che la struttura d'insieme arieggia la tripartizione retorica classica (ripresa da Tasso stesso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica*) in *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*. Questa partizione è interpretata da Ferretti in modo duttile e criticamente incisivo: in ognuno dei tre ambiti lo studioso individua infatti una questione cruciale e la esplora in profondità, senza vietarsi incroci, digressioni e sconfinamenti. Più che le tre parti del discorso, insomma, tre sguardi che convergono sullo stesso oggetto illuminandolo da diversi punti di vista. Vengono così definiti quelli che sono per lo studioso gli ingredienti essenziali del progetto tassiano, quelli che ne definiscono meglio l'originalità. A orientare e a vincolare l'invenzione poematica è soprattutto il criterio del 'verosimile', inteso peraltro, come vedremo, in accezione abbastanza ampia. I fenomeni della *dispositio* si declinano nella fattispecie di una 'composizione' intesa come «montaggio di sequenze drammatiche» (p. 225). E le ricerche formali del Tasso epico trovano secondo Ferretti un punto di convergenza nel valore dell'«energia», cioè l'evidenza e l'efficacia sensibile dello stile narrativo.

Sono scelte incisive, si diceva, ma niente affatto limitanti. Muovendo da questi punti di

partenza lo studioso riesamina tutto l'imponente dossier critico della *Gerusalemme* senza trascurare, di fatto, nessuno dei suoi aspetti: rilegge tutti i testi essenziali, affronta le questioni più dibattute, dialoga con i critici più autorevoli. E lo fa sempre con una straordinaria 'libertà', della quale vanno sottolineati almeno due ingredienti.

Il primo è un deliberato e scaltrito 'eclettismo' metodologico. L'autore sceglie i suoi strumenti in funzione degli oggetti, attingendo alla critica stilistica e tematica, alla narratologia, alla storia delle poetiche e delle idee, alla letteratura comparata, alla filologia classica, alla storia dell'arte. E sebbene al centro del discorso critico ci sia sempre indiscutibilmente il testo, Ferretti propone anche qualche acuta incursione nella biografia dell'autore: per esempio quando illustra la tendenza, quasi la compulsione tassiana a confondere vita e letteratura, a scontare con l'esperienza le intuizioni più dolorose della propria poesia. Il suo uso degli studi precedenti non è esornativo o ossequioso, ma sempre sperimentale: isola un concetto, ne saggia la validità sul testo, ne propone applicazioni inattese. E questo vale anche per nomi che appartengono più alla storia della critica che all'attualità degli studi tassiani: Galileo, Lessing, Foscolo o Chateaubriand sono citati solo nella misura in cui possono offrire nuove chiavi di lettura del poema.

Il capitolo che illustra meglio queste qualità è forse quello dedicato alla *Composizione* (pp. 225-307). Si comincia con l'enunciazione di un'arguta 'legge' per il buon uso critico delle *Considerazioni al Tasso* di Galileo: «dove maggiore è l'irritazione dello scienziato, ivi si celano le indicazioni più esatte in merito allo stile del poema» (p. 225). Questa regola permette di individuare due campioni esemplari del 'metro intarsiato' tassiano (le ottave II 18 e XII 2), uno dei quali è analizzato anche tramite la sua riscrittura, scherzosa ma non troppo, in forma di «stanza visionaria della Dickinson» (p. 227). Dopo altre considerazioni sull'ottava, mutate in parte dallo studio fondamentale di Arnaldo Soldani, Ferretti si lancia in un'analisi impavida delle strutture narrative del poema, adottando uno dopo l'altro quattro approcci diversi. Si interessa innanzitutto alla 'misura canto', studiandone, per la prima volta sistematicamente, le tipologie, le frontiere, le articolazioni interne. Sceglie poi di farsi guidare nell'analisi da quelli che Tasso stesso, sulla scorta di Aristotele, presenta come i tre «criteri fondamentali della favola», cioè «interezza, grandezza, unità» (p. 245); ne risulta una caratterizzazione dei principi globali che presiedono all'architettura del poema: autosufficienza dell'insieme, concatenazione causale delle parti, funzionalità delle azioni secondarie rispetto alla principale (in negativo o in positivo, come ostacolo o come strumento). Ancora le categorie aristoteliche familiari a Tasso permettono a Ferretti di caratterizzare poi la struttura del poema come un racconto «semplice», senza «cesure e capovolgimenti» (cioè privo di «peripezia») e invece «disturbato da un'estesa perturbazione»: analisi che approda alla riproposta, in forma perfezionata, dello schema d'ispirazione drammatica già individuato da Paul Larivaille (I-III 'principio'; IV-XIII 72 'perturbazione'; XIII 73-XVII 'rivolgimento'; XVIII-XX 'fine'), riproposta che ha il suo punto di forza nell'individuazione di una «decade di canti infernali» insediata nel cuore del poema (IV-XIII) e coincidente con la *désis* tragica. Lo studioso valorizza infine, sfumandola, una tipologia dei segmenti narrativi proposta da Scrivano sulla base dell'opposizione 'favola-episodi', proponendo di passaggio anche un regesto penetrante delle «agnizioni» e delle «peripezie» che, assenti dalla storia principale, pullulano invece negli episodi. Questo riassunto troppo rapido mira solo a dare un'idea più concreta della duttilità metodologica di Ferretti, della sua capacità di cambiare scala e angolatura dello sguardo critico, direi quasi della golo-sità sperimentale con cui si impadronisce di nuovi strumenti e ne saggia concretamente la fecondità. E infatti queste qualità contano solo perché producono una quantità notevolissima di osservazioni critiche originali, tradotte spesso in formule smaglianti, di cui è impossibile dare conto in dettaglio.

L'altro ingrediente di questa libertà è quello che si può chiamare 'ermeneutico'. Ferretti ha

una confidenza invidiabile col testo della *Liberata* ed è capace di scrutarlo come pochi. Questo però non gli impedisce di tenere conto di altre letture, della stratificazione plurisecolare dei commenti e delle riscritture, nella convinzione che il senso di un'opera emerga anche dal gioco di echi, riflessi, estrapolazioni a cui essa si presta lungo la storia della sua ricezione. Il discorso critico convoca dunque volentieri altri testi, che si situano anche e forse soprattutto (a differenza di quanto avviene in un approccio intertestuale classico) non 'a monte' ma 'a valle' della *Liberata*. Si possono distinguere due gruppi di riferimenti. Il primo comprende molte indicazioni preziose e per lo più inedite sulla ricezione immediata dell'opera di Tasso: commenti, allegorie, poesie di encomio, lettere, antologie tendenziose, riscritture più o meno infedeli. Questi materiali si concentrano in particolare nel breve capitolo centrale che s'intitola *Canonizzare Proteo* (pp. 205-22), dove incontriamo Tommaso Campanella, ma anche figure più oscure come il monaco napoletano Luigi Crescente, il cavalier Crisippo Selva, il letterato veneto Giulio Casoni, i cui scritti tanto diversi riverberano, senza esaurirla, la complessità estetica e morale dell'opera di Tasso. Ma a parte questi e altri reperti eruditi (che ci ricordano che Ferretti è anche un profondo conoscitore della poesia spirituale tra Cinque e Seicento), il libro cita molti altri testi che tracciano sia una storia ideale, documentata o ipotetica, della ricezione tassiana, sia le mobili coordinate di gusto e di cultura che orientano lo sguardo dello studioso. È così che vengono evocati, per allusioni o più distesi ragionamenti, Shakespeare, il melodramma da Monteverdi a Metastasio, i romantici tedeschi, Manzoni – ma anche Marcel Proust, Simone Weil che commenta Racine, Flannery O' Connor che riflette su letteratura e cattolicesimo, François Truffaut che intervista Hitchcock. Queste citazioni, mai esibizionistiche, rivelano in Ferretti un lettore curioso e sensibile, e, soprattutto, un lettore che non si sente tenuto a fingere di non esserlo quando fa lo studioso. Anche da questo atteggiamento – non così comune, ci sembra, negli attuali studi di storia letteraria – deriva l'intelligenza fervida che impronta il suo sguardo critico sull'opera di Tasso.

Ma è tempo di entrare più concretamente nel merito, e di dire in cosa consista, ai nostri occhi, la proposta critica più originale dello studio di Ferretti. L'autore sceglie, dicevamo, di tornare alle origini del progetto tassiano, e lo individua con le dovute cautele nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, nei quali si elabora una proposta incentrata sul primato del 'verosimile' come strumento di 'coinvolgimento emotivo' finalizzato al 'diletto' del lettore. Così facendo, Ferretti capovolge un luogo comune critico che circola pigramente negli studi tassiani e in molte ricostruzioni storiografiche: l'idea cioè che il criterio del verosimile sia una costrizione subita, una delle rigide regole aristoteliche con cui deve ormai fare i conti, suo malgrado, la libera immaginazione del poeta. Secondo lo studioso, quello del giovane Tasso sarebbe invece un aristotelismo liberamente assunto, addirittura militante, e l'autore abbraccerebbe con convinzione la poetica del verosimile individuando in essa lo strumento più capace di rifondare il potere conoscitivo ed esperienziale della poesia dopo la crisi aperta dallo scetticismo ludico ariostesco.

Sotto il segno del verosimile Ferretti riconduce gli ingredienti essenziali della ricetta epica tassiana, definendoli in questi termini: 1) il ricorso a un «fondamento di verità» che conferisca al poema l'«autorità della storia» senza per questo impedirle di essere per ampi tratti fittizia, e anzi fungendo da garante e da correttivo all'indispensabile «licenza del fingere»; 2) una nuova esigenza di credibilità del racconto, che va calibrata non su verità assolute ma sulle opinioni di un lettore "medio" e "laico", e che impone una nuova declinazione, più sobria e insieme più motivata, dell'elemento aristotelicamente necessario del 'meraviglioso'; 3) la volontà di preservare l'autonomia mimetica del racconto, il che implica una certa discrezione del narratore, i cui rari interventi devono corroborare l'illusione patetica della poesia e incoraggiare l'identificazione con personaggi di cui è rappresentata, anzi mimata, la soggettività passionale; 4) infine, come conseguenza di questo assetto narrativo, una tendenziale neutralità etica, o meglio

una mobilità e una plurivocità sentimentale che inficiano il rigore delle opposizioni ideologiche e la limpidezza dei precetti morali – il che equivale a ribadire il carattere sostanzialmente ‘profano’ della poesia e la sua finalità in primo luogo ‘edonistica’.

Il progetto letterario di cui Ferretti ricostruisce in questi termini l’ambizione originaria non attraversa indenne il lungo e complicato processo di elaborazione del poema. Negli ultimi decenni la filologia tassiana, grazie in particolare ai lavori di Luigi Poma e dei suoi allievi pavese, ha permesso di conoscere meglio la genesi della *Liberata*, individuando nei manoscritti del poema tre distinte fasi di elaborazione. Questa documentazione impervia, sinora poco sfruttata sul piano interpretativo, è perfettamente padroneggiata da Ferretti, che la mette al servizio di una ricostruzione ampia e insieme dettagliata della storia del progetto epico tassiano. Della storia ma anche della geografia: il percorso così delineato è infatti dominato dall’opposizione tra un Tasso ‘padano’ e un Tasso ‘romano’, senza contare che il versante padano si precisa di volta in volta in ‘roveresco’ – alludendo al contesto signorile in cui si colloca l’abbozzo del *Gierusalemme* –, ‘padovano’, ‘ferrarese’. Tenendo conto di queste coordinate storico-geografiche, Ferretti descrive finemente le modifiche e le revisioni che l’originario progetto tassiano subisce a contatto di personaggi e ambienti attraverso cui si manifesta a poco a poco un «rigore dei tempi presenti» di severità dapprima non sospettata. La rivelazione piena di questo clima morale si ha al momento della revisione romana, come le *Lettere poetiche* documentano esplicitamente. Ma non va naturalmente trascurato l’impatto dell’ambiente ferrarese, e persino del viaggio in Francia del 1572, a cui Ferretti attribuisce, con argomenti interessanti, una nuova importanza nell’evoluzione del progetto epico.

Il risultato di questo processo è una serie di rinunce e di cedimenti che erodono a poco a poco la priorità del verosimile e del diletto a favore di una funzionalità pedagogica di cui l’*Allegoria* in prosa (1576) è il documento imbarazzante. Per fortuna queste modifiche, attestate dai manoscritti dell’ultima fase, sono recepite solo in parte dalle edizioni che, a partire dai primi anni ’80, consegnano il poema al pubblico e alla Storia – e delle quali Ferretti difende appassionatamente il diritto a incarnare, come è stato per secoli, il ‘vero’ testo della *Liberata*, contro ogni ipotesi di edizione critica che ambisca paradossalmente a rispettare l’‘ultima volontà’ di un autore per il quale la *Gerusalemme liberata*, semplicemente, non esiste. Queste modifiche, maturate per lo più nel corpo a corpo drammatico della revisione romana, appartengono già a un’altra storia: quella che approderà anni dopo alla pubblicazione della *Gerusalemme conquistata* (1593), sola versione del poema ammessa dall’‘ultima volontà’ dell’autore, nella quale la dimensione mobile e plurale del verosimile è definitivamente sconfitta dalla plumbea univocità del Vero.

Questa ricostruzione, che si accompagna a un gran numero di rilievi puntuali e di precisazioni critiche, non è esente da qualche rischio, di cui lo studioso si mostra peraltro consapevole. Il primo è quello di drammatizzare l’antitesi tra Tasso e il suo contesto storico, opponendo artificiosamente la libertà creativa dell’autore ai vincoli e alle censure esterne che vengono via via a disciplinare, fino a snaturarlo, il suo progetto letterario. Ma se Ferretti non nasconde la sua simpatia per l’interpretazione romantica di Tasso – fino al critico che di quell’interpretazione è forse il più rigoroso ed originale erede contemporaneo, Franco Fortini –, la sua lettura non si riduce affatto a una riproposta aggiornata dello schema che vede nella *Gerusalemme* il documento di una tragedia storica, il frutto grandioso di una censura tanto più violenta in quanto consentita e interiorizzata. Il Tasso di Ferretti non è una vittima solitaria della storia, ma un autore ambiziosamente ‘moderno’ che non può concepire la sua opera al di fuori di un dialogo serrato con la contingenza storica, referente obliquo del racconto eroico ma anche orizzonte estetico ed etico studiato con costante, sagacissima attenzione. È di questo dialogo tassiano coi più diversi interlocutori – modelli letterari, teorie estetiche, attese di un pubblico variegato, esigenze non sempre convergenti delle autorità politiche e religiose – che lo studio-

so ricostruisce l'evoluzione lungo due decenni, descrivendo le svolte, le correzioni, i compromessi che esso determina nell'elaborazione del poema, almeno fino a quando l'irrigidirsi e il divaricarsi dei codici mette definitivamente in crisi l'ambizione inclusiva che animava il progetto epico.

Ci si può chiedere, d'altro canto, se Ferretti non esageri un po' la purezza o la radicalità originaria del progetto tassiano descrivendolo in termini di assoluta oggettività mimetica, o meglio di interazione narrativa tra soggettività rappresentate oggettivamente nella loro tragica sfasatura – descrizione che ricorda per certi aspetti, salvo appunto gli esiti tragici, quella bachtiniana del dialogismo romanzesco. Il rilievo indubbio che la prima poetica tassiana conferisce ai piaceri 'aristotelici' dell'illusione e dell'identificazione non basta infatti a considerarla del tutto indenne da quel «platonismo estetico» (M. Fumaroli) che domina la riflessione classicistica sulla *fictio*: cioè dall'idea che la mimesi letteraria non sia pienamente legittima di per sé, ma solo come adombramento di verità universali o veicolo di messaggi morali. Ferretti non sminuisce certo la portata etica di quella che definisce «una finzione sul bene e sul male» (p. 103 sgg.), e insiste anzi sulla «convergenza fra istanza mimetica e istanza morale» (p. 108) come carattere specifico del verosimile tassiano. Questa «mimesi moralizzata» (p. 166) andrebbe tuttavia nettamente distinta dall'allegoria: sia dalle «quasi allegorie» (p. 164) introdotte in una fase avanzata dell'elaborazione del poema, sia, a maggior ragione, dall'*Allegoria* platonica in prosa composta *a posteriori* per rispondere alle critiche dei revisori romani. Nonostante la finezza delle distinzioni e delle analisi di Ferretti, va detto però che non è sempre agevole capire dove passi la frontiera tra questi diversi regimi narrativi. Ci si può chiedere del resto se questa ricostruzione non sottovaluti un po' l'importanza di elementi che risalgono alle origini del progetto epico e che iscrivono nella struttura stessa del poema un disegno larvatamente allegorico: si pensa alla compattezza «demonica» (A. Fletcher) che caratterizza i personaggi in certe sezioni del racconto (per esempio i canti dedicati alla missione seduttiva di Armida); si pensa, soprattutto, all'opposizione uno-molteplice, o meglio uniforme-multiforme, di cui il saggio ormai classico di Sergio Zatti ha mostrato la pregnanza ideologica e la pervasività macro- e microstrutturale. In effetti, ci si sarebbe aspettati forse che Ferretti dialogasse più direttamente con questa interpretazione del poema, che è spesso citata, naturalmente, ma la cui tesi di fondo avrebbe potuto completare vantaggiosamente, ci sembra, la proposta critica dello studioso: perché è proprio grazie alla forza assiologica di questa opposizione che il racconto può permettersi di essere così mimeticamente autonomo e di concedere un tale spazio alla soggettività passionale dei personaggi. Ma se il saggio di Francesco Ferretti merita di essere accostato a quello di Zatti e ad altre interpretazioni classiche della *Gerusalemme*, è anche in nome di una complementarità di metodi e di obiettivi critici. Piuttosto che concentrarsi sulle opposizioni profonde che strutturano il poema, il critico sceglie infatti di esplorare le forme di libertà e di pluralità non ideologica che sono rese possibili dall'opzione mimetica; e più che la coerenza del testo sembra interessargli l'evoluzione accidentata ma appassionante di un progetto alle prese con le esigenze mutevoli della storia, nella convinzione che anche di questa precarietà si nutra la grandezza della *Liberata*.

Matteo Residori

Diciamo subito – tanto per giocare a carte scoperte – che il libro tassiano di Francesco Ferretti è un lavoro ottimo, sorprendente per certi versi, soprattutto per la sua capacità di affrontare con piglio sicuro un'interpretazione complessiva della *Liberata*: dunque un libro che si inserisce nel numero, non amplissimo ma neanche così ristretto ormai, dei volumi scritti da studiosi giovani che negli ultimi dieci anni hanno impresso davvero una svolta agli studi tassiani.

Per fare dei nomi, un altro lo dobbiamo a Matteo Residori, sommo cultore della tarda *Conquistata* nella sua *Idea del poema* del 2004. Ma vorrei citare anche gli studi filologici di Claudio Gigante e, sul fronte delle edizioni, la *Liberata* uscita per la Bur col commento di Franco Tomasi (2009), la *Conquistata* dello stesso Gigante (2010), il *Floridante* di Vittorio Corsano (2006), *Il mondo creato* di Paolo Luparia (2006), questi ultimi per l'Edizione Nazionale, che con una certa celerità ci sta consegnando uno scaffale di testi tassiani finalmente aggiornato. Anche se, in questo settore, l'operazione di cui da tanti anni si sente la maggiore urgenza è quella che ancora nessuno ha il coraggio di fare, cioè l'edizione critica della *Liberata*, promessa da Luigi Poma parecchio tempo fa ma mai portata a termine, e ora affidata alle cure congiunte dei suoi allievi e di Guido Baldassarri.

Prima di passare alle osservazioni di sostanza, farò subito una rapida descrizione del libro. Dunque: il volume è ben diviso in due grosse parti, la prima, più estesa (più di 200 pagine), è dedicata al tema della *Verosimiglianza*, la seconda è intitolata alla *Costruzione del racconto*. E ognuna di queste è poi suddivisa in capitoli abbastanza lunghi, che mettono a fuoco questo o quell'altro aspetto della questione. Non credo che occorra fare un riassunto preciso, che sarebbe anche abbastanza difficile, vista la densità del lavoro. Piuttosto, vorrei sottolineare un aspetto che gli studiosi colgono a prima vista già dall'indice. Cioè che 'verosimiglianza' e 'costruzione del racconto' rispondono ai due elementi di fondamentale novità portati dall'epica riformata di Tasso, sia nella teoria che nella prassi poetica: da un lato le modalità di trattamento, appunto 'verosimile', della materia cavalleresca, dall'altro le tecniche compositive, sia per quel che attiene alla compaginazione narrativa, sia per quel che riguarda le forme della rappresentazione, in particolare quella misteriosa entità che va sotto il nome di 'energia' o 'enargia', a cui infatti Ferretti dedica il capitolo finale. Ci torneremo.

Per ora mi premerebbe indicare alcuni dei pregi complessivi del volume. Uno dei maggiori mi sembra la sicurezza con cui l'autore si muove tra i libri di Tasso. Un percorso che non è affatto agevole, per tante ragioni, specie per l'ampiezza dell'opera dello scrittore, e ancora di più per la sua stratificazione. La stratificazione si manifesta anzitutto nei generi e nei sottogeneri: poesia lirica (con l'universo caotico delle *Rime*), epica (*Liberata* e *Conquistata*), romanzesca (il *Rinaldo* giovanile), pastorale (*l'Aminta*), tragica (il *Torrismondo*), didascalica (*Il mondo creato*); e poi prosa riflessiva di vario genere, dalle opere di poetica ai *DIALOGHI*, ai *Discorsi*, al magnifico epistolario (e tante cose minori me le sarò dimenticate senz'altro). Ma la stratificazione è anche nel tempo, com'è specialmente evidente proprio per l'epica: con la poesia che procede per progressione o per strappi lungo il cammino che in un trentennio porta dall'abbozzo del *Gierusalemme* alla *Conquistata* senile; e con la riflessione in prosa che anticipa, accompagna e segue la scrittura poetica: le due (o forse tre) redazioni dei *Discorsi dell'arte poetica*, le *Lettere poetiche* che segnano la fase convulsa della 'revisione romana' del 1575-76, l'*Apoloogia*, eccetera. Questa stratificazione, attenzione, non è solo cosa da filologi. Ha implicazioni decisive per l'interpretazione delle idee e dei testi poetici. Perché sia il pensiero che la poesia di Tasso, la sua tecnica e la sua impostazione, sono mobili, fluidi, si fissano certo in alcuni momenti, ma sempre in modo provvisorio; e quando cambiano lo fanno attraverso spostamenti, riscritture, aggiustamenti del già pensato e del già scritto, magari utilizzando in modo diverso le stesse categorie, le stesse parole, gli stessi testi poetici, cambiando i contesti e la rete delle relazioni, in una superficie di apparente continuità che si stende sopra un fondo instabile.

In questa perenne diacronia, di chiara matrice nevrotica, in cui sembra risolversi il lavoro senza tregua di Tasso, in questa diacronia – dicevo – il vortice, il buco nero in cui tutto precipita è costituito dalla *Liberata*. Luigi Poma ha individuato tre fasi compositive, che ha designato con le lettere iniziali dell'alfabeto greco: una redazione alfa che corrisponde al testo finito nel 1575 e consegnato ai revisori romani; una redazione beta che nasce dalla diretta sollecitazione dei revisori, per modificazione e aggiustamento della precedente; una redazione

gamma che è l'esito degli ultimi mesi di lavoro sul poema, dopo la brusca interruzione del rapporto con i revisori – siamo ormai nell'autunno del 1576. Ovviamente, a norma filologica, è la redazione gamma quella che risponde all'ultima volontà dell'autore e dunque andrebbe messa a testo dell'edizione critica, come in effetti intendeva fare Poma. Perché poi, negli anni terribili che seguono – tra fughe e prigionia in Sant'Anna -, Tasso interromperà il lavoro, che riprenderà una decina di anni più tardi, animato però da un nuovo progetto, quello che in definitiva darà luogo alla *Conquistata*. Se non che nel frattempo – sono cose notissime – la *Liberata* era uscita nelle edizioni pirata dei primi anni '80, su cui si fonderà la vulgata: quella antica, basata principalmente sulla Osanna del 1584, e quella moderna, che per noi corrisponde all'edizione Caretti, basata sulla stampa Bonnà di qualche anno prima.

Non insisto, e anzi mi scuso se mi sono fermato troppo su questi dati. Bene: Ferretti lavora a fondo su questa diacronia, e se possibile la rende ancora più complessa. Perché già nella fase alfa della lavorazione, quella – diciamo – più pura, in quanto rispondente al progetto originario, non ancora toccato dagli influssi esterni, individua tre momenti compositivi differenti (pp. 74-6): il primo, ancora padovano, tra il 1562 e il 1565, a ridosso della composizione dei primi *Discorsi dell'arte poetica*; il secondo coincidente col primo lustro di permanenza a Ferrara, segnato da una grande lentezza e discontinuità compositiva; il terzo avviato durante o subito dopo il viaggio a Parigi dei primi anni '70, e improntato a un lavoro febbrile e velocissimo. Ecco: ciascuno di questi periodi di alfa e ciascuna delle fasi successive, beta e gamma, interessano a Ferretti non tanto per i concreti processi variantistici, quanto per le differenti concezioni poetiche che Tasso poco alla volta mette a fuoco in teoria e poi trasferisce nel testo: è una sorta di variantistica concettuale, insomma, una variantistica dei modelli rappresentativi, per la quale l'autore sonda con sensibilità la produzione tassiana, cogliendone le minime sfumature, i minimi spostamenti. Certo, il quadro che alla fine ne esce è sconcertante: perché la mobilità testuale della *Gerusalemme* non riguarderebbe solo il passaggio da una redazione all'altra, ma intaccherebbe anche l'interno delle singole fasi, e perfino quella considerata da sempre più stabile, l'alfa. Che sarebbe, anch'essa, il risultato di una serie di aggiustamenti e compromessi, volti a far coesistere elementi testuali nati da premesse teoriche non perfettamente collimanti tra loro. Sicché, ad esempio il modello di verosimiglianza appare diverso in alcuni canti rispetto ad altri, perché nel frattempo Tasso aveva maturato idee differenti in proposito. Così l'autore:

le forme e le funzioni della verosimiglianza nella *Liberata* sono soggette a variazioni, correzioni e cambiamenti di rotta in corso d'opera, nell'arco di una stesura prolungata in un lungo arco di tempo e segnata da 'cicatrici' che sono indizio delle diverse fasi di stesura (p. 84).

Tutto ciò comporta che Ferretti prenda anche posizione, certo una posizione sfumata – come si deve in un tale ginepraio -, ma comunque una posizione sua, circa il testo da utilizzare come base per la futura edizione critica (cfr. p. 83). Un'edizione che, se non capisco male, secondo lui non dovrebbe fondarsi su nessuna delle tre redazioni propriamente 'autoriali', quindi – attenzione – neanche sull'ultima, la gamma, quella testimoniata dal manoscritto napoletano (N) scoperto da Petrocchi negli anni '60 (e da un manoscritto estense, Es3, mutilo nei primi otto canti). Perché, anzi, questa sembra a Ferretti la redazione in cui le contaminazioni, e pure le contraddizioni, compositive raggiungono il loro culmine; e allora converrebbe ritornare alla vulgata, che rappresenta sì un testo non d'autore, messo insieme dall'iniziativa degli editori senza il consenso di Tasso, ma almeno avrebbe una sua autonomia, una sua coerenza interna, oltre che una sua storia. L'argomento decisivo, in questa impostazione, ruota sempre intorno alla poetica complessiva cui risponde il testo:

Il poema allestito dai vari editori, nel momento in cui 'assassina' Tasso, mantiene in vita l'originaria ispi-

razione aristotelica assai meglio del *Goffredo* [ossia dell'ultima redazione]: più esattamente, l'assetto della vulgata imbriglia, almeno in parte, la neonata e traumatica 'vocazione romana' a una scrittura spirituale, basata sul vero e sul dialogo con pochi lettori intendenti, ripristinando, per quanto possibile, la precedente 'vocazione padana' a una scrittura cortigiana, basata sul verosimile e sul diletto del lettore comune (p. 83).

Si tratta di un punto delicatissimo, lo capiamo bene, e la proposta ha le sue controindicazioni, prima fra tutte che in tal modo si avallerebbe un testo che in tutta evidenza assembla canti o gruppi di canti risalenti a fasi differenti, e addirittura apocrifo per qualche gruppo di versi (sempre secondo le indicazioni Poma). Ma anche l'alternativa, per più aspetti, non lascia affatto tranquilli.

Vengo finalmente al punto cruciale del libro di Ferretti, ossia alla riflessione sul verosimile, che costituisce a mio avviso il contributo più originale del suo lavoro. Il verosimile – occorre appena ricordarlo – è una categoria di origine aristotelica, che gli aristotelici ortodossi del Cinquecento utilizzano per demolire il modello narrativo del romanzo cavalleresco tradizionale: che per loro come per noi significava il modello del *Furioso*. Lo fanno, peraltro, in modi molto differenti, perché poi la categoria non era affatto facile né da mettere a fuoco né da maneggiare. L'esperimento più coerente, prima di Tasso, era stato quello dell'*Italia liberata dai Goti* di Trissino, su cui non ci sarà tempo di soffermarci, se non per dire che era stato un esperimento fallimentare, clamorosamente fallimentare. E Tasso parte proprio da lì, da quel fallimento totale, e dal fallimento parziale del poema di suo padre Bernardo, l'*Amadigi*, per mettere a punto un'idea di verosimile nuova, sicuramente più fedele alle intenzioni profonde del testo aristotelico. Ferretti qui è molto acuto, perché non si accontenta di dire che il verosimile nasce da una commistione della materia storica, quella della prima crociata desunta dalla cronache, con la materia d'invenzione, secondo la formula del 'meraviglioso verosimile' enunciata da Tasso stesso e continuamente ripresa dai suoi esegeti. No: Ferretti intanto propone una formula più articolata e meno criptica, e intitola un paragrafo così, quasi come un chimico: *Verosimile = vero + falso + soprannaturale* (p. 84); ma soprattutto prova, credo per la prima volta in forme così coerenti, a sondare il senso che questi elementi assumono nella materia della *Liberata*. Ecco allora che la storia reale diventa un tracciato costellato da pochi eventi fondamentali, su cui si innestano le varie forme dell'invenzione poetica, naturali o soprannaturali, che vanno tutte bene purché siano credibili, purché cioè non ostacolino il patto di sospensione dell'incredulità che necessariamente lega il lettore a un libro di narrativa. E qui non mi trattengo dal riportare un'azzeccata citazione da Proust, che è un nome che torna spesso nel libro, insieme a quello di altri romanzieri cardine della modernità – e non solo al solito Cervantes (cosa che – a mio avviso – rivela come in fondo le soluzioni narrative della *Liberata* costituiscano quanto di più vicino al romanzo in prosa si potesse escogitare nell'Italia del XVI secolo, e forse anche dopo). Bene, ecco la citazione, da p. 84:

In quel discorso [di Odette] Swann riconobbe immediatamente uno di quei frammenti di un fatto reale che i bugiardi còliti di sorpresa inseriscono, sentendosene rassicurati, nella composizione del fatto irrealmente che stanno inventando, convinti di potervelo incastonare e avvalersi della sua somiglianza alla Verità.

È un modo perfetto con cui Ferretti suggerisce che nella *Liberata* il Vero storico – come lo chiamerà un altro romanziere attentissimo alle soluzioni tassiane – funge quasi da puntello per infondere l'impressione di verità, la «somiglianza alla Verità» di tutto il resto, anche di quello che vero non è. E questo basta per configurare un orizzonte narrativo di tipo 'oggettivo'. O meglio: questo basta per ora, perché per la *Conquistata* non basterà più.

Non si ferma qui, naturalmente, l'operazione di Tasso. Perché poi questi elementi oggettivi vengono fortemente connotati sul piano ideologico. Ferretti parla di un «verosimile mora-

lizzato», nel senso che gli elementi del racconto, i suoi episodi, i suoi personaggi, i suoi luoghi, sono sempre valutati nell'ottica dell'ideologia dominante – che è poi quella del cattolicesimo tridentino. Da un lato dunque abbiamo ciò che spinge verso la soluzione provvidenziale dell'intreccio, con la conquista del Santo Sepolcro; dall'altro ciò che ritarda il fine ultimo: l'opposizione dell'Inferno e dei pagani, le peregrinazioni e le resistenze dei «compagni erranti», in una specie di campo vettoriale a massimo grado di polarizzazione. Con l'ovvia ricomposizione finale di ogni devianza, a disegnare una realtà orientata dall'intenzione provvidente del Cielo. Allora – ed è questo che interessa – l'universo oggettivo della *Liberata* ci appare un meccanismo dinamico, che nel «piccolo mondo» del poema riproduce le leggi fondanti del reale: le riproduce in miniatura ma in modo per questo tanto più evidente e in definitiva con maggiore 'verità' di ogni narrazione che si limitasse ai fatti reali. È, questa, la linea su cui Tasso interpreta il lascio aristotelico forse più difficile: l'idea che le finzioni della letteratura trasmettano al lettore un livello di verità superiore a quello della storiografia, perché questa si limita i fatti particolari, mentre quella rappresenta gli universali. Così Ferretti (pp. 155-6):

La profondità del testo [...] si coglie riflettendo sulle superfici moralizzate di una mimesi aristotelica, che è costruita con geometrica precisione, per far coincidere le forme del racconto con il loro significato morale:

un «significato morale» che dunque emana dalla rappresentazione, non ha bisogno, non ha ancora bisogno, di affidarsi all'allegoria (p. 213).

In questo mondo oggettivo e finalizzato, così pervasivamente attraversato dall'ideologia, Tasso immette i suoi personaggi. Che in questo mondo oggettivo portano la carica della propria soggettività, creando così quel confronto continuo tra oggettività e soggettività che sembra la cifra costitutivamente più nuova dell'epica tassiana, ciò che ne fa un'epica precisamente moderna o 'sentimentale' – come è stato detto più volte e come ribadisce anche Ferretti. I personaggi vivono la loro esperienza portando con sé i propri sogni, i propri progetti, le proprie ambizioni, i propri istinti. E mettono in moto le loro vicende per realizzare queste istanze soggettive, dovendo per conseguenza confrontarsi con il mondo reale, con la storia. Che tuttavia le sottoporrà alla sua dura legge, verificandone la compatibilità con il proprio percorso. Ne nascono le situazioni più varie. Ci sono personaggi che interpretano senza oscillazioni, o quasi, l'etica insita nella storia provvidenziale: Goffredo e Pietro l'Eremita su tutti. Ci sono personaggi votati strutturalmente al negativo, che vanno incontro a una sconfitta senza redenzione: Solimano, Argante. Ci sono i «compagni erranti», che dopo la deviazione ritornano alla missione comune: Rinaldo, Tancredi. Ci sono infine situazioni più controverse, in particolare quelle delle donne pagane, alle quali sembra concessa una via d'uscita: con il matrimonio cristiano, che si prefigura per Armida e forse per Erminia, o con la conversione tragica di Clorinda (pp. 117-20). Sono vicende notissime, naturalmente. Tutte contrassegnate da un fondo comune: dal fatto che appunto la vicenda individuale, al cospetto della storia, si rivela come un destino che segna l'esistenza, e del quale solo alla fine il personaggio – virtuoso o malvagio che sia – arriva a comprendere il senso. Molto giustamente Ferretti si sofferma in proposito sul monologo che contrassegna la presa di coscienza, tragica e finale, di Argante e di Solimano (pp. 116-7); ma lo stesso si può dire della morte di Clorinda, tragica e consapevole, tragica 'perché' consapevole.

Ferretti si chiede come si collochi, in questo quadro, la voce del narratore. Non sto a spiegare – lo fa benissimo lui nel libro – come questa voce aderisca ai canoni aristotelici del narratore oggettivo, allontanandosi dunque dal modello del narratore 'invadente' tipico del *Furioso*. È più importante osservare che questa voce oggettiva costituisce il veicolo anche delle voci soggettive dei personaggi: le contiene dentro di sé, con le loro inflessioni sentimentali, con le loro intenzioni, con i loro punti di vista, che possono essere anche radicalmente opposti a quelli autoriali, di necessità informati – questi ultimi – all'ideologia dominante. Ferretti sinte-

tizza così: «dentro la voce oggettiva del narratore aristotelico, si staglia il punto di vista dei personaggi» (p. 339). Quello che forse si può aggiungere è che contenendo le voci 'altre' dei personaggi, la voce autoriale stende su di esse – sempre e inevitabilmente – la propria intonazione, il proprio giudizio, dando luogo a una pluridiscorsività simile a quella che Bachtin indica per il romanzo moderno; una pluridiscorsività che permette di confrontare sempre le tante voci dei personaggi con le istanze ideologiche che guidano il racconto e gli danno un senso.

Nella seconda parte del libro Ferretti mostra come i princìpi che determinano la gestione della materia trovino un perfetto corrispettivo nelle modalità di costruzione del racconto. Uno degli aspetti su cui l'autore si concentra di più è quello dell'unitarietà della 'favola', che viene declinata a vari livelli. Ad esempio, sul piano macrotestuale dell'intreccio complessivo, l'opposizione tra i fini ultimi della storia e la dispersione dei personaggi si traduce nella dialettica tra l'unità profonda della trama e la varietà degli episodi. Con analoghi esiti di resa finale della varietà alle superiori istanze dell'unità, per cui gli episodi, come i destini dei personaggi, si rivelano una catena di necessità che in ultima analisi consente la soluzione dell'intreccio. Ferretti scrive che «la varietà [degli episodi] coi suoi ingredienti più o meno romanzeschi non è più il frutto dell'*entrelacement*; deriva, invece, dall'azione epica complessiva che sovradetermina ogni singola porzione di racconto» (p. 256). E tanto basti.

Concludo invece con alcune osservazioni sull'ultimo capitolo, quello dedicato al principio stilistico-retorico dell'«evidenza», o – con le categorie antiche, tra Demetrio e Aristotele – della 'enargia' o 'energia'. Qui intanto Ferretti ha il merito di distinguere proprio l'«enargia» dall'«energia», come non si fa mai – e del resto la confusione regnava sovrana già nei teorici del Cinquecento (pp. 315-7). Ma poi conta il modo con cui lo studioso reinterpreta la questione. In pratica, semplificando molto, la figura dell'evidenza dovrebbe designare lo stile icastico, che «mette la cosa davanti agli occhi», in una suprema tensione ekphrastica. Ma Ferretti mostra come progressivamente Tasso la concepisca come una categoria che designa specificamente la «messa a fuoco graduale degli eventi» (p. 340), trasferendola dunque dall'ambito della descrizione a quello del racconto, dalla sfera spaziale a quella temporale. Possiamo forse dire che l'energia coincide con la capacità di rappresentare i personaggi che poco alla volta vengono incontro al loro destino, insomma l'intenzione di portare in piena luce il loro punto di vista interno, soggettivo e inconsapevole, ridotto – direbbe Genette –, facendolo scandire dal battito oggettivo, inesorabile, della voce del narratore esterno.

Arnaldo Soldani