

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Generi e codici nei riusi della *Giunta*. Sui *Cinque Canti* di Camillo Camilli

Luciana Borsetto

Con molto mio gusto e sodisfazione ho trascorso il racquisto di Gierusalemme [...]. E dico trascorso perché l'ho letto avidissimamente, sì perché n'avevo già più desiderio per la fama che n'era sparsa [...] sì perché l'opera in sé ha sopra ogni credere l'attrattivo [...] onde, mentre si legge appena si può pausare; e, come s'è letto, si desidera di rileggere.

Così Orazio Lombardelli a Maurizio Cataneo il 28 settembre 1581 comunicando la lettura entusiastica da lui condotta della *Liberata*,¹ un anno più tardi con precisi rilievi sul piano ermeneutico ribadita nel breve trattato *Sopra il Goffredo*,² dove connettendo la tessitura del poema ai luoghi della tradizione in esso rivissuti, il dialogo con le forme che ne determinavano la collocazione nella temperie controriformistica dell'epoca finiva per prospettare il senso e la misura della sua precoce fortuna letteraria, nutrita di estrapolazioni arbitrarie e interpretazioni parziali, oltre che di procedimenti manipolatori e correttori affidati a continuazioni e riscritture. Tappa non secondaria di tale fortuna, prima testimonianza della plurima e contraddittoria modalità di ricezione dell'*opus* tassiano presso i contemporanei sono, all'indomani del trattato del Lombardelli, i *Cinque Canti* del poligrafo senese Camillo Camilli, usciti a Venezia a circa un ventennio dal *Rinaldo* per i tipi del suo stesso stampatore: il senese Francesco de' Franceschi, che oltre a procurarne nel 1583 un'edizione separata, li unì l'anno stesso alla ristampa corretta del *Goffredo* da lui prodotta.³ In

¹Orazio Lombardelli a Maurizio Cataneo, in TORQUATO TASSO, *Opere [...] colle controversie sulla Gerusalemme liberata [...] e con le annotazioni di vari autori [...]*, vol. XII, Venezia, S. Monti e N. N. Compagno, 1742, p. 301.

²ORAZIO LOMBARDELLI, *Sopra il Goffredo [...]. Giudizio*, Firenze, Marescotti, 1582.

³TORQUATO TASSO, *Il Rinaldo*, Venezia, F. De' Franceschi, 1562. *I cinque canti di Camillo Camilli aggiunti al Goffredo del sig. Torquato Tasso* [CC qui in seguito nelle cit. del testo], Venezia, F. De' Franceschi, 1583. *Il Goffredo [...] nouamente corretto, et ristampato [...]. Con l'aggiunta de' Cinque canti del sig. Camillo Camilli*, Venezia, De' Franceschi, 1583. Sull'opera cfr. GUIDO BALDASSARRI, *Poema eroico o «romanzo»? Riscritture della «Liberata» dal Camilli al Gentili*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 439-459; ID., *Ancora sul Camilli e il Gentili (e Belisario Bulgarini)* in «Studi Tassiani» 37, 1989, pp. 87-96; DANIELA FOLTRAN, *I Cinque Canti di Camillo Camilli*, in ID., *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e correzione fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 59-91. Per un breve profilo sull'autore cfr. RENATO PASTORE, «Camillo Camilli», in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XVII, 1974, pp. 210-212.

forma di fissa appendice finirono in seguito per accompagnare pressoché ininterrottamente edizioni diverse dell'opera ben oltre le soglie del Seicento.⁴

Il calco, nel titolo, della *Giunta* ariostesca uscita in coda all'edizione aldina 1545 del *Furioso* era insieme l'omaggio a un "moderno" che la critica coeva aveva da poco proclamato "classico"⁵ e la legittimazione, con esempio autorevole, della possibilità di continuare il narrato del Tasso, riconfigurando a livelli "altri" l'orizzonte di dialogo con il modello romanzo a più riprese in filigrana dal Tasso adombrato nel variegato palinsesto del suo *epos*. Si trattava non soltanto di riprenderne in nome proprio la parola sulla materia lasciata ad arte in sospeso, di proseguirne il racconto dalla fine, rivisitandone le trame interrotte e portandole, "rivedute e corrette", a compimento, ma anche di riempirne, mutati di segno, gli spazi di discorso che istanze superiori del "poetico" - ne avrebbero dato testimonianza, nel 1587, le *Lettere* scambiate dall'autore con i revisori del poema - avevano concesso, anzi imposto, di mantenere aperti.⁶

Nella breve dislocazione cronologica che va dallo scioglimento del voto di Goffredo su cui s'interrompe, con la conquista di Gerusalemme, la *Liberata*, allo scioglimento del voto di Boemondo⁷, che nella diegesi della *Giunta* raggiunge con altri la città conquistata dopo l'incoronazione del capo crociato, il rifiuto da lui opposto, come da *Gesta Francorum*, dell'onorificenza conferitagli (resterà, nella *Giunta*, l'*Advocatus Sancti Sepulcri* dell'anonimo cronista), le azioni dell'Invidia che ad opera di Plutone/Lucifero ne seguirono, culminate nella sedizione-contesa di Raimondo di Tolosa e nel suo allontanamento dalla compagine crociata, il Camilli, con modi piuttosto da romanzo cavalleresco che da poema eroico, annodava le fila di un narrato che intrecciava materia propria e materia tassiana, a quest'ultima peraltro rinviando non solo nel "perfezionamento" di quanto di indefinito, nella parte finale dell'opera del Tasso in specie si raccoglieva (l'incerto carattere degli eroi cristiani, l'incerta cristianizzazione delle eroine pagane), ma anche nell'immissione del nuovo.

Funzionale a un "perfezionamento" nutrito di modelli organici alla cultura post-conciliare, l'immissione del nuovo prevedeva interferenze di genere e diffrazioni e rifrazioni di codice,

⁴Con le edd. 1584, '85, '88, '90 e '93 del *Goffredo* videro la luce sino alla prima metà Ottocento. Cfr. *ad indicem* la *Raccolta ariostesca della biblioteca Civica «A. Mai» di Bergamo*, Bergamo 1960.

⁵Cfr. DANIEL JAVICH, *Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991. Trad. it. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999. Organica alla canonizzazione del *Furioso* è, a un anno dalla *Giunta* alla *Liberata*, la ricognizione camilliana degli *Epiteti usati dall'Ariosto nel suo Furioso* annessa all'*Orlando Furioso* edito a Venezia dallo stesso Francesco de' Franceschi nel 1584.

⁶Cfr. TORQUATO TASSO, *Discorsi [...] Et insieme il primo libro delle lettere [...] a diuersi suoi amici [...] ripiene di molti concetti, & auertimenti poetici a dichiarazione d'alcuni luoghi della sua Gierusalemme Liberata* [...], Venezia ad istanza di Giulio Vassalini, 1587 e ID., *Lettere poetiche* [d'ora in poi LP negli altri casi di citazione], a cura di Carla Molinari, Parma, Guanda, 2008.

⁷D'Altavilla, o di Antiochia, o di Taranto. Cfr. JEAN FLORI, *Bohémond d'Antioche. Chevalier d'aventure*, Paris, Payot, 2007.

un'adesione di tipo correttorio all'ipotesto, per lo più accostato con funzioni residuali e accessorie di commento, riusi del suo poetico dettato ideologicamente deputati a riorientarne la lettura sottraendola alla "pericolosa" ambiguità di cui s'intrideva e sintonizzandone il senso su quello inscritto nella nuova operazione narrativa, definito e concluso dalla sua esclusiva produzione di senso.

Ciò che nella *Giunta* si evince sin dall'esordio, dove l'*imago* vittoriosa di Goffredo, che all'insegna del codice epico della *concordia* e della *constantia*, della *fortitudo* e della *fides* veniva veicolata dall'epilogo della *Liberata*, incentrata sull'ingresso del capo crociato al tempio di Gerusalemme con il manto ancora «sanguinoso» a sciogliere, nella «diurna luce», il voto proferito nel primo canto dell'opera («e qui l'arme sospende, e qui devoto / il gran Sepolcro adora e scioglie il voto», *Lib.* XX 144, 7-8⁸), si appanna nella ripresa che per via intertestuale la richiama, compromessa da un sole al tramonto, ripronunciata dal codice elegiaco deputato a rifrangerla, testimone del funebre compianto, delle «pie cerimonie» preposte al seppellimento dei morti di cui parla l'anomimo del *Gesta Francorum*.

Tace, nel suggerimento offerto al Camilli, l'epica delle armi e degli sdegni alla base dell'*imago* tassiana; trionfa, nella rifocalizzazione su di essa, la *pietas*, che al trionfo di Goffredo oppone l'ossimorico corrotto dei compagni di lui: un pianto lieto, ostensivo del dolore acre della guerra e del sapore dolce della pace nel rito corale di adorazione della tomba e di scioglimento del voto («Ciascun piange, e nel pianto allegre voglie / Mostra, e la Tomba adora, e 'l voto scioglie», *CC I* 1, 7-8)⁹.

Connotativo dell'esordio, il codice elegiaco contrassegna, intridendosi di Eros, l'evento narrato per primo nella macrosequenza incipitaria della *Giunta*, legata alla tregua d'armi indetta dal capo crociato nei nove giorni assegnati alla cura dei feriti di cui riferisce l'anonimo del *Gesta*. Connettendo il tema della ferita di guerra al motivo della piaga d'amore, l'autore vi riprende la stretta contiguità testimoniata, nel penultimo canto tassiano, dall'episodio delle salutifere cure prestate dalla pagana Erminia alle ferite del cristiano Tancredi, foriere dell'erotico impiagamento di lei.

Un'inedita appendice alla vicenda riorchestra nondimeno l'accadimento, volta a stigmatizzare, sulla base del non più che ironico accenno, dissimulato e discreto, alla ricompensa da chiedere all'amato per la salute recatagli nella *Liberata* («Salute avrai, prepara il guiderdone», XIX 114, 7), l'ottica

⁸ Si cita, qui e in seguito, da TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata* [abbr. in *Lib.*] a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Nuova Universale Einaudi, 1997.

⁹ «Venerunt autem omnes nostri gaudentes et prae nimio gaudio plorantes ad nostri Saluatoris Iesu sepulchrum adorandum, et reddiderunt ei capitale debitum» (*Gesta Francorum* X, 38). Si cita dal sito <http://www.thelatinlibrary.com/gestafrancorum.html>.

parziale e interessata assunta dalla guaritrice, decisa nella *Giunta* a rimuovere lo statuto di errante ancella tutta compresa nel chiuso, interno dolore, di cui rende pur sempre ragione l'Erminia tassiana.

L'eroina del Camilli, che intrecciando destino e costume del personaggio con quelli di Armida, dedicherà alla narrazione del suo caso uno spazio di racconto protratto ben oltre la macrosequenza in questione, strumentale alla compattezza dell'intero narrato, si appresta a divenire sin da subito la donna «*Molle di cor*» e priva di «consiglio» del III canto dell'opera (7, 1), in fuga dall'amore frustrato come la cerva ferita di *Aen.* IV, 68-73, nondimeno preda della sua infernale bufera; costretta, come una delle tante *relictæ* delle *Epistulae* ovidiane, a manifestarne, senza freno alcuno di vergogna, timore e furore.

Agisce, nella focalizzazione interna prodotta nel I canto a suo riguardo dall'autore della *Giunta*, il *topos* di Amore che impone alle *Heroides* di dire intera la loro passione superando l'ostacolo del *pudor* alla sua diretta esternazione attraverso il ricorso al messaggero («Risolve che per lei parli Vafrino. // Lui trova, a lui la cura e '1 carico impone / Che con bei modi il suo signore informi / Quanto soffre per lui: seco compone / (Che sa ben quanto ei sa) diverse forme: / Preghi, essorti, dimandi il guiderdone / (S' altro non val), d' aver seguito l' orme / Di lui, d'aver con man pietosa e forte / Toltol di mano a la vicina morte», CCI 21, 8; 22).¹⁰

Attivo in filigrana in punti diversi della *Liberata*, esso presiede nella *Giunta* all'intero processo di peggioramento del costume dell'eroina, che conosce il suo apice nell'aperta ostensione del desiderio da parte di lei del II canto («Di quel ben priva, ella veder piagato / No '1 brama già, ma ben se '1 brama a lato», 78, 7-8), latrice dell'intervento satisfatorio messo a punto per opera del magico dal personaggio femminile nel poema tassiano del magico per eccellenza portatore: Armida, sotto il profilo di Eros, e del suo necessitante bisogno di esternazione e soddisfacimento, nel II canto del Camilli ad Erminia del tutto assimilata. Il suo ingresso sulla scena del testo per compiacerne l'agognato diletto coincide con il processo stesso di peggioramento della *fabula* narrata.

Imperniata sul codice elegiaco, la reinvenzione delle due eroine pagane, fatte titolari di un'inedita *sodalitas* che ne condanna in uguale misura il costume, sottraendolo all'incertezza della sua morale

¹⁰Alla versione in terza rima delle *Heroides* (*Epistole d'Ovidio* Tradotte in terza rima da Camillo Camilli con gli argomenti al principio di ciascuna. Venezia per Ciotti 1587) si apprestava forse l'autore già lavorando ai *Cinque Canti*. Così Francesco Melchiori introducendo l'operadell'amico: «Vinto d'amor rimase, e da pietate / tuo nobil cor allora, / che d'Erminia i sospir, d'Armida il caso / per te senti Parnaso; / ond'a infiammarti, ed a dolerti ancora / t'invita pur il core, / mentre spieghi gli affetti, che raccolse / il gran mastro d'Amore»: (*ivi*, c. 1r). Agisce nondimeno, nella stessa resa elegiaca di Armida, il modello tragico di Didone sottostante alla figura della maga nella *Liberata*.

e religiosa definizione nell'ipotesto tassiano, è alla base nella *Giunta* della diversa definizione del loro destino. Il rapporto di speculare simmetria che all'insegna di Eros in essa le accomuna, stimolandone con reciproci racconti l'urgenza di soddisfacimento («Gli andati suoi piacer l' una racconta, CC II 69, 1; «L'altra d' amor l'occulta piaga antica / Narra», ivi 70, 1), finisce per contrapporre nella sconfessione dell'indegna signoria esercitata su di loro dal Dio.

Le lacrime versate da Armida nel canto III dell'opera per la morte presunta di Rinaldo, con Tancredi sottratto per amore alla compagine crociata e sul carro volante con Tancredi trasportato al castello nei pressi di Damasco - omaggio al XIV e XVII della *Liberata*, al X del *Rinaldo* e, per l'aereo tragitto geografico, al I della *Giunta* ariostesca -, sono il segno della definitiva metamorfosi tragica dell'elegiaco personaggio, nel XX del poema tassiano con vistosa diffrazione di codice arditamente rivoltosi all'amato con le parole della Vergine a Dio di *Luca* 1, 38 (««Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno / dispon», gli disse «e le fia legge il cenno» »136, 7-8); nel III della *Giunta* con la spada dell'amato sottrattosi alla vita come Didone nel IV dell'*Eneide* («ensemque recludit / Dardanium», vv. 646-647: «al brando fisse / Di Rinaldo le luci, il prese [...] » 107, 7-8).

Della tesualità didonica era intriso, nei canti XVI e XX del Tasso, il lamento dell'eroina abbandonata, sin d'allora estranea alla dimensione collettiva, epica, del conflitto sul campo di battaglia. Quella stessa testualità intride, nel III del Camilli, il lamento della morente eroina, chiusa nell'incomunicabile dolore di una falsa colpa che, nell'invenzione prodotta dall'autore a suo riguardo, nessuna possibilità di redenzione può concederle, ignoto risultandole l'inganno che vera gliela finge, ordito ai suoi danni dallo zio Idraote: dopo aver fatto bottino di guerra dei campioni cristiani fatti dalla nipote bottino d'amore, per scongiurarne la liberazione da parte di lei, proditoriamente infatti prima le fa credere di condurli in prigione, poi di averne provveduta la morte.

Le lacrime tragiche della tragica Armida della *Giunta* chiudono il varco alla possibilità di espiazione di un misfatto non commesso, del cui accadimento l'eroina si è resa nondimeno responsabile per aver procurato i piaceri di Eros mettendo a frutto la componente magico-diabolica della sua polimorfa natura. Condannando l'inganno consapevole per suo tramite realizzato, la morte autoinflittasi che per sempre la sottrae all'agnizione della frode subita, recidendone ogni eventuale possibilità di religioso riscatto, ne condanna anche la rinuncia all'identità squisitamente femminile d'innamorata che pure nella *Giunta* ne connota la figura.

Di questa sola identità si nutrono le lacrime di dolore per la falsa morte di Tancredi copiosamente versate da Erminia nel canto III dell'opera, avviandosi a diventare lacrime di contrizione per il «cieco amore» incautamente perseguito, deplorative del «lungo e folle errore» (11, 6), del «van

piacer», del «temerario ardir d'incanto» (9, 8) che ne stanno alla base. Il codice elegiaco che ne comporta l'effusione, qua e là declinato, come ben vide Vania De Maldè, dalle forme del corrotto delle *moriturae* ovidiane, da Fedra a Canace, presiede all'intero processo di miglioramento del costume del personaggio (««E piagne, e tanto al duolo allarga il freno / [...] / Qual cara madre suole, a cui dal seno / Svelto e scannato innanzi il figlio sia: / o come le Baccanti allor che pieno / Del suon notturno il petto, alta follia / L'instiga a gir sopra il Citero a schiera», 8, 1-7).¹¹

Facendo retrocedere nell'ombra le analogie con Armida, istituite forse dal Camilli sulla base del cenno al soggiorno a Gaza di entrambe presso l'egiziano Emireno nel XIX della *Liberata* («quei dì che con Armida ivi rimasi», 100, 3), esso finisce per conferire risalto alla loro diversità, mettendo allo scoperto il provvidenziale disegno del Cielo che verosimilmente la sottende. «Tuo senno è forse, o forse disacerba / Tuo duolo il Ciel, ch' a miglior fin ti serba» conclude, rivolto a Erminia, l'autore della *Giunta* in una delle ottave parenetiche dell'opera (CCV 2, 6-7), evocando la funzione espiatoria e catartica svolta dal pianto nel progressivo illimpidirsi della coscienza dell'eroina, che senza impedirle di credere vero il falso inganno di Idraote, diversamente da Armida le consente di emendarsi della colpa sottraendola alla morte.

Ripronunciato dal codice lirico, il codice elegiaco preposto a piangere l'errore che l'ha originata porterà l'Erminia del Camilli a rinnegare le ragioni di Eros e il suo distruttivo furore. Riaffermando i dismessi valori del *pudor*, esso riconsegnerà alla fine ai lettori, “riveduta e corretta”, l'*imago* della peccatrice pentita di *Luca* 7, 38 veicolata, non senza i residui d'ambiguità e indeterminatezza imposti al Tasso dalle leggi della poesia,¹² nello scorcio dei capelli tagliati dell'eroina del XIX della *Liberata*, addetti non ad asciugare i piedi del figlio di Dio, ma le ferite di guerra del suo signore («l'asciugò con le chiome e rilegolle / pur con le chiome che troncar si volle», 112, 7-8).

«Bagna (ch'altro non fa) di pianto il ciglio, / E '1 suo breve piacere or danna e sconta. / *Se stessa ha in odio, e seco in ira monta*» si legge dell'eroina nel III della *Giunta* (7, 3-4). Pressoché con le stesse parole l'autore aveva esordito nell'ottava incipitaria delle *Lagrima della Maddalena* 1582 («Corre al pianto, a i sospir devoti e veri, / Dolce ristoro a i concepiti affanni. / E co' l duol che la preme, e la tormenta / *Se stessa odia, e di se sol si lamenta*», 1-4),¹³ dove declinato dal pianto, il motivo della colpa incrociava quelli della grazia e del perdono canonizzati dalle tansilliane *Lagrima*

¹¹Cfr. VANIA DE MALDÈ, *Fortuna elegiaca della Liberata* in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di Franco Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 161-194: p. 163.

¹²«[...] ho condotto a fine la favola d'Erminia come ha voluto la Musa, se non come avrebbe voluto l'arte» (A Scipione Gonzaga 14 giugno, in *LP XLVII*, p. 445).

¹³*Le Lagrima di Santa Maria maddalena del Sign. Camillo Camilli*. Vinegia, Giorgio Angelieri 1582. Sul tema cfr. ANGELO ALBERTO PIATTI, «E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». *Lacrime e pianto nelle Rime sacre dell'età del Tasso*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio, Carlo Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 53-106.

di *S. Pietro*, sin dal 1560 impegnate a dar voce, nell'epica, a temi e figure ricorrenti nel vasto repertorio delle *Rime spirituali* del tempo.

Ai motivi della grazia e del perdono articolati dal codice elegiaco s'intona l'erranza per luoghi solitari e impervi della penitente eroina alla ricerca del cenere dell'amato nel canto V della *Giunta*, volta a fare del cordoglio un *iter* conoscitivo degli effetti perversi di *Eros* nel venir meno dell'*honor* e del *decus*, foriero della bieca ingratitudine dell'animo, della cieca spietatezza del cuore («Per luoghi solitari ella le piante / Move, e deserto ov' ella mira vede», 12, 5-6), e il *lieto fine* che nell'incontro con l'amato la conclude sigillandone l'approdo con la catartica confessione della colpa commessa, foriera della rinascita a nuova vita del personaggio, all'insegna del riscatto e della conversione alla vera fede sul piano del costume dalla *Giunta* del tutto riabilitato («ecco, la rea / mia folle colpa il tuo periglio tenta, / errai sol io, sol io la pena or senta», 101, 6-8).

A quegli stessi motivi ugualmente s'intona, ignota al poema del Tasso, la vicenda d'errore e salvazione di cui riferisce, nel parabolico racconto della sua vita, l'anonimo cavaliere del IV del Camilli, nella *mise en abyme* delle tassiane figure del prodigo che in filigrana ne adombrano il codice cortese della narrazione - Pietro l'Eremita e il penitente Rinaldo del XVIII della *Liberata* - , impegnata a segnalare all'errante Raimondo di Tolosa, allontanatosi preda dell'ira da Gerusalemme per l'assegnazione a Goffredo della torre di David conquistata nell'assalto alla città, la necessaria dimensione purgatoriale cui attingere nel ricondursi, *pacato corde*, nel seno della compagine crociata.

A questa dimensione rinviano il colle, in prossimità del castello del cavaliere, raggiunto dal Tolosano alla fine del suo accidentato percorso di erramento, l'agnizione, per il tramite del racconto del cavaliere, del peccato d'insubordinazione commesso nei confronti del capo crociato, e la divina fontana lustrale, sorgente reale e simbolica del pianto, dal cavaliere a lui additata come la sola preposta a sanarne le passioni dell'anima, liberandolo dall'ira, macchinazione dell'allegorica Invidia al centro - nel III del Camilli - , delle infernali azioni di disturbo nei confronti della famiglia cristiana, e dischiudendone, nel segno della concordia, la via del ritorno a Gerusalemme.

Il codice cortese impronta insieme, nel IV del Camilli, il racconto parabolico del cavaliere nell'intemporale spazio fuori-guerra strumentale al ritrovamento di sé dell'errante Tolosano, e l'incontro romanzesco di lui con l'errante Idetta, sincretistica figura di Bradamante e Clorinda, che nel tempo-spazio di un conflitto ridotto a scomposta guerriglia, lo precede costituendone la premessa fondamentale. Scoperta la comune appartenenza alla fede cristiana, svelato l'inganno delle vesti pagane e delle armi maschili nel riconoscimento della reciproca identità, il patto cavalleresco dal Tolosano sottoscritto con l'eroina - scortarla ai fratelli Eustazio, Baldovino e

Goffredo, ignari della tarda e improvvisa metamorfosi guerriera di lei -, sarà alla base del cammino di restituzione dell'anziano conte franco alla nobile natura che nell'ipotesto tassiano ne forgia immutabile la consistenza morale del carattere.

Il codice cortese, preposto nel IV della *Giunta* a disegnare le fasi diverse di questa restituzione, ne proclama nel V il cavalleresco "perfezionamento" con la sconfessione al cospetto di Goffredo del folle pensiero generatore dello sdegno e dell'erranza, suggellata dalla consegna di Idetta al capo crociato a risarcimento del meritato perdono («Errai, ben veggio, et or l' errore emendo; / Che me stesso ti rendo, e meco un dono / Ti fo, mercè del qual merto perdono», 92, 5-8).

Intersecato dal codice lirico, il codice cortese è anche alla base dell'intreccio narrativo orchestrato dal Camilli nel I Canto connettendo tra loro, in palese contrappunto con la storia tassiana di Erminia e Tancredi, due nuove vicende antitetivamente esemplari occorse il giorno stesso della conquista di Gerusalemme: l'episodio d'eroismo amoroso e guerriero della coppia cristiana Ermanno e Altea, e l'antieroica battaglia privata di Tazio contro Ermanno, declinata dalla sete del sangue e dell'oro, oltre che dal desiderio cieco della vendetta. Un intarsio romanzesco d'arme e d'amore elaborato all'insegna della cortesia, vittoriosa sull'erotica gelosia, non meno che sulla guerresca villania della quale si rende responsabile l'atteggiamento eticamente riprovevole assunto dal giovane Tazio nei confronti dei vinti pagani nel momento cruciale della presa della città, foriero della «non giusta contesa e perigliosa» (CC I, 61, 4) sostenuta con il compagno d'armi, portatore di un ordine di valori solo in parte riconducibile alla difesa dell'amata custodita da una pagana presso la pagana dimora di lei.

Un intarsio elaborato al contempo dal Camilli come parziale riscrittura del caso eroico di Olindo e Sofronia del II canto tassiano, convertendo in esempio di *amore reciproco*, se anche insidiato da gelosia, quello ficinianamente ascrivibile ad *amore semplice* offerto dai protagonisti della *Liberata*, opponendo le nozze reali della coppia cristiana a quelle simboliche, e unilateralmente sospirate, della coppia mista del Tasso; il *lieto fine* della maturazione dei personaggi, organico all'etica cattolicamente riformata al centro della *Giunta* - ne rende testimonianza, sul piano amoroso non meno che guerresco, la perorazione di Altea in favore di Ermanno presso Goffredo -, al lieto fine *ex machina* proposto dall'ipotesto tassiano¹⁴.

La «non giusta contesa e perigliosa», che in aperta violazione del codice cortese-cavalleresco oppone Tazio a Ermanno nel giorno della conquista di Gerusalemme, anticipa in figura, nell'opera del Camilli, forme e modi della contesa che, all'indomani di quel giorno fatale, oppone Raimondo a

¹⁴ Cfr. lettere XXXVII, 18 a Luca Scalabrino; XXXVIII 4-6 a Silvio Antoniano (*LP* cit. pp. 339-340; 343-345).

Goffredo sulla post-bellica gestione di quella conquista. Ne fanno fede, nella varia dinamica di codice e genere che ne articola il racconto, i canti II e IV della *Giunta*, ostensivi del nucleo di novità, rispetto alla materia tassiana, alla base dell'intera operazione narrativa.

Con la vittoria delle armi cristiane del XX della *Liberata*, l'*epos* del Tasso aveva, con grande spargimento di sangue, inscenato la liquidazione del nemico pagano e delle forze infernali insorte in suo aiuto. I canti II e IV della *Giunta* inscenano il tentativo di contrastarne il ritorno mettendone allo scoperto le possibilità del fallimento («Da i lati, a fronte assicurarci il calle / Conviene, e forti avere e ben guardati / Luoghi, onde poi di forza ostil non tema / Chi vinse, e 'l vinto poi l' incalzi e prema», CC, II, 94, 5-8).

Tramontata, se anche di poco, l'esaltante prospettiva di Lepanto, all'orizzonte dell'*opus* tassiano, il quadro disgregato della cristianità europea del suo tempo, in formato sia pure ridotto, ripropone al Camilli la focalizzazione dello sguardo sulla fragile compattezza dell'antica compagine crociata insidiata al suo interno dallo scisma, attraversata dall'errore, con ben più ampio respiro narrativo assunta un decennio prima dal Tasso nel processo di peggioramento della favola illustrato nei canti IV-V e VIII-IX del suo poema.

Appellandosi all'eversivo codice cavalleresco, di cui intendeva rappresentare l'antidoto, per sconfiggere il nemico pagano il Goffredo del Tasso si trovava in essi ad arginare le spinte centrifughe, sul versante doppiamente cortese dell'onore e degli amori, dei suoi compagni erranti. Appellandosi a quello stesso codice, per assicurare la tenuta di quella sconfitta, il Goffredo del Camilli si trova, nei canti II e IV della *Giunta*, a doverne disciplinare le istanze di regno, a stigmatizzarne la sete del possesso, foriera delle varie figure dell'insubordinazione volte a rappresentare la rottura del vincolo gerarchico con il capo.

Nella sua multiforme allusività letteraria, l'"ombra del Tasso", nonché oscurare, veicola in proposito combinatorie diverse di genere e codice, produttive di nuclei eterogenei di scrittura. Nel duplice ordine di topici legamenti rinviati al II canto del Camilli dal codice epico della *Liberata* e dai soggiacenti modelli Virgilio e Vida - la diaspora e la minaccia infernale al compimento dell'impresa - s'insinua, nettamente sovrapponendosi alla virgiliana Aletto del VII dell'*Eneide*, un'allegorizzazione forte del potere come l'Invidia del II delle ovidiane *Metamorfosi*, mandata da Alcina a sobillare Gano nel I canto della *Giunta* ariostesca.¹⁵

Ridotte a un unico quadro narrativo, le sequenze antitetiche della lotta del Cielo contro l'Inferno preposte in Tasso a rappresentare la rivolta di Gernando e Argillano lasciano spazio, in Camilli, al codice omerico della contesa nelle sue epiche connessioni con l'ira e l'allontanamento dell'eroe. Al

¹⁵Cfr. SERGIO ZATTI, *I 'Cinque Canti': la crisi dell'autorità*, in «Studi Italiani», IV, n. 2, 1992, pp. 13-40 (ora col titolo *La frantumazione del mondo cavalleresco: i 'Cinque Canti' dell'Ariosto*, in ID., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 28-58).

codice epico del Tasso, ma rifranto da omeriche movenze, fa riferimento la risposta, solo in parte positiva, del cristiano Re del Cielo alla supplica di fedeli vanamente impetranti il suo aiuto a difesa di «regni» (CC II, 3-5) sul punto di farsi «preda» del barbaro infedele (CC II, 4, 7). Nello stereotipato ideologismo che connota tratteggio morale e costume guerriero dei soggetti in conflitto - vili, infingardi, armati d'ira gli infedeli; armati di valore i fedeli -, il codice epico del Tasso si ascrive la rappresentazione orrorosa della guerra, nel III del Camilli in più luoghi ripronunciata dalla residuale memoria virgiliano-lucanea del XX della *Liberata*, nondimeno priva di spettacolare scenografia, bloccata in un ordine non epico di valori.

Si tratta infatti di una guerra non-guerra, senza strategico governo, se non quello, ottuso e menzognero, confusamente esercitato *in partibus infidelium* dal mago Idraote in veste di tiranno, ridotta per il resto a singoli fatti d'arme vittoriosamente orchestrati da campioni cristiani nel casuale incrociarsi di forze avverse, volte tra Damasco e Gerusalemme al loro destino; una guerra tutta consumata negli spazi di retrovia, tra l'improvviso, provvidenziale sopraggiungere di Boemondo d'Altavilla, non ancora approdato «il voto a sciorre» nella «città del novo Impero», e il rientro in questa di Rinaldo e Tancredi dopo la sottrazione alla compagine cristiana per opera di Armida e la successiva liberazione dal giogo di Idraote per opera di Idetta.

Su questa disordinata e provvisoria ricomposizione di forze si chiude, tacitando l'istanza moralistica preposta all'elaborazione narrativa, la *Giunta* del Camilli. Il *lieto fine* che all'insegna del romanzesco ne declina l'evento intrecciando le fila che avevano guidato il racconto nella varia diegesi dei *Cinque Canti* conclude, non senza prospettare ulteriori aperture, le storie antiche e nuove dei personaggi e degli amori elaborate. Sul loro potenziale romanzesco, sulle loro dilettevoli possibilità di continuazione o di ripresa, sull'incongrua mescolanza di genere e codice che le determinava, e che certo non poteva incontrare il plauso dell'autore della *Liberata*,¹⁶ si sarebbe a lungo esercitata, presso un pubblico sempre più vasto di lettori, la multiforme riscrittura secentesca del poema tassiano. Complice l'astuto calcolo editoriale che in gran parte ne stava alla base, mutata sia pure di segno, la *Giunta* del Camilli alla *Liberata* del Tasso, in Italia come in Europa, avrebbe finito per generare altre *giunte* in un caleidoscopico, totale travestimento dell'opera dentro e oltre le soglie del Seicento.¹⁷

¹⁶ Cfr. la lettera del veneziano Francesco Amalteo a Francesco Melchiori in LORENZO CARPANÈ, *Altre testimonianze sulla "Liberata"*, in «Studi tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 297-302.

¹⁷ Di un'apparente traduzione francese dei *Cinque Canti*, così come del romanzo di Jacques Corbin (*Jerusalem regnante* 1600) che invece se ne sarebbe ispirato, si legge in CHANDLER B. NEALL, *Deux romans peu connus du XVIIe siècle français*, in «Modern Language Notes», November 1937, pp. 482-485. Sul contesto italiano di continuazioni e riscritture tassiane, ma del tutto inesplorato nelle sue eventuali connessioni con il *primum* stabilito dal Camilli, cfr. ILARIA GALLINARO, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della "Liberata" nei secoli XVII-XIX*, Milano, Franco Angeli, 1994.