

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

Intersezioni di generi nel *Rinaldo* di Torquato Tasso*

Matteo Navone

Il *Rinaldo* è, com'è noto, il primo tentativo epico portato a termine dal giovane Tasso, che si cimentò con esso prima ancora di compiere i vent'anni, e poco dopo aver lasciato incompiuto il *Gierusalemme*, primo abbozzo di quel poema sulla prima crociata che, anni dopo, sarebbe diventato la *Gerusalemme liberata*. Al contrario del *Gierusalemme*, già orientato verso il filone più classicistico dell'epica rinascimentale inaugurato dal Trissino, il *Rinaldo* (che narra la giovinezza e le prime imprese dell'eroe carolingio) è invece ancora fortemente legato all'*epos* cavalleresco, o meglio ancora ai tentativi già attuati da Giraldi Cinzio, Luigi Alamanni e Bernardo Tasso, di indirizzare verso forme più classicisticamente regolari (e moralmente sorvegliate) quel *mix* di duelli, amori e incanti che aveva fatto la fortuna dei poemi di Boiardo e Ariosto. Il registro epico-cavalleresco, con il suo bagaglio di temi narrativi e personaggi convenzionali, appare dunque decisamente dominante nel *Rinaldo*, e solo di rado si apre ad altre intonazioni, per lo più occasionali tessere liriche e madrigalistiche che, come peraltro già da tradizione del genere, impreziosiscono gli intermezzi amorosi. Tra le poche eccezioni, particolarmente interessante per il tema qui proposto mi pare l'episodio su cui vorrei soffermarmi, quello dell'incontro tra Rinaldo e Florindo, che occupa buona parte del canto V del poema. Questo episodio costituisce una sorta di parentesi idillico-amorosa, in cui la tradizione del poema cavalleresco si mescola a elementi tratti da repertori altri, e segnatamente da quello della poesia pastorale. Non era del resto inusuale che racconti d'ispirazione o ambientazione pastorale trovassero cittadinanza all'interno dei poemi cavallereschi, in virtù dell'ecletticità che caratterizza questo genere a partire da Boiardo. In particolare, non poteva non essere presente alla mente di Tasso il ricordo dell'idillio di Angelica e Medoro nel canto XIX del *Furioso*, in cui già Ariosto aveva reinterpretato alcuni elementi tipici del genere bucolico, come quello dell'amante che incide il nome dell'amato o dell'amata sulle cortecce degli alberi (cfr. *Orl. fur.*, XIX 36); ma se l'episodio ariostesco appare immerso nell'atmosfera gioiosa che caratterizza l'amore reciproco tra Angelica e Medoro, il Tassino crea una storia diversa, in cui viene recuperata quella componente elegiaca da sempre legata al codice pastorale, ma che Ariosto aveva volutamente messo da parte.

* Quando è stato letto nell'ambito del Congresso genovese dell'ADI del settembre 2010, questo intervento voleva offrire un primo saggio di un commento al *Rinaldo* allora in corso d'opera, ma adesso pubblicato: cfr. TORQUATO TASSO, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012 (per i temi trattati in questo saggio cfr. in particolare le pp. 396-410).

Ma veniamo adesso a osservare più da vicino il racconto del *Rinaldo*. Siamo all'inizio del canto V: l'eroe protagonista è in preda alla disperazione dopo che, nel finale del canto precedente, l'amata Clarice gli è stata sottratta da un misterioso guerriero di cui ha ormai perso le tracce. Il guerriero è in realtà il mago Malagigi, fedele cugino di Rinaldo, che gli ha sottratto Clarice per spronarlo alla ricerca della gloria nelle armi, al conseguimento della quale deve essere subordinata, come da tradizione, la piena conquista della donna amata; tuttavia Rinaldo, per il momento, ignora tutto questo, e si aggira disperato alla ricerca di Clarice, quando ode in un bosco la voce di un uomo che si lamenta per il suo amore infelice. Si tratta appunto di Florindo, a cui Rinaldo, non visto, si avvicina per ascoltare il suo lamento, rivelando poi la sua presenza e invitando il giovane a raccontargli la ragione del suo pianto, che tanto lo ha commosso in quanto anch'egli vittima d'un amore infelice e di un destino crudele. Questa situazione riproduce un *topos* ben preciso della tradizione cavalleresca, già illustrato da Rajna nel suo studio sulle fonti dell'*Orlando furioso*,¹ il quale prevede che un cavaliere si apparti in un luogo solitario – generalmente, come avviene qui, all'interno di una selva – per sfogarvi la propria disperazione, quasi sempre legata a motivi amorosi; a questo punto entra in scena un secondo personaggio – già presente in quello stesso luogo e non scorto dal primo personaggio, oppure giuntovi nel frattempo, come qui Rinaldo – che ascolta, non visto, il lamento, rivelando solo in un secondo momento la sua presenza, solitamente per consolare il cavaliere piangente e, spesso, per chiedergli di raccontare la ragione del suo dolore. Per questo *topos*, già attestato nei romanzi francesi medioevali, si possono trovare numerosi esempi nei poemi cavallereschi italiani: basti pensare, nel canto XII del primo libro dell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo (17 sgg.), al lamento di Prasildo, udito da Iroldo e Tisbina, e ancor più, nella stessa opera, a quello di Iroldo udito da Rinaldo (I, XVI 60, 5-8 e sgg.); oppure la variante introdotta dall'Ariosto in apertura del *Furioso*, dove nella selva del canto I (40 sgg.) Angelica (e dunque non propriamente un cavaliere) ascolta lo sfogo di Sacripante innamorato infelice di lei, prima di rivelarsi al guerriero pagano per approfittare della sua protezione; o ancora l'incontro tra Girone e Laco nel canto IV del *Girone il cortese* dell'Alamanni (32 sgg.), che riprende in maniera più fedele le caratteristiche del *topos*.² Nel *Rinaldo* questo motivo viene però ripreso non pedissequamente, ma contaminandolo con un'altra situazione topica simile, ma proveniente dal codice bucolico. Da subito ci viene infatti precisato che colui che si lamenta non è un cavaliere, bensì un pastorello, di cui vengono descritti l'abbigliamento e la bellezza efebica (caratteristica fisica che si rivelerà importante nella storia del personaggio) secondo tratti ricorrenti nella poesia pastorale: le «chiome qual or lucide e belle», il mento ancora im-

¹ Cfr. PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso. Seconda edizione corretta e accresciuta*, Firenze, Sansoni, 1900, pp. 75-80.

² Questi episodi sono legati anche da immagini simili, come ad esempio l'affermazione che il pianto dell'eroe di turno sarebbe stato capace di commuovere persino le fiere, e per la precisione un *dragone* nel Boiardo (*Inn. Orl.*, I, XVI 61), una *tigre crudel* in Ariosto (*Orl. fur.*, I 40) e gli *orsi rabbiosi* in Tasso (*Rin.*, V 15).

berbe, la «pastoral candida pelle, / sparsa di nere macchie»³ che lo avvolge. Non solo: Florindo si trova solo e disteso sotto un albero, ovvero nella più tipica posizione bucolica in cui ritroviamo, ad esempio, alcuni pastori degli *Idilli* teocritei o delle *Bucoliche* virgiliane (pensiamo, ad es., al Coridone dell'egloga II), così come i loro eredi che avevano popolato le egloghe quattrocentesche, dall'*Arcadia* di Sannazaro al *Tirsi* di Castiglione, tutti impegnati, come il nostro Florindo, a sfogare in solitudine la loro sofferenza amorosa. La sovrapposizione tra il *topos* cavalleresco e quello bucolico si completa nel prosieguo della scena, quando Rinaldo invita Florindo a scoprirgli la ragione del suo dolore, come avviene in molti similari incontri tra cavalieri, ma anche in tanta poesia pastorale, in cui il momento elegiaco vede la partecipazione di due o più pastori, uno dei quali viene appunto interrogato sulla causa della sua tristezza, ed esortato così a intonare il suo malinconico canto: situazioni di questo tipo si trovano, per fare pochi esempi tra i tanti possibili, nell'egloga I dell'*Arcadia* di Sannazaro e nella III e nella V della *Pastorale* di Boiardo.

La presenza del pastorello in posizione bucolica segnala così l'ingresso in una zona del racconto in cui altri elementi del codice idillico-pastorale verranno richiamati. Dopo le ottave dedicate al pianto di Florindo, in cui il giovane inveisce contro *Amore perfido e disleale signore*, i cui strali costringono lui, semplice pastore, ad un amore impossibile per una fanciulla di condizione sociale superiore (aspetto questo che si chiarirà meglio più avanti), troviamo un'altra immagine interessante all'ottava 19, in cui Florindo mette a confronto la sua condizione, priva di speranza, con quella degli animali che possono invece godere felicemente dell'amore:

Segue il rozzo monton la pecorella,
scorto da speme per gli erbosi campi;
segue il colombo a la diurna stella
la cara amica ed a notturni lampi;
combatte il toro a la stagion novella
da speme tratto, e par che d'ira avampi;
sempr'è speranza, ov'è d'Amor il foco:
quella in me no, ma sì ben questo ha loco.

Si tratta evidentemente di un motivo tipico già presente nella lirica trobadorica e poi in quella siciliana e toscana, ma che aveva conosciuto riprese anche in ambito pastorale: ad esempio, anche Sincero, nel capitolo VII dell'*Arcadia*, invidiava, similmente a Florindo, la sorte degli *affettuosi colombi* che si baciano *con suave mormorio*. Ma c'è un altro luogo che presenta analogie più marcate con il passo del *Rinaldo*, proveniente da una delle opere che il Tassino sembra aver tenuto più pre-

³ *Rin.*, V 13, 1-2. Questa e tutte le successive citazioni dal *Rinaldo* sono tratte dall'edizione commentata da me curata, cit.

senti nella costruzione di questo episodio, il *Ninfale fiesolano*. Siamo all'ottava 174 del poemetto pastorale di Boccaccio: Africo, che dispera di coronare il suo amore per la ritrosa Mensola, sosta con il suo gregge sotto alcuni alberi presso una fonte, e qui sfoga solitario il proprio dolore, venendosi dunque a trovare nella stessa canonica posizione bucolica già osservata per Florindo. In questo contesto, Africo constata la distanza tra la sua condizione tormentosa e quella degli animali intorno a lui, che godono dei piaceri d'amore: «E poi, guardando, vide nel suo armento / le belle vacche e' giovenchi scherzare; / vedea ciascuno il suo amor far contento, / e l'un l'altro con l'altro si vedea baciare; / sentia gli uccel con dolce cantamento / ed amorosi versi rallegrare, / e gir l'un dietro all'altro sollazzando, / e gli amorosi effetti gir pigliando».⁴ Siamo di fronte a una probabile fonte dei versi del *Rinaldo*, debitamente variata da Tasso.

Terminato il lamento, e sollecitato, come si è detto, da Rinaldo, Florindo mette a parte il giovane paladino della sua storia: come già in Boiardo e Ariosto, il personaggio che rivela le proprie vicende biografiche permette di aprire un racconto nel racconto in cui si intrecciano diversi ricordi letterari, con la materia pastorale, nelle sue declinazioni antiche e moderne, a occupare sempre una posizione di rilievo. Florindo racconta di essere nativo della Numanzia (e dunque musulmano), e di essersi perduto innamorado nientemeno che della figlia del suo re, Olinda, dopo averla vista in occasione delle feste celebrate nella sua terra il primo di maggio, in onore di Venere. Tasso non fornisce una compiuta *descriptio* di Olinda: quando Florindo la nomina per la prima volta, dice soltanto «c'ha bellissimo il volto, il cor selvaggio»,⁵ nel senso di 'restio all'amore'. Dunque Olinda presenta i due tratti più tipici – bellezza e ritrosia – delle ninfe (o pastorelle) seguaci di Diana che popolano tanta letteratura pastorale, dalla Mensola boccacciana alla stessa Silvia amintea; e un altro elemento, introdotto più avanti, avvicinerà ulteriormente Olinda a quella tipologia di eroina. Ma in questa prima parte del racconto si individuano altri particolari caratteristici dell'immaginario bucolico, come ad esempio i giochi organizzati in occasione della festa di Venere, gli stessi (lancio del giavelotto, corsa, tiro con l'arco, lotta) descritti nella prima prosa (par. VII) dell'*Arcadia* di Sannazaro. Tra le gare ve n'è poi anche un'altra più particolare, che occuperà un ruolo centrale nella vicenda: si tratta di una gara di baci cui possono prendere parte solo donne di nobili natali, che pare ispirata a quella analoga (ma riservata ai ragazzi) descritta nell'idillio XII di Teocrito⁶. Ma in passato, racconta Florindo, questa gara era regolata da una diversa usanza:

Soleano già, quando concesso ei n'era

⁴ Si cita dall'edizione a cura di Armando Balduino, compresa in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964-1994, vol. III (1974).

⁵ *Rin.*, V 30, 6.

⁶ Come sosteneva già GUIDO MAZZONI, *Del Rinaldo*, in *Poemi minori di Torquato Tasso*, edizione critica a cura di Angelo Solerti, Bologna, Zanichelli, 1891, pp. VII-XLI: XXVIII.

da' secoli miglior libertate,
i giovanetti ch'a la primavera
erano giunti di lor verde etate,
anch'essi intrar confusamente in schiera
con le vaghe donzelle inamorate,
e insieme gareggiar nel dolce gioco:
ma ciò l'uso corresse a poco a poco.⁷

In questi versi, come alcuni studiosi hanno già osservato, si intravede un annuncio dei temi del coro dell'atto I dell'*Aminta*, qui ancora abbozzati, ma già evocati nei loro poli essenziali: da un lato il rapido riferimento finale all'*uso* che ha arginato la permissività del passato, che nell'*Aminta* si amplierà nella ben più ampia rampogna contro Onore; dall'altra il rimpianto per la maggior liberalità dei tempi passati, qui non ancora inno al naturale appagamento dei sensi concesso dall'Età dell'Oro, ma semplice nostalgia di una gioiosa e spensierata comunione dei sessi, limitata però a una casto scambio di baci, che ricorda peraltro immagini simili della tradizione bucolica moderna legate sempre al rimpianto dell'età aurea, come questi versi dell'egloga VI dell'*Arcadia* di Sannazaro (vv. 103-8): «I lieti amanti e le fanciulle tenere / givan di prato in prato ramentandosi / il foco e l'arco del figliuol di Venere. / Non era gelosia, ma sollacciandosi / movean i dolci balli a suon di cetera, / e 'n guisa di colombi ognor basciandosi».⁸

Le ottave successive descrivono l'innamoramento di Florindo utilizzando una fitta serie di tessere liriche, ed evocando così un terzo codice tradizionalmente connesso a quello elegiaco-pastorale. Già gli effetti della prima contemplazione della bellezza di Olinda («pallido ed aghiacciato io diventai / allora, e fui de la mia vita in forse; / quasi in un tratto ancor poi m'infiamai, / e contra il giel l'ardore il cor soccorse»)⁹ ricalcano moduli convenzionali. Tasso fa parlare il suo pastorello come un amante petrarchesco, che conosce il suo *error* (ovvero l'amare una donna socialmente non alla sua portata), ma non riesce a sottrarvisi, forzato dal *crudo Amore*.¹⁰ I prelievi dai *Rerum vulgarium fragmenta* si estendono anche a calchi più precisi e scoperti, come il paragone tra Florindo che brama la vista di Olinda e il cervo assetato che ricerca una fonte,¹¹ rielaborazione di un passaggio della canzone 270 (vv. 20-21); o ancora l'immagine dell'innamorato che, privato della visione dell'amata, resta *di tenebre vestito*,¹² con richiamo ai vv. 105-107 della canzone 23 («[...] et ciò

⁷ *Rin.*, V 29.

⁸ Si cita da IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990.

⁹ *Rin.*, V 31, 3-6.

¹⁰ Cfr. *ivi*, V 32.

¹¹ Cfr. *ivi*, V 34, 1-2 e 7: «Non così fonte di chiar'acqua pura / a stanco cervo ed assetato aggrada, / [...] / quanto sua dolce vista a me piace».

¹² Cfr. *ivi*, V 41, 1-3: «Ma già dal ciel Apollo era sparito, / onde ancor seco il mio bel sol sparìo, / ed io restai di tenebre vestito».

sepp'io da poi, / lunga stagion di tenebre vestito: / ch'a quei preghi il mio lume era sparito»),¹³ da cui Tasso recupera anche la rima *vestito / sparito*. A questi si aggiungono poi altre citazioni dalle *Bucoliche* virgiliane e dalle rime di Poliziano, Lorenzo de' Medici, Vittoria Colonna, Bernardo Tasso, che scandiscono l'intero episodio.

Anche nel seguito il racconto di Florindo presenta particolari interessanti. Il giovane vince la gara di corsa e, al momento di ricevere il premio dalle mani di Olinda, finge di cadere, riuscendo così a stringersi al seno della fanciulla, e infiammandosi ancor più di passione: un particolare questo rubato dalle *Etiopiche* di Eliodoro (IV, 4), che denota quell'astuzia lasciva di cui il pastorello darà prova anche poco oltre. Proprio quando disperava di rivedere ancora l'amata, ecco che questa decide di fermarsi nel paese di Florindo per dedicarsi al suo passatempo preferito, la caccia: ed ecco l'ulteriore dettaglio che avvicina Olinda alla tipologia della ninfa seguace di Diana. Florindo, per la conoscenza dei luoghi e per la sua abilità venatoria, viene accolto nella compagnia, e per un anno vive a stretto contatto con Olinda, sempre ardendo di desiderio. Ritornano le feste del primo di maggio, e con esse la gara di baci; già l'anno precedente, osservando per la prima volta Olinda scambiarsi baci con le compagne, Florindo aveva immaginato di prendere parte al *gioco amoroso*,¹⁴ e decide ora di dar corpo a quella fantasia. Indossate vesti fregiate d'oro e altri ornamenti, Florindo si traveste da donna e si mescola indisturbato alle altre fanciulle. Ma, raggiunta finalmente Olinda, l'impeto con cui la bacia lo tradisce e lo fa riconoscere dalla principessa che, adirata, lo scaccia dal regno, apostrofandolo come *falso villan*.¹⁵ Ed ecco così svelata la ragione del pianto del giovane pastore, cacciato dal suo paese e disprezzato dalla donna che ama.

L'espedito del travestimento in abiti femminili a fini erotici può far pensare a un'intersezione con altri codici letterari. Esso è ricorrente infatti sia nel genere novellistico sia nel teatro comico: lo si trova attestato in cantari novellistici del Tre-Quattrocento, e in particolare nella cosiddetta *Istoria di Maria per Ravenna*, ma anche in raccolte di novelle del Cinquecento, come i *Ragionamenti* di Agnolo Firenzuola,¹⁶ così come in un nutrito numero di commedie sempre del secolo XVI¹⁷. Nel racconto di Tasso non sembra però di poter scorgere la ripresa dello schema di una novella o di una commedia precisa. La strada seguita dal Tassino è dunque diversa da quella intrapresa dall'Ariosto, che, facendo assumere a Ricciardetto le sembianze della sorella Bradamante per giacere con Fiordispina (cfr. *Orl. fur.*, XXV 9 sgg.), aveva rielaborato l'intreccio dei *Menaechmi* di Plauto e della *Ca-*

¹³ Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004.

¹⁴ *Rin.*, V 36, 8.

¹⁵ *Ivi*, V 53, 6.

¹⁶ In particolare nella seconda novella della prima giornata, probabilmente a sua volta ispirata al cantare di *Maria per Ravenna*: cfr. AGNOLO FIRENZUOLA, *Le novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Roma, Salerno, 1971, pp. 106-119.

¹⁷ Cfr. BIANCA CONCOLINO MANCINI, *Travestimenti, inganni e scambi nella commedia del Cinquecento*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CXLVII (1988-89), pp. 199-228.

landria del Bibbiena. Il legame tra il travestimento di Florindo e la tradizione novellistica, cui allude brevemente anche Claudio Gigante nella sua monografia tassiana,¹⁸ può essere intravisto in realtà solo a livello molto generale. Florindo certo agisce qui con la lasciva intraprendenza tipica di tanti giovani innamorati di novelle o commedie, ma vi sono, nella sua vicenda, anche notevoli scarti rispetto a queste due tradizioni: per limitarsi a quella che a me appare più significativa, nelle novelle e nelle commedie il travestimento ha sempre un esito lieto, nel senso che la donna, scoperto l'inganno, vi acconsente tranquillamente, in alcuni casi anche innamorandosi del giovane audace. Decisamente negativa è invece qui la reazione di Olinda, che sembra pregiudicare definitivamente le già ridotte speranze di Florindo di coronare il suo amore.

Seppur sia arduo cogliere qui un rimando a una fonte precisa, altri riferimenti più pertinenti si possono scorgere guardando in altre direzioni. Partiamo dai due modelli più spesso segnalati: lasciando da parte l'*Achilleide* di Stazio, chiamata in causa da Errico Proto nel suo studio di fine Ottocento sul *Rinaldo*¹⁹ (solo vaghe somiglianze si notano infatti con il racconto di Achille che approfitta del travestimento muliebre impostogli dalla madre Teti per possedere Deidamia), più convincente appare il rinvio al *Ninfale fiesolano* di Boccaccio (cfr. 200 sgg.), in cui Africo, travestendosi da ninfa cacciatrice, riesce a possedere l'amata Mensola. In questo caso si notano diverse affinità: comune è, come si è visto, la cornice bucolico-pastorale, simili sono le figure di Africo e Florindo, accomunati dall'elegia del pianto amoroso e dall'androginia che rende possibili i loro travestimenti, affine è anche la ragione per cui entrambi ricorrono al medesimo trucco, ovvero per penetrare in un contesto precluso agli uomini (la comunità delle ninfe seguaci di Diana in Boccaccio, la gara di baci riservata alle donne in Tasso). Non mancano però anche qui differenze: più sorvegliato è il racconto tassiano, visto che scopo dell'inganno di Florindo è ottenere un semplice bacio (anche se quanto appassionato!) e non un rapporto sessuale come in Boccaccio; inoltre, anche nel *Ninfale*, nonostante l'iniziale resistenza di Mensola, la riuscita del travestimento può dirsi lieta, in quanto la ninfa finisce per innamorarsi del pastore, mentre solo in un secondo momento la vicenda dei due innamorati virerà verso una conclusione tragica.

È dunque probabile che qui la reminiscenza boccacciana venga contaminata con un'altra fonte, forse cronologicamente più vicina. Già il Proto²⁰ proponeva un rinvio alla variante del mito di Apollo e Dafne trasmessa da Pausania (*Descrizione della Grecia*, libro VIII) e Partenio di Nicea (*Pene d'amore*, cap. XV), che narra di un giovane di nome Leucippo che, amando Dafne e disperando di poterla avere, si traveste da donna per unirsi a lei e alle sue compagne seguaci di Artemide. Apollo,

¹⁸ Cfr. CLAUDIO GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, p. 74.

¹⁹ Cfr. ERRICO PROTO, *Sul Rinaldo di Torquato Tasso: note letterarie e critiche*, Napoli, A. Tocco, 1895, pp. 149 e 152-153.

²⁰ Ivi, p. 153.

geloso dell'intimità creatasi tra Leucippo e Dafne, ispira alla donna il desiderio di bagnarsi a una fonte, cosicché l'inganno di Leucippo viene scoperto, e il giovane finisce trafitto dalle lance scagliate da Dafne e dalle compagne. Si tratta di una fonte già proposta, ma non concordemente accettata, per il *Ninfale* boccacciano, ma che Tasso poteva facilmente conoscere. Già Proto ricordava come questo mito fosse riferito da Giraldi Cinzio in un passo del suo *Discorso intorno al comporre dei romanzi*,²¹ che Tasso certamente aveva letto. Ciò che a Proto era sfuggito è che Giraldi Cinzio riprese questo racconto anche in un passo del canto VII (5 sgg.) del suo *Ercole*, opera affine, per struttura, al *Rinaldo*, e che di certo il Tassino doveva aver attentamente letto prima di comporre il suo poema. Si tratta della storia della ninfa Eudisia, che narra a Ercole di come un giovane, invaghitosi di lei, si fosse finto donna per mescolarsi alle ninfe di Diana e restarle così accanto, e di come lei stessa, una volta scoperto l'inganno, anche qui per via di un bagno in una fonte, avesse ucciso il giovane per punire il suo affronto. Già Giraldi Cinzio aveva dunque mescolato la vicenda del *Ninfale* con il mito di Leucippo, e Tasso, pur creando una storia diversa, importa gli elementi essenziali della contaminazione giraldiana: la riscrittura più 'casta' dell'episodio boccacciano (anche il giovane dell'*Ercole* si accontenta di baciare e abbracciare la sua Eudisia), il fatto che il travestimento sia qui un'iniziativa dell'innamorato (mentre nel *Ninfale* viene suggerita ad Africo da Venere), e soprattutto la reazione rabbiosa dell'amata alla scoperta dell'inganno. E se Olinda non arriva, come Eudisia, a punire Florindo con la morte, comunque esclama all'attonito pastorello che la sua morte le sarebbe *gradita* (ott. 54).²²

In Tasso, tuttavia, l'esito negativo della vicenda non è definitivo. A questo punto della sua storia, Florindo si trova in una condizione simile a quella di Rinaldo: come il paladino ha poco prima rischiato di cedere anzitempo all'impulso erotico, perdendo così, momentaneamente, Clarice, così Florindo, permettendo che il desiderio accecasse la ragione, ha degradato la sua virilità: e non si dimentichi, a questo proposito, come la femminilizzazione della figura maschile abbia sempre nell'epica una connotazione negativa. La via del riscatto viene indicata ai due giovani nel finale del canto V.²³ Una volta terminato il racconto, Florindo giunge con Rinaldo in una grotta incantata da Merlino, dove una statua del dio Amore predice loro che entrambi potranno coronare i loro amori seguendo la via delle armi: Rinaldo potrà sposare Clarice, e appagare così lecitamente il suo desiderio, mentre Florindo scoprirà di avere nobili natali. Nel seguito della storia infatti Florindo, smessi i panni del pastorello, e deposte anche le astuzie lascive che avevano caratterizzato il suo ingresso in scena, entra a tutti gli effetti nel codice epico: ordinato cavaliere da Carlo Magno, compie imprese

²¹ Cfr. GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 74.

²² *Rin.*, V 54, 7.

²³ Cfr. *ivi*, V 58-68.

gloriose al fianco di Rinaldo, fino a scoprire, nel penultimo canto, di essere in realtà Lelio, figlio di un patrizio romano, rapito da piccolo dai pirati. La scoperta lo porta a farsi cristiano, e a sperare di poter essere riaccolto da Olinda, dopo aver emendato la sua colpa con un'adeguata servitù amorosa. In questo finale lieto, almeno in apparenza (in quanto nel *Rinaldo* non ci viene mostrata la riconciliazione con Olinda), si potrebbe pensare a un'altra intersezione di codici: infatti, l'agnizione elimina la differenza sociale che ostacolava l'amore come avviene spesso nella commedia antica e nel romanzo greco (in cui però beneficiaria della scoperta è di solito la donna), anche se è più probabile che qui il personaggio di Florindo/Lelio risenta della figura topica del cavaliere ignaro delle sue vere origini che, durante le sueventure, scopre la verità sui suoi natali: una figura questa che trovava il suo archetipo in una delle figure più popolari della narrativa cavalleresca, il *Guerin meschino*, e che più recentemente era stata riproposta da Ludovico Dolce nel suo *Palmerino*. Proprio quest'ultimo poema, edito a Venezia nel 1561, e quindi a ridosso della stesura del *Rinaldo*, potrebbe forse aver offerto uno spunto al Tassino, visto che in esso il protagonista, esposto da neonato, viene allevato dai pastori, prima di ricongiungersi, dopo varie avventure, al padre, re di Macedonia, che tra l'altro ha un nome, Florendo, molto simile a quello del pastorello tassiano.

Tasso potrebbe quindi essersi ispirato al Dolce, sfruttando quella cornice pastorale che era rimasta del tutto inerte nel *Palmerino* proprio per creare la vicenda di Florindo e Olinda, che, per tanti aspetti, appare quasi come un primissimo abbozzo dell'intreccio dell'*Aminta*. Agli aspetti già segnalati ne va aggiunto almeno un altro. Se infatti Olinda presenta già certe caratteristiche di Silvia, Florindo anticipa alcuni comportamenti di Aminta: la propensione di Florindo per gli espedienti che gli consentono di avvicinarsi a Olinda (la finta caduta al momento di ricevere il premio per la gara di corsa, il travestimento) fanno pensare al *dolce inganno* con cui Aminta finge di essere stato punto da un'ape per avvicinare le sue labbra a quelle dell'amata, per di più dopo aver visto Silvia curare l'amica Filli accostando le labbra a una sua ferita per pronunciare una formula magica in una sorta di simil-bacio (atto I, scena II), altro momento che ricorda il voluttuoso fantasticare di Florindo alla vista di Olinda che scambia baci con le compagne.²⁴ Ma più in generale, preannuncia il clima dell'*Aminta* (e di altre pagine del Tasso maturo) proprio l'accesa sensualità di queste e altre scene – come quella del bacio, in cui Florindo, *con voglia ingorda*,²⁵ si avvinghia all'amata come l'edera a un tronco, proprio come Salmace a Ermafrodito nelle *Metamorfosi* ovidiane²⁶ –, caratteristica questa che, tra l'altro, distingue nettamente il brano tassiano da quello dell'*Ercole* di Giraldi. Ovvia-

²⁴ La vicenda di Florindo e Olinda presenta notevolissime analogie (l'innamoramento in occasione di una festa primaverile, la gara di baci tra donne in cui un pastore si infiltra, sotto vesti femminili, per rubare un bacio alla ninfa amata) anche con una scena del *Pastor fido* di Guarini, ovvero quella del primo incontro tra Mirindo e Amarilli (atto II, scena I, vv. 59-336); tali somiglianze possono essere certo imputate a una comunanza di fonti, ma non si può escludere la possibilità di un ricordo, da parte di Guarini, del racconto del *Rinaldo*.

²⁵ *Rin.*, V 52, 1.

²⁶ Cfr. *Rin.*, V 51, 7 con OVIDIO, *Metamorphoseon libri XV*, IV 365.

mente, qui non siamo ancora nell'ambito della favola pastorale, ma piuttosto in un intermezzo che sospende provvisoriamente l'azione epica per convocare, come si è cercato di mostrare, *topoi* e frammenti della tradizione bucolica, mescolandoli e riscrivendoli in un complesso intreccio di fonti. In questo senso, l'episodio di Florindo può essere considerato come anticipatore anche della sequenza di Erminia tra i pastori nel canto VII della *Liberata*, in cui l'apertura bucolica all'interno di un contesto epico si accompagnerà però a tematiche ben differenti.