

JOANNA DIMKE-KAMOLA

**IMPERI, GIARDINI, SEPOLCRI. RIDIMENSIONAMENTI
SPAZIO-TEMPORALI NELLA *GERUSALEMME LIBERATA*
DI TORQUATO TASSO**

Pubblicata nel 1581, la *Gerusalemme liberata* è un'opera molto complessa, in cui sono compresenti diverse concezioni di tempo e in cui la rappresentazione degli stessi luoghi a seconda della prospettiva temporale assunta appare densa di connotazioni filosofiche.

All'analisi del rapporto fra il tempo e lo spazio rappresentati nell'epos tassiano vorrei premettere alcune elementari distinzioni relative alla concezione del tempo e dello spazio nel rinascimento.

Nella sincretistica visione del mondo – elaborata nel medioevo su capisaldi del pensiero biblico e classico e perfezionata dagli umanisti – rientrano tre principali categorie temporali: tempo lineare, tempo ciclico ed eternità. Come gli altri elementi della tradizionale visione dell'universo, le tre categorie temporali, cariche di connotazioni filosofiche e religiose, formano un sistema gerarchico. Al grado più basso della gerarchia si situa il tempo lineare, ossia la dimensione temporale della storia dell'umanità e dell'esistenza dei singoli individui. Sia nel suo aspetto collettivo-storico che in quello individuale, questa categoria temporale viene associata con l'irreparabilità (il passato non torna mai), con l'incertezza (non conosciamo il futuro) ed infine con l'instabilità e l'inermità delle cose mondane, sottoposte all'azione devastatrice del tempo. Nell'immaginario rinascimentale il tempo lineare trova il suo correlativo spaziale nel mondo sublunare, formato di quattro elementi che continuamente si incrociano e si oppongono gli uni agli altri. Mentre l'idea dell'inarrestabile fuga del tempo è uno dei temi più assillanti della cultura antica, l'idea del tempo ciclico, ossia il susseguirsi regolare delle stagioni e di altri fenomeni misurati con i giri degli astri, produce piuttosto un effetto rassicurante. Il correlativo spaziale di questa categoria temporale è costituito dalle sfere celesti. L'ordine cosmico, collegato dai teologi e dai pensatori neoplatonici all'idea della gerarchia delle intelligenze celesti che fanno da tramite fra Dio e le creature terrestri, diventa un emblema della saggezza di quel *Deus artifex* che ogni uomo dovrebbe cercare di imitare con la sua ragione. Il tempo ciclico, rappresentato come una ruota che gira ritornando su se stessa, affascina gli uomi-

ni del rinascimento che vi scorgono l'immagine mobile dell'eternità immobile. Nella ciclicità cosmica si riflette – in maniera imperfetta, ma comunque meglio che in qualsiasi fenomeno terrestre – l'ultima delle tre categorie temporali, l'atemporale eternità dell'Empireo.

Tutte queste idee di tempo, con le corrispondenti zone dell'universo, concorrono a formare la cornice spazio-temporale del mondo epico di Tasso, determinata ovviamente in gran parte dalla convenzione del poema eroico.¹ Conformemente a tale convenzione, le rappresentazioni dello spazio e del tempo vanno molto oltre il semplice sfondo fisico degli eventi, partecipando alla trasmissione di significati morali ed ideologici dell'opera². L'indagine che intendo svolgere mira a mostrare come, attraverso rappresentazioni di diversi luoghi sottoposti all'azione – devastatrice o riparatrice – del tempo e messi a confronto con la realtà trascendente, Tasso comunica le sue inquietudini esistenziali e filosofiche, legate alla crisi cinquecentesca della visione tradizionale del mondo.

Nel primo canto della *Liberata*, Goffredo di Buglione, eletto dalla Provvidenza capitano dei crociati, pronuncia un discorso esortativo, in cui incita i cavalieri a riprendere la spedizione a Gerusalemme, svalutando e scartando in quanto fini ipotetici dell'impresa l'acquisto della fama e delle terre:

già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido
nativo noi (se 'l creder mio non erra),
[...] per acquistar di breve suono un grido
vulgare e posseder barbara terra,
ché proposto ci avremmo angusto e scarso
premio, e in danno de l'alme il sangue sparso.
(I, 22)

Le ragioni alternative al voto che avrebbero potuto spingere i cavalieri cristiani a recarsi in Terra Santa vengono svalutate attraverso gli epiteti di carattere temporale (la fama è definita “un grido di *breve* suono”) e spaziale (le eventuali conquiste sarebbero state un premio “*angusto*”). Goffredo ricorda ai crociati che la loro intenzione originaria era quella di fondare a Gerusalemme un “*nov*o regno

¹ Si leggano in proposito le considerazioni sullo spazio epico che aprono la parte dei *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso dedicata alla materia dell'epopea: “La materia poetica adunque pare amplissima oltre tutte l'altre (...). I suoi termini non pare che siano i monti o mari che dividono l'Italia o la Spagna, non il Tauro, non l'Atlante, non Battrò, non Tile, non il mezzo giorno o 'l settentrione o l'oriente o l'occidente, ma il cielo e la terra, anzi l'altissima parte del cielo e la profondissima del più grave elemento: perciocché Dante, innalzandosi dal centro, ascende sovra tutte le stelle fisse e sovra tutti i giri celesti; e Virgilio e Omero ci descrissero non solamente le cose che sono sotto la terra, ma quelle ancora che a pena con l'intelletto possiamo considerare (...)”. TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi POMA, Bari, Laterza 1964, p. 79.

² Sulle connotazioni non spaziali degli elementi canonici dello spazio rappresentato nella tradizione epica si veda p. es. RIBARD, Jacques, *Espace romanesque et symbolisme dans la littérature arthurienne du XII^e siècle*, in *Espaces romanesques*, a cura di Michel CROUZET, Paris, Presses Universitaires de France 1982, pp. 73–82.

/ ov'abbia la pietà sede sicura". Queste parole richiamano alla mente la scena iniziale del poema, in cui Dio fissa lo sguardo nei cuori dei crociati, scoprendo che all'impegno assunto con il voto essi hanno ormai preposto diverse imprese private. Tra i cavalieri distratti da ambizioni e desideri terreni c'è Boemondo visto da Dio nell'atto di fondare "novo regno / suo d'Antiochia". L'accostamento dei due passi accomunati dal sintagma "novo regno" collocato alla fine del verso evidenzia il contrasto tra l'intenzione che trascende la dimensione terrena (e cioè l'aspirazione all'ideale evangelico del regno universale di Cristo) e l'azione concentrata su obiettivi puramente mondani (fondazione di un dominio feudale d'Oltremare)³. Il contrasto viene rafforzato dall'allusività biblica della perorazione di Goffredo:

Non edifica quei che vuol gl'imperi
 su fondamenti fabricar mondani [...],
 ma ben move ruine, ond'egli oppresso
 sol costruito un sepolcro abbia a se stesso.
 (I, 25)

Lo sguardo del Buglione investito del potere di ministro della Provvidenza ha la prerogativa di varcare i limiti spaziali e temporali imposti ai mortali: può abbracciare le cose nella loro globalità e scorgere l'effetto finale delle imprese che hanno distolto i crociati dal proposito cui si erano votati. Nella prospettiva concessagli da Dio, Goffredo vede che le imprese animate da motivazioni mondane non porteranno ad una stabilizzazione duratura, bensì finiranno con un crollo, seppellendo chi vi ha investito le proprie energie e riposto le speranze. Nell' ammonimento del "presago" Goffredo, il punto d'arrivo di chi ha abbandonato la crociata per fondare un regno "suo" prende forma di un sepolcro costruito "a se stesso". Nell'argomentazione di Goffredo, accanto al passo evangelico sulla precarietà di costruire sulla sabbia, risuonano anche echi del petrarchesco *Triumphus Temporis* che, denudando la vanità delle fortune mondane, invita l'uomo a "fondare in loco stabile sua speme" (vv. 40–45). Sia Goffredo che il narratore visionario del *Triumphus* assumono una prospettiva in cui è possibile vedere l'azione devastatrice del tempo che travolge le "grandezze", le "signorie" e i "regni" terreni e porta alla "ruina del mondo" (vv. 67–69 e 113–114). Come il concetto di "novo regno" ha collegato, rilevandone la differenza, i piani di conquista di Boemondo con il piano provvidenziale di istituire uno stato che anticipasse in questo mondo la Gerusalemme celeste, così la figura del sepolcro unisce – per meglio distinguere – le due imprese contrapposte. Quella che è volta a soddisfare

³ Si ricordi che l'elezione di Goffredo a condottiero unico dei crociati è un'invenzione tassiana che non trova conferma nelle testimonianze dei cronisti, secondo i quali i cristiani non furono mai uniti sotto un capo. In tale scelta di Tasso si esprime la tradizionale trasposizione dell'idea del regno di Cristo nel sogno di un impero mondiale di pace e giustizia, sottoposto a un unico governatore. Per la straordinaria fortuna di queste concezioni nell'Europa cinquecentesca, lacerata dalle guerre di religione, cfr. YATES, Francis A., *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi 1978 (titolo originale: *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*).

le ambizioni terrene si chiude con l'immagine di un sepolcro formato da rovine: l'unica "costruzione" che rimane a chi edifica su "fondamenti mondani" non è innalzata dagli uomini, ma formata dalla forza corrosiva della natura e del tempo. L'opposto di quella tomba associata alla distruzione e decomposizione, segno della morte sul luogo della vittoria di una volta, è il "gran sepolcro di Cristo", simbolo della vittoria riportata sulla morte.

La prospettiva che permette di oltrepassare l'orizzonte temporale e spaziale accessibile alla previsione e allo sguardo dei mortali verrà offerta al "pio capitano" più volte nel poema. Di particolare importanza è la scena nella quale Goffredo, rapito in sonno nel cielo, ne ammira "l'ampiezza, i moti, i lumi e l'armonia" (XIV, 5), mentre il globo terrestre si riduce nei suoi occhi a un "picciolo cerchio"⁴, la cui angustia è messa in rilievo dai verbi "serrare", "stringere" e "chiudere" usati nella descrizione.⁵ Per illustrare meglio la tecnica del ridimensionamento assiologico-spaziale impiegata dall'autore della *Liberata* si confronti l'esperienza translunare di Goffredo con la purificazione di Rinaldo sul Monte Oliveto. La contemplazione delle "bellezze incorrottili e divine" del cielo notturno conduce Rinaldo, appena liberato dalla prigionia amorosa sulle Isole Felici, a riflettere sull'ordine cosmico che spesso sfugge all'attenzione degli uomini, attratti dalle instabili bellezze corporali:

Ha il suo gran carro il dì, l'aurate stelle
 spiega la notte e l'argentata luna;
 ma non è chi vagheggi o questa o quelle,
 e miriam noi torbida luce e bruna
 ch'un girar d'occhi, un balenar di riso,
 scopre in breve confin di fragil viso.
 (XVIII, 13)

Una lettura parallela di quest'episodio e del sogno di Goffredo rivela l'affinità dei sensi connotati dall'immagine del volto della donna con quelli evocati dall'immagine della terra vista dall'alto, affinità resa più evidente attraverso la messa in rilievo del carattere spaziale di volto. L'espressione "*breve confin del fragil viso*" (analogo a quella di "*breve stagno*" di XIV, 10, usata per definire l'oceano che "chiude intorno" la terra vista dal cielo, e a quella di "*breve angolo*" di XVI, 32, usata con riferimento al giardino incantato che "serrava" nei suoi confini Rinaldo), va intesa non solo nella sua accezione spaziale, ma anche in quella temporale, in quanto figura della transitorietà e della caducità dei valori mondani.

⁴ Il motivo del globo terrestre ridotto a un unico punto, nel quale si annullano le aspirazioni umane al potere e alla fama, è assunto da Tasso dal *Paradiso* dantesco e dal frammento della *Repubblica* di Cicerone tramandato da Macrobio e conosciuto come *Somnium Scipionis*.

⁵ Il funzionamento nella *Liberata* del lessico del campo semantico del *claustrum* è stato analizzato da Fredi Chiappelli, autore di importanti indagini stilistiche sul poema tassiano. Come ha notato il critico, tale lessico, oltre ad essere spesso applicato da Tasso alle descrizioni dello spazio, "si insinua nel recitato" nei contesti più vari, ricorrendo con molta frequenza nelle descrizioni dei sentimenti e delle azioni dei personaggi. Cfr. CHIAPPELLI, Fredi, *Il conoscitore del caos. Una "vis abdita" nel linguaggio tassiano*, Roma, Bulzoni 1981, pp. 38-44.

In entrambi i passi, alla distanza fisica che separa i protagonisti rispettivamente dalla donna abbandonata e dalla terra, corrisponde un distanziamento emotivo⁶. Si ricordi che nella scena degli amori di Rinaldo e Armida nel giardino il volto della donna china sul cavaliere disteso sull'erba aveva preso il posto del cielo. Sollevando gli occhi, Rinaldo non vedeva niente al di fuori del volto dell'amata e la vicinanza fisica dell'oggetto della sua contemplazione ne ingrandiva le dimensioni. Tanto è vero che elogiando la bellezza di Armida il cavaliere constata che il "picciol vetro" in cui ella si specchiava non basta per ritrarre la sua immagine ed indica il cielo come l'unica superficie capace di fare da specchio all'amata⁷.

Torniamo alle scene ambientate nel cielo e sull'Oliveto. Oltre all'ampiezza, le caratteristiche del mondo translunare ammirate da Goffredo nel sogno erano i "moti", i "lumi" e l'"armonia". Anche questi motivi possono essere ritrovati nel monologo di Rinaldo. Le immagini del carro del sole e delle stelle implicano un movimento maestoso e regolare, al quale vengono contrapposti "un girar d'occhi" e "un balenar di riso", nel loro aspetto di azioni momentanee e imprevedibili. Alle luci incorruttibili contemplate da Rinaldo nel firmamento si contrappone una "luce torbida e bruna" che sparisce non appena si accende ad illuminare il volto della donna-seduttrice. Le sfere celesti che, improntate della virtù delle intelligenze angeliche, girano secondo la volontà del loro Creatore, sono un emblema dell'armonia dell'universo. La terra vista dal cielo e il viso femminile, spazi piccoli, teatri di atteggiamenti diversi e spesso contraddittori tra di loro, diventano invece figure del caos, dell'incertezza e della vanità. A conclusione di queste osservazioni si legga il brano delle *Considerazioni sopra tre canzoni di Messer Giovan Batista Pigna*, lette dal giovane Tasso presso l'Accademia Ferrarese, nel quale vengono messi a confronto i due amori, quello "onesto", definito da Pigna "spazioso", e quello "lascivo":

Amore "spazioso" [sta per] amore di bellezze intelligibili ed immortali, che non sono ristrette dentro i termini né di luogo, né di tempo, né di materia; le quali circostanze circoscrivono e rinchiodano dentro ai loro concetti tutte le sostanze corporee e mortali; onde meritamente l'amore di così fatta bellezza si può chiamare spazioso, prendendo la voce spazioso non in quanto denota spazio di luogo, ma metaforicamente, in senso che distenda cosa, di cui si parla, fuor d'ogni

⁶ Nel suo monologo sul Monte Oliveto, Rinaldo ricorre alla forma della seconda persona del plurale e al presente gnomico, il che, insieme agli articoli indeterminativi, conferisce all'ottava il carattere di un'astratta osservazione esistenziale, sotto la quale non si intravedono che molto vagamente tracce dell'esperienza concreta.

⁷ Cfr. le interessanti osservazioni di Sergio Zatti sull'alternarsi nel XVI canto della *Liberata* di opposte prospettive e sulle loro implicazioni morali e ideologiche. Lo studioso nota, per esempio, che la posizione supina di Rinaldo e il suo sguardo dal basso verso l'alto definiscono una condizione in cui è impossibile operare distinzioni, fino a confondere tra di loro il cielo e la donna. Del tutto diversa è invece la posizione assunta da Rinaldo sull'Oliveto, da dove l'eroe, "materialmente sopraelevato, distaccato dalla bassezza terrena ed eretto (...) potrà finalmente spaziare con lo sguardo sulle bellezze e sui misteri dell'universo senza che nessun falso idolo di bene intervenga più a offuscare la limpidezza della visione". ZATTI, Sergio, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme liberata"*, Milano, Il Saggiatore 1983, p. 69.

confine e d'ogni circoscrizione. E in questa guisa si è usato di dire la lunghezza dell'eternità [...]. [Pigna] *describe l'amor divino per due altre sue proprietà: l'una, ch'egli non sia cagione di tormenti; l'altra che sia immortale [...]. Describe l'amor lascivo per due condizioni, opposte a due delle tre primiere: [...] le quali sono, e ch'egli sia ristretto dentro a i confini della materia, o del luogo: e ch'egli sia cagione di pene*⁸.

Passando a commentare i successivi versi della canzone di Pigna – “fui mancipio / dell'empio Amor, ch'a un palmo sol di vista / si ne stringa e contrista” – Tasso si sofferma sull'espressione “a un palmo sol” che si riferisce allo “spazio ristretto” del volto dell'amata. Secondo il commentatore, Pigna si esprime in questo modo “per avvilitare e diminuire la cosa quanto possa più.”

Nella trasmissione del messaggio ideologico del poema tassiano, oltre al contrasto fra aspetti differenti dello stesso luogo osservato da diversi punti di vista, molto importante è il contrasto fra aspetti differenti dello stesso luogo in diversi momenti della storia. È significativo che su tale contrasto siano strutturati tutti gli episodi di scissioni all'interno dell'esercito cristiano.

Una delle mete che attraggono i crociati “erranti” è descritta nell'episodio dell'ammutinamento di Argillano. Il protagonista dell'episodio, istigato dalla furia infernale Aletto, ricorda ai cavalieri italiani i soprusi dei franchi e incita loro a ribellarsi contro il Buglione. Per convincere i propri compatrioti a lasciare l'esercito crociato, Argillano ricorre ad argomenti puramente mondani, accusando i franchi di usurparsi tutti “gli onor, le terre e l'oro” e sorvolando sulle motivazioni religiose della “guerra d'Asia”. Conformemente alla logica del suo discorso, egli prepone all'espugnazione di Gerusalemme la conquista delle terre bagnate dall'Eufrate, presentate agli ascoltatori come una preda ricca e facile. Il posto dove Tasso localizza il regno degli italiani sognato da Argillano non sembra casuale nel contesto di quest'episodio di scissione. È appunto sull'Eufrate che sorse la torre di Babele e poi la città di Babilonia. Come ha mostrato David Quint, diverse allusioni storiche e letterarie disseminate nella narrazione inducono a leggere questa vicenda come un riflesso delle controversie religiose del Cinquecento⁹. Argillano viene da una regione segnata dalle lotte tra fazioni; le nazioni tra cui si diffonde la ribellione sono, oltre agli italiani, gli svizzeri e gli inglesi, ossia – per i cattolici contemporanei a Tasso – gli avversari protestanti di Roma; infine, la destinazione indicata da Argillano, identificabile con Babilonia, rimanda a uno dei luoghi comuni della polemica religiosa cinquecentesca, ossia “*alla reciproca accusa di aver edificato Babilonia, la città terrena della confusione, contrapposta a Gerusalemme, la Chiesa autentica*”¹⁰. Nella *Liberata* la topica opposizione tra

⁸ TASSO, Torquato, *Opere*, a cura di Giovanni ROSINI, Pisa, Niccolò Capurro 1830, vol. XI, p. 11.

⁹ Cfr. QUINT, David, „L'allegoria politica della *Gerusalemme liberata*”, *Intersezioni*, aprile 1990, pp. 35–57.

¹⁰ *Idem*, pp. 39–40. Cfr. anche CANTIMORI, Delio, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi 1975, pp. 164–181. Agli argomenti di Quint a sostegno dell'analogia tra la ribellione contro il capo dei crociati e lo scisma protestante si potrebbe aggiungere il genere di accuse formulate da Argillano (i compagni di Goffredo vengono presentati come avidi

città “divina” e città “diabolica” appare fra l’altro nel canto che precede quello in cui è narrata la ribellione, nelle parole rivolte da uno dei crociati a Goffredo: “In te la fé s’appoggia e ’l santo impero, / per te fia il regno di Babel distrutto” (VII, 62). L’immagine idillica della pianura dell’Eufrate, descritta da Argillano come una terra promessa dove le inondazioni del fiume rendono fertili i campi “per gli italiani” (VIII, 69), interferisce così nel poema con l’immagine scritturale della torre di Nembrot, simbolo di disgregazione, nonché con l’immagine apocalittica del regno di Babilonia distrutto¹¹.

Il contrasto fra aspetti diversi dello stesso luogo in diversi momenti della storia è al centro della rappresentazione di un altro posto che negli itinerari dei crociati erranti si sostituisce a Gerusalemme. Si tratta dei dintorni del Mar Morto, dove sorge il castello in cui Armida ha condotto i suoi campioni.

Fu già terra feconda, almo paese,
or acque son bituminose e calde
e steril lago; e quanto ei torpe e gira,
compressa è l’aria e grave il puzzo spira.
(X, 61)

Come nel caso della pianura dell’Eufrate, anche qui si ha a che fare con il contrasto fra un terreno fertile e uno devastato. Tuttavia mentre la rovina di Babilonia era solo evocata tramite allusioni a eventi biblici, la desolazione del paese sul Mar Morto è oggetto di una descrizione assai dettagliata che rientra nella categoria topica di *locus horridus*. Abbondante di particolari desunti da fonti storiche e cosmografiche, la descrizione costituisce allo stesso tempo una qualificazione morale del luogo. La lettura in chiave morale viene suggerita già all’inizio della scena ambientata sul Mar Morto, quando l’aspetto squallido del paese viene messo in relazione con la vita viziosa dei suoi abitanti di una volta.

(...) loco ove già scese
fiamma dal cielo in dilatate falde,
e di natura vendicò l’offese
sovra le genti in mal oprar si salde.
(X, 61)

Quello in cui giungono i campioni della maga è un altro luogo biblico dell’erore e della distruzione: il sito dove sorgevano Sodoma e Gomorra, punite da Dio

di “trionfi”, “onor”, “terre” ed “oro”) che coincide con la critica del potere temporale e territoriale del papato, uno dei principali motivi di ripudio della Chiesa Romana da parte dei protestanti.

¹¹ Cfr. *Apocalisse*, XVII e XVIII. Nella *Gerusalemme conquistata* il legame tra aspetto piacevole e distruzione che emerge dalle varie allusioni a Babilonia presenti nel poema viene rafforzato dall’immagine della sirena, “mostro” in cui si fondono l’idea di bellezza (bel corpo e bella voce) e l’idea della rovina (naufragio o perdizione di chi si è lasciato sedurre). Si legga il racconto sulla nascita di Armida: “Di Babilonia entro l’eccelse mura / in sen de l’ampio Eufrate ella già nacque / d’una sirena ch’in gentil figura / il viso e ’l petto discopria de l’acque; / e cantando d’amor ne l’aria oscura / mille amanti invaghì cotanto piacque” (IV, 24).

per i loro peccati con una pioggia di zolfo e di fuoco¹². Le acque dense e “bituminose” che rendono il mare simile a una palude (altrove Tasso dice espressamente che il Mar Morto “impaluda” – VII, 28) contribuiscono a evocare l’atmosfera di torpore spirituale che contrassegnerà la sequenza successiva, ambientata nella sontuosa dimora di Armida.

Il castello in cui la maga accoglie i crociati è situato su un’isoletta circondata dalle acque del Mar Morto. Il paesaggio dell’isola possiede molti requisiti del topico *locus amoenus* (“aura molle”, “ciel sereno”, “lieti alberi e prati”, “amenissimi mirteti”, “acque chiare”, “augelli” ecc. – X, 63–64), mentre lo stesso castello è descritto conformemente alla convenzione romanzesca che prevede per le rappresentazioni delle dimore incantate elementi quali marmi preziosi ed ori, vivande deliziose e gran numero di servitori¹³. Il contrasto fra la sordidezza delle rive del mare e l’amenità e il fasto della proprietà della maga è un’anticipazione figurativa delle metamorfosi che costituiscono il tema centrale dell’episodio. La prima a cambiare è la stessa Armida. In principio dolce e sorridente, ad un certo punto lascia i suoi ospiti, per tornare un attimo dopo “con un viso [...] non si tranquillo e pio” (X, 65): la presunta figlia di re rivela ai cavalieri il proprio potere magico e il vero motivo per cui li aveva condotti via dall’accampamento. I crociati da ospiti ricevuti con grande pompa si trasformano in prigionieri e vengono mutati in pesci.

Un passo del *Galealto re di Norvegia*, opera drammatica iniziata da Tasso nel 1573 e quindi nel periodo della stesura della *Liberata*, induce ad attribuire alla metamorfosi in pesci un significato simbolico che ribadisce la contrapposizione assiologica fra la dimora di Armida e Gerusalemme. Nel secondo atto della tragedia, la sorella dell’eroe eponimo, in un lungo monologo, ragiona sulla difficoltà di essere devoti a Dio quando si vive tra i diletti offerti dalla corte. La situazione della figlia di re circondata dai piaceri e dagli onori cortigiani si fonde, nella riflessione della fanciulla, con la condizione di ogni mortale in quanto essere esposto alle tentazioni.

Oh felice colui, che questa immonda
vita nostra mortale in guisa passa,
che non s’asperga de le sue brutture!
Ma chi non se ne asperge? e chi nel limo
suo non si volge e tuffa? Ahi, non son altro
diletti, onor mondani, agi e ricchezze,
ch’atro fango tenace, onde si rende
sordida l’alma, e ‘n suo cammin s’arresta.
però, chi men di cotai cose abonda,
men nel mondo s’immerge, e più spedito

¹² Cfr. *Gen.*, 19.

¹³ Cfr. ad esempio le descrizioni – provenienti da vari romanzi anteriori alla *Liberata* – dei banchetti che sono un motivo costante delle scene dell’arrivo dei protagonisti nelle dimore magiche, in: RESIDORI, Matteo, „Il mago d’Ascalona e gli spazi del romanzo nella *Liberata*“, *Italianistica*, n° 2–3, 1995, pp. 454–455.

e più candido al ciel si riconduce.
(vv. 914–924)

Gli “agi”, il “lusso” e i “conviti” di cui parla la protagonista (vv. 930 e 934) le appaiono come una palude che ferma l’uomo nel suo cammino spirituale, proprio come gli agi, il lusso e il convito nel castello di Armida, e poi la forza dell’incanto, hanno fermato i crociati in un posto lontano da Gerusalemme. Si noti la presenza nel passo riportato dei verbi “tuffarsi” e “immergersi”, usati – nel senso letterale – anche nella scena della metamorfosi dei crociati in pesci. Le “dolci onde” del “vivace argento”, in cui saltano i cavalieri trasformati in pesci, e le acque “sozze”, “bituminose e calde” del Mar Morto, benché appaiano così diverse, a considerare la loro connotazione morale si rivelano nel poema tassiano ugualmente paludose.

Nel VII canto, dedicato in gran parte agli “errori di Tancredi”¹⁴, questi, dopo aver inseguito invano Erminia presa per l’amata Clorinda, giunge nei dintorni del castello di Armida, in cui sono già imprigionati gli altri crociati. Nella scena dell’arrivo del cavaliere sul Mar Morto compare il verbo “immergersi” che anche qui non è privo di connotazioni morali. Tancredi capita sul “rio lago” nel momento in cui “l sol par che s’immerga / ne l’ampio nido ove la notte alberga” (VII, 27–28). Le tenebre, rese più fitte in virtù di un incanto della maga, non solo svolgono nella scena un’importante funzione narrativa (il protagonista varca senza accorgersene la soglia del castello e diventa prigioniero di Armida), ma anche costituiscono un’allegoria dello stato d’animo di Tancredi, sospeso tra gli ideali della crociata e le ragioni dell’amore. Immerso nel buio, il cavaliere

[...] muove dubbio e mal sicuro il piede.
Su l’entrare d’un uscio i passi erranti
a caso mette, né d’entrar s’avede,
ma sente poi che suona a lui di dietro
la porta, e ’n loco il serra oscuro e tetro.
(VII, 45)

Non per caso la similitudine scelta da Tasso per la descrizione dell’imprigionamento di Tancredi è quella del pesce rinchiuso nelle insenature paludose nei pressi del delta del Po:

Come il pesce colà dove impaluda
ne i seni di Comacchio il nostro mare,
fugge da l’onda impetuosa e cruda
cercando in placide acque ove ripare,
e vien che da se stesso ei si rinchioda
in palustre prigion né può tornare,
ché quel serraglio è con mirabil uso
sempre a l’entrare aperto, a l’uscir chiuso;

¹⁴ Cfr. TASSO, Torquato, *Lettere poetiche*, a cura di Carla MOLINARI, Parma, Ugo Guanda Editore 1995, p. 31 (lettera V).

così Tancredi allor, qual che si fosse
 de l'estranea prigion l'ordigno e l'arte,
 entrò per se medesimo, e ritrovosse
 poi là rinchiuso ov'uom per sé non parte.
 (VII, 46–47)

La fonte dell'immagine della "palustre prigion" è probabilmente l'osservazione diretta: Tasso accompagna spesso i principi d'Este durante i loro soggiorni estivi in Comacchio. Tuttavia l'idea su cui l'immagine è fondata ha una lunga storia nella tradizione letteraria. Porte per cui è facile entrare, ma non più uscire, sono ad esempio quella dell'Averno del VI canto dell'*Eneide* e quella del palazzo d'Amore descritto nel *Triumphus Cupidinis* di Petrarca – per citare solo i testi sicuramente familiari a Tasso¹⁵. Tralasciando per ora l'analogia fra il castello, dove viene imprigionato Tancredi, e il regno sotterraneo dei morti, in cui scende Enea per incontrarsi con il padre, ci si soffermi su quell'altro luogo che Tasso doveva aver presente quando narrava l'avventura sul Mar Morto. Ad accostare il castello di Armida al petrarchesco regno di Venere non è solo il topos dell'amore come prigionia, ma anche il fatto che sia la sede della maga sia quella della dea dell'amore sono situate su isole. Descrivendo Cipro, Petrarca pone l'accento sul contrasto fra la bellezza del posto – dell'ambiente naturale e degli artefatti – e la sua squallidezza morale:

Questa è la terra che cotanto piacque
 a Venere, e 'n quel tempo a lei fu sagra
 che 'l ver nascoso e sconosciuto giacque;
 et anco è di valor sì nuda e magra,
 tanto riten del suo primo esser vile,
 che par dolce a i cattivi et a buoni agra.
 (vv. 106–111)

Il riferimento al tempo in cui "l ver nascoso e sconosciuto giacque" e l'accenno ai modi diversi, in cui l'isola si manifesta ai cattivi ed ai buoni, la qualificano come un luogo deputato all'errore conoscitivo e morale. Anche la rappresentazione tassiana della dimora di Armida connota la fallacia e il peccato. "O tu, che [...] al paese fatal d'Armida arrive – sente Tancredi giunto sul Mar Morto –

entra pur ne la guardata soglia
 con queste leggi ch'ella altrui prescrive,
 né più sperar di riveder il cielo (...).
 (VII, 32)
 "Indarno (...)
 uscir procuri, o prigionier d'Armida.

¹⁵ Nei *Discorsi dell'arte poetica* Tasso riporta le parole *hoc opus, hic labor est* che nell'*Eneide* si riferiscono appunto all'estrema difficoltà di uscire dal regno dei morti (VI, 126–129): "facilis descensus Averno: / Noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / Sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / Hoc opus, hic labor est". Sempre nei *Discorsi* il poeta loda la descrizione della "casa d'Amore" nei *Triumphus*. Cfr. TASSO, Torquato, *Discorsi, cit.*, p. 36.

Qui menerai (non temer già di morte)
 nel *sepolcro* de' vivi i giorni e gli anni."
 (VII, 48)

Evidenti richiami al canto terzo dell'*Inferno* e alla scena del dialogo con Caronte del canto quarto ("non isperate mai veder lo cielo"), rafforzati dalle connotazioni sinistre della topografia della zona in cui sorge il castello (*acque bitumose, steril lago, grave puzzo, tenebre*) e dalla memoria di Sodoma punita con una pioggia di fuoco, fanno associare il paese di Armida con l'anticamera della dantesca "città dolente". Il castello stesso corrisponde quindi, seguendo l'analogia con l'*Inferno* dantesco, al luogo dove sono rinchiusi coloro che "hanno perduto il ben de l'intelletto", ossia la verità. Fondato su tali allusioni intertestuali, l'accostamento dell'isola sul Mar Morto al regno sotterraneo dei defunti pare confermato dall'immagine della porta "a l'entrare aperta, a l'uscir chiusa", per la quale Tancredi entra nel castello della maga e Enea nell'Averno.

Allusioni all'*Inferno* si affiancano all'immaginario paradisiaco anche nella descrizione dell'altra sede incantata di Armida, e cioè del palazzo con il giardino situato su una delle Isole Fortunate, dove la donna si ritira con Rinaldo. Come ha osservato Angelo Bartlett-Giamatti, nell'enumerare le delizie del giardino ("co' fiori eterni eterno il frutto dura / e mentre spunta l'un, l'altro matura" – XVI, 10), Tasso si serve di un'espressione che riecheggia l'epigrafe sulla porta dell'*Inferno* dantesco ("Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eterno duro" – *Inf.*, III, 7–8)¹⁶. Le stesse parole non hanno tuttavia gli stessi significati. In Dante l'epiteto "eterno" si riferisce ai regni oltremondani e alla materia elementare (aria, acqua, terra, fuoco), ossia alle parti del creato non sottoposte alla corruzione. In Tasso l'epiteto è attribuito ai fiori e ai frutti, oggetti ritenuti emblemi della caducità. Si potrebbe dire che il linguaggio subdolo della descrizione tassiana si conformi alla realtà illusoria della dimora di Armida, costruita dai demoni, e non, come l'*Inferno*, da Dio. La fonte principale cui Tasso attinge i mezzi per la descrizione del palazzo e del giardino sull'isola non è comunque la *Commedia*, bensì le *Stanze* di Poliziano, e in particolare le ottave relative Cipro, regno di Venere (*Stanze*, I, 70–119).¹⁷ Già nella prima raffigurazione della reggia della dea sono menzionati i fiori del "giardino eterno" (*Stanze*, I, 72). Il poeta vi ritorna dopo ventun ottave, in questi quattro versi che spiegano il concetto della loro eternità:

¹⁶ Cfr. BARTLETT-GIAMATTI, Angelo, *Tasso*, in Idem, *The Early Paradise and the Renaissance Epic*, New York – London, W.W. Norton & Comp. 1989, p. 200. Lo studioso commenta: "Armida's garden is a hell for those who succumb to its way of life, for they, like the inhabitants of Dante's hell, are trapped within the consequences of their own mistakes". In un altro capitolo del suo libro, Bartlett – Giamatti mostra come la tradizione classica (Omero, Esiodo, Pindaro e Orazio) ha identificato le isole delle anime beate con l'età dell'oro e come la tradizione cristiana (Isidoro di Siviglia) ha associato quelle immagini alle Isole Fortunate, confuse spesso con il Paradiso terrestre (pp. 16–32).

¹⁷ Cfr. BAUSI, Francesco, „Echi del Poliziano nella Gerusalemme liberata“, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, a cura di Antonio DANIELE, Walter F. LUPI, Catanzaro, Rubbettino 1997, pp. 33–46.

Le tre Ore, che 'n cima son bobolce,
 pascon d'ambrosia i fior sacri e divini:
 né prima dal suo grembo un se ne coglie,
 ch'un altro al ciel più lieto apre le foglie. (*Stanze*, I, 93)

Se i fiori e i frutti del giardino di Armida, come quelli dell'isola di Venere, vengono definiti eterni, la ragione di ciò può essere dunque anche la forza generativa della natura che perpetua le specie¹⁸. Ma i dilemmi legati all'interpretazione del testo dell'episodio non finiscono qui. Tutta la descrizione della dimora atlantica della maga è assai ambigua¹⁹. E come sulle altre mete alternative dei crociati, associate ai beni tangibili, anche su questa si pone l'ombra della rovina e dell'annientamento. Infatti, alla fine dell'edenico canto XVI, il palazzo e il giardino scompaiono, dissolti con un incantesimo di Armida²⁰. L'espressione "fiori eterni", specialmente se considerata in riferimento al suo modello dantesco, appare come un segnale volto a rilevare l'eccentricità della sede atlantica della maga, mostrando che sull'isola vigono leggi diverse da quelle su cui si fonda l'ordine del resto dell'universo. Quali sono le leggi del paese edenico di Armida, lo si capisce dal discorso pronunciato da Ubaldo, messaggero di Goffredo, per scuotere la coscienza di Rinaldo e ricuperarlo alla causa cristiana:

Va l'Asia tutta e va l'Europa in guerra:
 chiunque e pregio brama e Cristo adora
 travaglia in arme or ne la siria terra.
 Te solo, o figlio di Bertoldo, fuora
 del mondo, in ozio un breve angolo serra;
 te sol de l'universo il moto nulla
 move [...].
 (XVI, 32)

Insensibile alle ragioni dell'onore e della fede, Rinaldo vive al di là del tempo della storia, immerso nell'apparente eternità di quell'Eden destinato a sparire fra breve – com'era nato – per incanto. L'opposizione tra i due mondi (o, per citare le parole di Ubaldo, tra "il mondo" e quell'angolo situato "fuora del mondo",

¹⁸ La continuità del processo generativo è illustrata dall'ottava XVI, 11: "Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia / sopra il nascente fico invecchia il fico; / pendono a un ramo, un con dorata spoglia, / l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico; / lussureggiante serpe alto e germoglia / la torta vite ov'è più l'orto aprico; / qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have / e di piroppo e già di nettar grave".

¹⁹ A questo proposito cfr. soprattutto ZATTI, Sergio, *L'uniforme cristiano*, cit., pp. 45–90. Lo studioso, indagando le ambivalenze del testo, mette in evidenza ad esempio il ruolo degli *enjambelements* situati nei sintagmi di tipo aggettivo + sostantivo che denotano un senso spaziale. L'aggettivo, evidenziato e reso più autonomo alla fine del verso, oscilla tra il suo significato spaziale, confermato dal sostantivo, e altri possibili significati, morali o psicologici, che l'allentamento del legame con il sostantivo ha messo in risalto.

²⁰ "Cessa al fin l'ombra, e i raggi il sol riduce / pallidi; né più il palagio appar, né pur le sue / vestigia, né dir puossi: "Egli qui fue". / Come imagin talor d'immensa mole / forman nubi ne l'aria e poco dura, / ché 'l vento la disperde o solve il sole, / come sogno se 'n va ch'egro figura, / così parver gli alberghi, e restà sole / l'alpe e l'orror che fece ivi natura" (XVI, 70).

dove sorge il palazzo della maga) si carica di ulteriori significati, se si tiene presente che la scena d'amore tra Rinaldo e Armida è esemplata sulla descrizione dell'amplesso di Venere e Marte del *De rerum natura* di Lucrezio (vv. 32–38)²¹. La Venere dei versi lucreziani, che presta alcune sue caratteristiche alla bella maga di Tasso, rappresenta il piacere dei sensi e anche – in quanto l'incarnazione dell'unica forza capace di distogliere Marte dalla guerra – la pace e la tranquillità degli uomini²².

Le mete che attraggono i crociati “erranti” sono luoghi deputati alla passione amorosa o ad altre “brame immoderate, ardenti”: luoghi connessi ad una concezione della vita diversa da quella professata da Goffredo. Quei centri d'attrazione, situati – nel senso ideologico – agli antipodi di Gerusalemme, hanno spesso la forma di un'isola. È proprio sulle isole Felici e sull'isoletta formata dalle onde dell'Oronte che viene confinata la logica epicurea del piacere dei sensi, assimilata dal Tasso nel corso della sua formazione umanistica²³. Oltre ad essere un luogo in cui al poeta epico, obbligato a imitare una storia vera, è concessa la “licenza del fingere”²⁴, l'isola è anche un luogo della licenza ideologica e morale, uno spazio in cui i principi con i quali il narratore della *Liberata* si identifica fin dal primo canto del poema vengono temporaneamente sospesi²⁵. Tali luoghi possono essere

-
- 21 Una fedele imitazione dell'invocazione a Venere del I libro del *De rerum natura* sono soprattutto gli ultimi versi dell'ottava 18 e la prima metà dell'ottava 19 del XVI canto della *Liberata*: “Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle / le posa il capo, e 'l volto al volto attolle, / e i famelici sguardi avidamente / in lei pascendo si consuma e strugge. S'inchina, e i dolci baci ella sovente / liba or da gli occhi e da le labbra or sugge”. Cfr. *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, a cura di Cyril BAILEY, Oxford, Clarendon Press, 1972: “belli fera moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se / reicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspiciens tereti cervice reposta / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus, / eque tuo pendet resupini spiritus ore” (I, vv. 32–37).
- 22 Si veda a questo proposito l'opinione di Antonio Corsaro: “Oltre che un prezioso serbatoio di materiali poetici, Lucrezio pare un dato acquisito della cultura filosofica del Tasso a partire dalle giovanili *Considerazioni* fino ai tardi dialoghi, laddove è chiaro in particolare l'interesse contenutistico alla materia amorosa del *De rerum natura*, studiata e indagata con singolare rispetto e curiosità. [...] Nel complesso, la memoria di Lucrezio traduce nei versi tassiani l'istanza di nobilitazione della *voluptas* come *vis naturalis* atta a incarnare l'Amore universale”. CORSARO, Antonio, *Inquietudini filosofiche del Tasso. In margine ad una rilettura dell'Aminta*, in MORETTI, Walter; PEPE, Luigi (a cura di), *Torquato Tasso e l'Università*, Firenze, Olschki 1997, p. 273.
- 23 Come osservano Maria Teresa Favero („Echi lucreziani nel Tasso“, *Studi tassiani*, n° VII, 1957, p. 76 sgg) e Antonio Corsaro (*Inquietudini filosofiche del Tasso*, cit., pp. 272–273), Tasso e i suoi contemporanei intendevano la filosofia di Epicuro innanzitutto come la filosofia del piacere e usavano la parola “epicureo” come un mero sinonimo di “edonistico”.
- 24 Cfr. TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 109.
- 25 Per i significati ambigui dell'isola, radicati nella tradizione europea, cfr. ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil 1993, p. 251: “L'île: ce qui sort de la mer et promet le repos, l'eau douce, des fruits, des femmes; centre primordial, espace pur, du fait de sa clôture même et de l'infinité de l'océan où elle s'enchâsse, négation de ce qui est extérieur à elle. (...) Intimité et enfermement, fascination et maléfice, Circé jadis, bientôt Caliban et Prospéro, régénération et coïncidence des contraires dans les replis de l'âme, parmi les ombres d'une enfance retrouvée.

considerati degli equivalenti spaziali degli eventi che influiscono sul differimento della fine provvidenziale della crociata. Il lettore della *Liberata*, passando dalle certezze della trama principale alle congetture degli episodi, si inoltra nei sentieri che risultano dei vicoli ciechi, dai quali egli verrà ricondotto al centro epico del poema. Il carattere ipotetico delle periferie geografiche e assiologiche dell'universo della *Liberata* può essere messo in relazione con due riflessioni tassiane relative all'epicureismo, che hanno la forma di proposizioni condizionali e limitative: "Io, se non quanto son cristiano, nel resto, in quel che non è contrario al cristianesimo vo' essere epicureo affatto; e dico *Pereat qui crastina curat*" – ha scritto Tasso nel 1576 in una lettera all'amico, e in un'altra, del 1592: "Se potesse essere alcuna concordia fra la dottrina di Cristo e l'ignoranza degli Epicurei, sceglierei quel motto fra tutti gli altri: *Vive hodie, e v'aggiungerei: tanquam cras moriturus*"²⁶.

Alla descrizione delle attrattive dei regni e dei giardini si accompagna nel poema tassiano una descrizione – o almeno un'evocazione – di rovine, paesaggi desolati o spaventosi, nonché allusioni alla morte e all'inferno. In tutte le rappresentazioni delle mete "fallaci", l'ambiente piacevole confina con quello orrido nello spazio o nel tempo. Le visioni contrastanti dei posti che costituiscono le mete alternative dei crociati richiamano il discorso pronunciato da Goffredo nel primo canto, imperniato sull'idea dell'inevitabile trasformazione in rovine e in sepolcri degli imperi fondati su "fondamenti mondani". Nella *Liberata*, per tali fondamenti si intendono le motivazioni puramente terrene dei protagonisti, ma anche, in una prospettiva più generale, la componente materiale delle opere umane, che è causa della loro inevitabile corruzione²⁷.

Bibliografia

- BARTLETT-GIAMATTI, Angelo, „Tasso“, in Idem, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, New York – London, W.W. Norton & Comp. 1989, pp. 179–210.
 BAUSI, Francesco, „Echi del Poliziano nella Gerusalemme liberata“, in DANIELE Antonio; LUPI, F. Walter (a cura di), *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, Catanzaro, Rubbettino 1997, pp. 33–46.

(...) Peut-être la figure de l'île, en un moment où basculaient les vieilles épistémies, rendait-elle plus facile le passage entre avant et après, offrant au discours des découvreurs un lieu commun propre à contenir identité et différence dans un espace neutralisé”.

- 26 Cfr. TASSO, Torquato, *Lettere*, GUASTI Cesare (a cura di), Firenze, Le Monnier 1853–1855, vol. I, p. 158 e vol. V, p. 90.
- 27 Esempio, al riguardo, è un sonetto di Tasso, in cui gli "imperi" – allegorie della caducità e della vanità che preannunziano la sensibilità barocca – compaiono in un contesto ancora umanistico dell'elogio della poesia, che sola può rendere eterna la memoria delle gesta dell'eventuale mecenate: "Sorger vedrai sotto gl'invitti piedi / Gl'Imperi, e poi cader quasi ligustri, / Fruli et capanne ti paran palustri, / Gli eccelsi tetti de' tuoi regi heredi. / Di Memfi, e di Babel, cadute, e sparte / Le meraviglie barbare, e sepolta / Roma fra le ruine, onde s'amira. / Solo in terra vedrai farsi le carte / Del Cielo imago, e 'n lor tua gloria accolta, / Qual vivo sol, se tua pietà m'aspira" (*Delle Rime del Sig. Torquato Tasso Parte Prima*, In Vinegia MDXXCII, p. 77).

- CANTIMORI, Delio, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi 1975.
- CHIAPPELLI, Fredi, *Il conoscitore del caos. Una „vis abdita” nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni 1981.
- CORSARO, Antonio, „Inquietudini filosofiche del Tasso. In margine ad una rilettura dell'Aminta“, in MORETTI, Walter; PEPE, Luigi (a cura di), *Torquato Tasso e l'Università*, Firenze, Olschki 1997, pp. 249–277.
- FAVERO Maria Teresa, „Echi lucreziani nel Tasso“, *Studi tassiani*, n° VII, 1957, pp. 75–83.
- PETRARCA, Francesco, *Triumphs*, a cura di Marco ARIANI, Milano, Mursia 1988.
- POLIZIANO, Angelo, *Poesie italiane*, a cura di Saverio ORLANDO, Rizzoli, Milano 1994.
- QUINT, David, „L'allegoria politica della *Gerusalemme liberata*“, *Intersezioni*, aprile 1990, pp. 35–57.
- RESIDORI, Matteo, „Il mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella *Liberata*“, *Italianistica*, n° 2–3, 1995, pp. 453–471.
- RIBARD, Jacques, „Espace romanesque et symbolisme dans la littérature arthurienne du XII^e siècle“, in *Espaces romanesques*, a cura di Michel CROUZET, Paris, Presses Universitaires de France 1982, pp. 73–82.
- TASSO, Torquato, *Delle Rime del Sig. Torquato Tasso Parte Prima*, in *Vinegia MDXXCII*.
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi POMA, Bari, Laterza 1964.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, a cura di Bruno MAIER, Milano, Rizzoli 1996.
- TASSO, Torquato, *Lettere*, a cura di Cesare GUASTI, Firenze, Le Monnier 1853–1855.
- TASSO, Torquato, *Lettere poetiche*, a cura di Carla MOLINARI, Parma, Ugo Guanda Editore 1995.
- TASSO, Torquato, *Opere*, a cura di Giovanni ROSINI, Pisa, Niccolò Capurro 1830.
- Titi Lucreti Cavi De rerum natura libri sex*, a cura di Cyril BAILEY, Oxford, Clarendon Press 1972.
- YATES, Frances A., *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi 1978 (titolo originale: *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*).
- ZATTI, Sergio, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla “Gerusalemme Liberata”*, Milano, Il Saggiatore 1983.
- ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil 1993.

Abstract and keywords

Following the convention of the epic genre, time and space of the world presented in *Gerusalemme liberata* (ed. 1581) by T. Tasso play an important role in communicating moral and ideological messages contained in that work. Complex descriptions of places that have undergone destructive or repairing activity of the time constitute one of the means through which the poet expresses existential and epistemological anxieties due to the sixteenth-century collapse of the traditional view of the world. The analysis of spatiotemporal dependencies in the Tassian epic is preceded by a short introduction showing the three main concepts of time present in the culture of the Renaissance (i.e. the linear time, the cyclic time, and the infinity) and the corresponding spaces (cislunar, cosmos, and the beyond). One will find all of the abovementioned concepts of time and all of the abovementioned approaches to space in the epic universe of Tasso. The paper analyses fragments of the epic where the same place is described from different spatial or temporal perspectives. Such descriptions of places varying according to the viewpoint (e.g. an ocean seen from the outer space seems to be a pond) and varying in time (e.g. a garden turns into a desert) are distinct examples of poetics developing after the Council of Trident: poetics that utilise images saturated with sensuality to communicate worthlessness of such 'earthly' values as corporal beauty, power or fame.

