IN LUCEM

GALILEO GALILEI

CONSIDERAZIONI AL TASSO

Nuova edizione criticamente rivista e commentata

con nuova collazione della tradizione a stampa

AD
VERITATEM

AD VERITATEM

In Lucem

Prima edizione Ad Veritatem: 2026

L'opera di Galileo Galilei appartiene al pubblico dominio.
Testo-base: Le opere di Galileo Galilei,
Edizione Nazionale, a cura di Antonio Favaro, vol. IX,
Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1899, pp. 61–148.

© 2026 Luigi Gaggero per l'introduzione,
le note e gli altri apparati originali.
Tutti i diritti riservati sui soli apporti originali.

Pubblicato sotto il marchio editoriale Ad Veritatem

adveritatem.it

ISBN 979-12-82328-61-6

INDICE

INTRODUZIONE vii

NOTA ALL'EDIZIONE xxxiv

CONSIDERAZIONI AL TASSO 1

Canto I 3

[Canto II] 14

Canto III 27

Canto IV 40

Canto V 50

Canto VI 57

Canto VII 66

Canto X 68

Canto XI 68

Canto XII 70

Canto XIII 73

Canto XIV 77

Canto XV 84

Canto XVI 87

Canto XVIII 95

Canto XIX 96

NOTA AL TESTO 99

APPARATO CRITICO ESSENZIALE 100

INTRODUZIONE

Un uomo arrabbiato davanti a un poema

Bisognerebbe cominciare da una scena, non da una tesi: un uomo legge un poema e si irrita, ma invece di chiuderlo — che sarebbe troppo semplice — continua, torna indietro, conta, misura, confronta; si domanda dove stia guardando un personaggio, quanto sia lontana una torre, se una lancia possa trovarsi nello stesso momento in resta e «dirizzata in alto», se una donna da una cima possa davvero riconoscere un cavaliere in mezzo a un esercito, se un vento che viene dall'Africa debba chiamarsi zefiro in Palestina, se una metafora, una volta messa in moto, possa arrivare viva alla fine del verso. Quando una parola non gli piace, la gira come un oggetto sospetto; quando un'immagine gli sembra falsa, la costringe a diventare corpo, peso, spazio, traiettoria; quando un personaggio pronuncia una frase troppo nobile, troppo levigata o semplicemente troppo lunga, gli toglie l'elmo e gli mette in testa il berretto d'un pedante. Poi ride, e il riso, quasi sempre, è già il principio d'un esperimento.

L'uomo è Galileo Galilei; il poema è la *Gerusalemme liberata*. La circostanza ha qualcosa di irresistibile, perché noi siamo abituati a incontrare Galileo con un cannocchiale in mano, o davanti a un piano inclinato, o in una stanza dove Simplicio ha appena detto qualcosa che Salviati non lascerà passare; qui invece lo troviamo davanti a Torquato Tasso, e scopriamo presto che il gesto mentale è meno diverso di quanto sembrasse. Non perché in queste pagine sia già nascosta, in miniatura, la scienza moderna — formula troppo comoda, e dunque sospetta — ma perché il Galileo lettore possiede un vizio che il Galileo scienziato non perderà più: non lascia

in pace le parole quando pretendono di rappresentare una cosa. Vuole vedere che cosa succede se le si prende sul serio.

Prendere sul serio una metafora può essere un atto di crudeltà. Tasso dice «filo» dopo aver parlato d'«orditi» e Galileo domanda, con l'aria del mercante di stoffe che conosce il mestiere, se quel filo faccia davvero ciò che la frase gli chiede di fare. Tasso fa comparire una «immensa coda» infernale e Galileo non si accontenta dell'orrore: immagina la coda, la fa girare nello spazio, guarda che cosa combina dietro ai demoni. Tasso mette in campo eroi, maghe, ambasciatori, re, guerriere, e Galileo ne ascolta le battute come se dovessero reggere non soltanto alla musica dell'ottava ma a una conversazione vera: «Si parla così?», è la domanda che torna, sotto cento forme, da un capo all'altro delle *Considerazioni*. E quando la risposta è no, il poeta viene trascinato giù dal Parnaso e portato in cucina, in bottega, in strada: il sublime tassiano finisce tra cagnoli, paneruzzoli, pambolliti, trincianti, lavaceci, fattori di setaioli, trote cotte in tre maniere diverse. Non è soltanto gusto del dileggio. È un metodo di riduzione: Galileo abbassa il registro per vedere se l'ingranaggio continua a funzionare quando gli si toglie la musica che lo protegge.

Perciò queste pagine sono molto più interessanti di una sentenza sul vecchio derby Ariosto-Tasso. Se la questione fosse stabilire chi dei due abbia ragione, il libro sarebbe morto da tempo: nessun lettore serio ha bisogno che Galileo gli conceda o gli neghi il permesso di amare la *Liberata*, e tanto meno che gli venga spiegato che Ariosto è grande. La cosa viva è un'altra. Qui osserviamo una delle intelligenze più potenti del Seicento mentre incontra un'intelligenza poetica costruita quasi al contrario della sua; e invece di una pacifica incomprensione nasce una lotta corpo a corpo, perché Galileo capisce Tasso abbastanza da colpirlo nei punti sensibili, ma non sempre abbastanza da riconoscere che proprio lì Tasso voleva farsi ferire.

Le *Considerazioni* sono piene di giudizi che oggi paiono evidentemente ingiusti, e alcune volte sono semplicemente sbagliati. Galileo rimprovera a un vocabolo di non avere un significato che il vocabolo possiede; attribuisce a Tasso una contraddizione che appartiene invece a due personaggi diversi; crede dimenticato un filo narrativo che riapparirà molti canti dopo; scambia la cecità di Eustazio per quella del poeta, l'imprudenza di Argante per imprudenza dell'autore, la vergogna di Tancredi per una

vergogna che Tasso non avrebbe saputo vedere — quando Tancredi, poco più avanti, chiamerà da sé il proprio comportamento «gran colpa» e «vergogna eterna». Questi errori non rendono il libro meno importante. Al contrario: lo rendono leggibile. Perché un'intelligenza vista soltanto nei suoi trionfi è una statua; vista nel punto in cui il suo stesso strumento le impedisce di vedere, diventa una mente.

E la mente che qui lavora è straordinariamente riconoscibile. Galileo desidera che il mondo, anche il mondo inventato, stia in piedi. Che le cause producano effetti, che le distanze abbiano conseguenze, che le parole non facciano finta di significare, che una descrizione metta qualcosa davanti agli occhi invece di avvolgere il nulla in un bel drappo, che un personaggio dica ciò che può dire quel personaggio in quel momento, che il grande sia grande per qualche cosa che fa e non per tre aggettivi che gli si appendono al collo. Questa esigenza produce pagine formidabili; produce anche ingiustizie. Il bello delle *Considerazioni* è che le une e le altre nascono quasi sempre dalla stessa sorgente.

Un libro che si è perso

Prima di leggerlo come un libro, conviene ricordare che libro, propriamente, non era. O almeno non nel senso in cui lo sono il *Saggiatore* o il *Dialogo*. Le *Considerazioni* hanno l'aria d'una conversazione privata che la morte non ha saputo interrompere e che la stampa, arrivata molto tardi, ha reso pubblica senza riuscire a trasformarla retroattivamente in un'opera concepita per il pubblico. Galileo segue Tasso canto per canto, stanza per stanza, salta, ritorna, annota un verso e ne lascia cento, esplode in una tirata di pagine e poi liquida un luogo con una smorfia. A volte costruisce un vero argomento; altre volte registra un fastidio, come si mette un segno a margine perché si sa che lì si vorrà tornare. Non c'è un trattato organico di poetica dietro ogni battuta, e volerlo ricostruire a forza sarebbe fare a Galileo ciò che Galileo fa spesso a Tasso: chiedergli il libro che non stava scrivendo.

Anche la storia materiale del testo invita alla prudenza. Vincenzio Viviani, nella vita del maestro, riferì che Galileo avrebbe composto questa «fatica» mentre era a Pisa, dunque tra il 1589 e il 1592, forse su sollecitazione di Jacopo Mazzoni. La notizia è seducente: ci darebbe un Galileo giova-

nissimo, ancora professore pisano, già armato contro Tasso e già tutto se stesso. Ma la testimonianza non si accorda bene con il testo che possediamo. Favaro osservò, con una semplicità difficilmente aggirabile, che verso la fine delle *Considerazioni* Galileo parla del «poco gusto di poesia che è forza che avesse il Tasso»: un passato che, se preso nel suo valore naturale, presuppone la morte di Torquato, avvenuta il 25 aprile 1595. Non basta, naturalmente, una desinenza verbale a datare ogni strato d'un fascio di annotazioni; basta però a impedirci di chiuderlo comodamente fra il 1589 e il 1592.

Poi c'è una lettera molto più tarda, ed è una di quelle testimonianze che sembrano aprire per un momento la porta di uno studio. Il 5 novembre 1639 Francesco Rinuccini chiede a Galileo un parere sul confronto fra Tasso e Ariosto. Galileo risponde che dodici o quindici anni prima avrebbe potuto soddisfarlo molto meglio, perché allora possedeva un esemplare della Gerusalemme interfoliato di fogli bianchi, sul quale aveva registrato i «riscontri» con Ariosto e aggiunto discorsi per stabilire, caso per caso, che cosa dovesse essere anteposto. Quel libro, dice, «mi andò male, né so in qual modo». Dodici o quindici anni prima del 1639 significa all'incirca fra il 1624 e il 1627: non prova che tutto quanto leggiamo sia stato scritto allora, ma ci obbliga a immaginare una storia lunga, forse stratificata, fatta di letture riprese, note trasferite, confronti accumulati, e infine d'una perdita.

È una bella ironia che un testo ossessionato dalla continuità narrativa ci sia giunto in una tradizione così discontinua. L'originale del lavoro ricordato da Galileo non è noto. Nel Settecento Pier Antonio Serassi, biografo di Tasso, credette di aver ritrovato in una biblioteca romana il testo e ne trasse copia, con l'intenzione di pubblicarlo accompagnando alle censure galileiane convenienti risposte: anche Serassi, dunque, sentì che lasciare Tasso solo sotto quella grandine sarebbe stato poco cavalleresco. Non riuscì a farlo. Una copia passò quindi al senatore Nelli; infine Pietro Pasqualoni diede alle stampe le *Considerazioni* a Roma nel 1793, premettendovi un proemio e aggiungendo note proprio nei luoghi in cui gli pareva che la censura non «corresse bene». L'edizione nazionale di Favaro, nel 1899, fissò il testo nel nono volume delle Opere, quello degli scritti letterari, accanto alle lezioni sull'Inferno di Dante, alle *Postille all'Ariosto*, a un abbozzo di commedia, a poesie e frammenti.

Nel mezzo ci sono strappi veri, non metaforici. Il testimone conserva lacune; intere carte risultano lacerate, altre zone sopravvivono in frammenti che Favaro stampa con la disciplina un po' malinconica di chi non vuole far dire al morto ciò che la carta non dice più. È importante tenerlo presente mentre si legge: le *Considerazioni* non sono soltanto un'opera non finita; sono un'opera che non sappiamo fino a che punto volesse finire, e della quale una parte è materialmente scomparsa. Questa edizione, perciò, non ha cercato di renderla più ordinata di quanto sia, né di ricostruire per congettura le parole perdute. La forma spezzata fa parte della sua verità.

Fa parte della sua verità anche la violenza. Queste non sono osservazioni educate preparate per l'Accademia. Galileo scrive come si scrive su un libro proprio, quando il destinatario è innanzitutto se stessi e l'avversario non può rispondere. Tasso viene chiamato secco, sterile, miserabile, pedante; Goffredo diventa un bamboccio, Argante un incompetente, Tancredi un vigliacco; certi versi meriterebbero, secondo Galileo, non una confutazione ma quattro buffettoni. Se si sterilizza questo tono per trasformare le *Considerazioni* in una serie di tesi estetiche, si perde metà del documento. Perché la critica di Galileo non è soltanto ciò che pensa: è il modo fisico in cui il pensiero gli passa per la lingua.

E tuttavia sarebbe altrettanto sbagliato prendere ogni insulto come la misura esatta del suo giudizio. Galileo sa lodare. Anzi, quando loda, il complimento pesa proprio perché è raro. Il concilio dei demoni, nel canto IV, può essere «tutto bonissimo»; il duello fra Tancredi e Argante è buono e non va defraudato della lode; alcune stanze del viaggio nel canto XV gli strappano il riconoscimento massimo, quello che ritorna come la formula segreta di tutta la sua poetica: le cose sono dette in maniera da «mettere innanzi a gli occhi» ciò di cui si parla. Se fosse soltanto un partigiano, questi momenti non esisterebbero. Esistono perché il partito viene dopo un criterio, anche quando il criterio è applicato con rabbia.

Ariosto in tasca

Naturalmente un partito c'è, ed è bene non fare finta che non ci sia. Galileo non arriva neutrale alla *Liberata*. Arriva dopo una delle più rumorose guerre letterarie del Cinquecento, una guerra nella quale i due

poeti, volenti o nolenti, erano diventati le insegne di due eserciti. La *Gerusalemme liberata* era comparsa a stampa nel 1581, senza che Tasso avesse potuto darle la forma definitiva che desiderava, e il successo fu immediato quanto le discussioni. Nel 1584 Camillo Pellegrino pubblicò il *Carrafa o vero della epica poesia*, assegnando a Tasso il primato nell'epica volgare: unità dell'azione, verosimiglianza, disciplina del poema contro la molteplicità romanzesca del *Furioso*. La Crusca reagì difendendo Ariosto e attaccando duramente la lingua di Tasso; Tasso rispose con l'*Apologia*; la questione dilagò, si incattivì, produsse libri, repliche, stacciate, risposte alle risposte. Quando Galileo entra nella disputa, il ring è già montato da anni e le corde sono un po' sporche.

Ma il modo in cui egli usa Ariosto è più interessante di una semplice bandiera. L'*Orlando furioso*, nelle *Considerazioni*, è una specie di strumento portatile di misura. Ogni volta che Tasso deve descrivere una donna, far partire un cavaliere, mostrare un uomo sdegnato, rendere il pallore, la paura, la corsa d'un cavallo, un messaggero afflitto, un duello, un giardino, una sete, una notte, una vista dall'alto, Galileo apre idealmente il *Furioso* e cerca un esperimento parallelo. Non dice soltanto: Ariosto è più bello. Dice: guardiamo come ha risolto lui lo stesso problema.

A volte il problema è davvero lo stesso; altre volte Galileo lo rende uguale per poter fare il confronto. Ed è qui che la sua critica diventa insieme acutissima e tendenziosa. Se Tasso descrive Armida, Galileo chiama in causa Alcina, Angelica, Olimpia: non un generico catalogo di bellezze, ma tre diversi modi ariosteschi di rendere visibile un corpo. Se Tasso fa partire Rinaldo offeso dal campo, Galileo convoca Rodomonte che abbandona Agramante e mette fianco a fianco i loro pensieri; se Tancredi indugia davanti a Clorinda mentre Argante lo aspetta, arriva Mandricardo, che al primo suono di corno salta giù dal letto di Doralice per non mancare a un duello. La comparazione non è decorativa. È il laboratorio in cui Galileo vuole isolare una variabile: a parità di situazione, che cosa fa un poeta, che cosa fa l'altro?

Il guaio — e la fortuna critica del libro — è che in poesia la parità di situazione non esiste quasi mai. Mandricardo non è Tancredi, Doralice non è Clorinda, Rodomonte non è Rinaldo; soprattutto Ariosto non sta costruendo il medesimo universo morale di Tasso. Galileo sa tutto questo, naturalmente, ma spesso decide di non saperlo. Per lui il paragone

funziona quando restituisce un dato: energia, evidenza, altezza di pensiero, naturalezza della parola. Per Tasso, invece, l'effetto può consistere proprio in ciò che nel test galileiano appare come una perdita di prestazione: Tancredi non deve dimostrare di essere un Mandricardo più debole; deve fallire, perché l'amore gli rompe il codice cavalleresco dall'interno.

È difficile non sorridere vedendo quanto Galileo ami Rodomonte. Ogni volta che serve un campione di grandezza, di furore, di pensiero smisurato, il re d'Algeri entra in scena come un vecchio amico. Galileo lo ammira anche quando moralmente è indifendibile, perché la sua grandezza è percettibile. Rodomonte pensa in grande, si muove in grande, pecca in grande. Quando abbandona Agramante immaginando quasi che il re possa perdere tutto per avere poi bisogno proprio di lui, Galileo sente in quel delirio dell'orgoglio una misura eroica che non ritrova nei personaggi tassiani. Non gli importa che Rodomonte abbia ragione: gli importa che il pensiero abbia volume.

Questo è già un indizio decisivo. Il famoso amore di Galileo per Ariosto non si riduce alla preferenza per il sorriso contro la gravità, per la libertà romanzesca contro la disciplina epica, o per la lingua fiorentina contro le asperità tassiane. Tutte queste cose contano, ma sotto ce n'è una più elementare: Ariosto, agli occhi di Galileo, fa accadere le parole. Il verso non dichiara che qualcuno è terribile: lo mette sulla porta, gli dà una postura, un gesto, un nemico, una voce. Non dice semplicemente che un cavallo corre: trova una configurazione di membra e terreno che rende la corsa sensibile. Non aggiunge grandezza al sostantivo come zucchero: costruisce una situazione in cui la grandezza diventa inevitabile.

Non sempre è vero, naturalmente. Anche Ariosto generalizza, ripete, si appoggia a formule; e Tasso possiede un'infinità di immagini che avrebbero dovuto soddisfare Galileo più di quanto Galileo sia disposto ad ammettere. Ma il *Furioso* delle *Considerazioni* non è l'intero *Furioso*: è l'Ariosto che Galileo ha selezionato per farne un organo del proprio pensiero. Come tutti i grandi lettori partigiani, si costruisce un autore ideale con il quale giudicare l'autore reale che ha davanti.

E tuttavia proprio questa parzialità rende i confronti utili anche a chi non condivide il verdetto, perché mettere accanto due soluzioni costringe a vedere le differenze: una descrizione di pallore, una partenza, una selva, un giardino, un duello smettono di essere soltanto «bei versi» e diventa-

no decisioni — quanta materia, quanto movimento, quanta spiegazione, quanto tempo, quale punto di vista, quanto spazio fra il nome e la cosa. Galileo non possiede il nostro vocabolario critico, e per fortuna: al posto delle categorie astratte ha una quantità inesauribile di domande concrete.

La poesia deve stare in piedi

Se si volesse condensare in una sola formula la poetica implicita delle *Considerazioni*, si potrebbe dire così: la poesia deve stare in piedi. Non «deve essere realistica», che sarebbe troppo poco e spesso falso; Galileo accetta senza difficoltà magie, giganti, inferni, viaggi lunari, fate e incantesimi, quando la loro invenzione gli pare necessaria, coerente e feconda. Deve stare in piedi significa un'altra cosa: una volta che il poeta ha stabilito le regole dell'immagine, non può sottrarsi alle conseguenze che quelle regole producono.

Ecco perché Galileo è così feroce con le metafore. Una metafora, per lui, è una macchina pericolosa: appena la si mette in moto, bisogna controllare che tutti i pezzi appartengano allo stesso congegno. Se Tasso comincia con l'ordito e poi tira fuori un «filo» che non svolge il mestiere richiesto dalla tessitura, Galileo sente la cucitura. Se un'espressione apre due immagini che non possono convivere, le separa con la punta del coltello. Ciò che altri lettori possono accogliere come rapido passaggio analogico, egli lo arresta, lo porta sotto una luce più forte e domanda: ma, precisamente, che cosa stiamo vedendo?

Da qui nasce la parola forse più famosa delle *Considerazioni*, «tarsia». La prima ottava della *Liberata*, per Galileo, comincia con una continuità abbastanza buona e poi si rompe: i concetti diventano pezzi giustapposti, intarsiati l'uno accanto all'altro invece di fondersi come colore nell'olio. È una metafora critica formidabile perché non accusa Tasso di non avere ornamento; lo accusa di averne troppo visibile la giuntura. L'intarsio può essere prezioso, ma l'occhio vede il bordo di ciascun pezzo. La pittura a olio, invece, realizza passaggi, continuità, profondità. Galileo chiede alla poesia di non mostrare la colla.

Più avanti la stessa idea ritorna in decine di travestimenti. Una stanza di Tasso diventa una trota che il cuoco ha preparato in parte lessa, in parte arrosto, in parte in guazzetto, miracolosamente senza romperne il corpo:

la materia è una, ma i procedimenti non comunicano. Altrove il poema è una fabbrica fatta di rottami provenienti da edifici diversi: un bel capitello qui, una cornice là, però senza ordine architettonico. Altrove ancora l'allegoria è paragonata a una pittura anamorfica che acquista figura soltanto se guardata di sbieco e, vista frontalmente, mostra «stinchi di gru», «rostri di cicogne» e una confusione di linee. Sono scherzi, ma sono anche una teoria coerente: il significato non può riscattare a posteriori una forma che, nel suo primo modo di apparire, non funziona.

È facile vedere quanto questo principio somigli al Galileo che conosciamo altrove; è più difficile dirlo senza fare del senno di poi. Non dobbiamo trasformare ogni irritazione stilistica del giovane o del privato lettore nel presagio d'un metodo sperimentale futuro. Ma una parentela di abitudini mentali esiste ed è troppo evidente per fingere di non vederla. Galileo diffida delle parole che sembrano spiegare perché hanno un bel nome. Vuole che il discorso conservi i rapporti. Se una causa viene invocata, deve causare; se una misura viene data, deve poter essere immaginata; se due movimenti vengono descritti insieme, devono essere compatibili; se si dice che un personaggio vede, bisogna domandarsi da dove vede e a quale distanza.

Per questo la geografia poetica diventa improvvisamente geometria. Erminia sta su una torre e riconosce Tancredi: Galileo misura con la mente la distanza, riempie lo spazio di soldati, armi, polvere, e dice che non è possibile. Tasso racconta un viaggio e Galileo controlla la direzione dei venti. Un palazzo e un giardino sorgono nell'isola di Armida: Galileo prende sul serio parole come «centro» e «circonferenza» e prova a vedere se l'architettura può starci. Una lancia viene messa in resta e nello stesso tempo diretta in alto: Galileo si ferma come davanti a un disegno tecnico incoerente. È il lettore meno disposto del mondo a concedere alla poesia il privilegio di una fisica propria quando la poesia usa vocaboli fisici.

Qui, naturalmente, comincia anche il suo torto. Perché la lingua poetica vive di una tolleranza che non è disordine. Un gesto può condensare due momenti successivi; una distanza può essere elastica; il punto di vista può appartenere alla convenzione epica più che all'ottica; un verbo può chiamare in causa un'immagine senza impegnarsi a sostenerla in ogni dettaglio materiale. Galileo tende a considerare questi margini come debiti non pagati. Quando è in forma, il controllo smaschera una vera confu-

sione. Quando è troppo zelante, somiglia a chi portasse una bilancia da farmacista a pesare un profumo.

Eppure anche nei suoi eccessi costringe il lettore a una cosa salutare: non lasciarsi ipnotizzare dalla nobiltà del tono. Tasso è uno dei più grandi maestri europei del tono, e proprio per questo può accadere che il suono trascini oltre una piccola asperità logica, una ripetizione, un nesso non del tutto chiaro. Galileo, immune per costituzione a questo tipo di soggezione, interrompe la musica e accende la luce. Qualche volta rovina l'incanto; qualche volta scopre che dietro l'incanto c'era davvero un filo scoperto.

Mettere innanzi agli occhi

Il modo migliore per capire ciò che Galileo non sopporta è guardare ciò che l'entusiasma, perché nelle *Considerazioni* le lodi sono rare ma, quando arrivano, non sono quasi mai vaghe: un passo riesce perché rappresenta, perché fa vedere. Nel canto XV, davanti a tre stanze che descrivono il paesaggio e il viaggio, Galileo depone per un momento la frusta e riconosce che le cose sono dette in maniera da metterle «innanzi a gli occhi»; non è una formula occasionale, ma il centro positivo del suo gusto, il punto dal quale si capiscono anche molte delle sue ferocie.

Per Galileo la buona poesia ha una qualità deittica: indica. Fa sì che il lettore non riceva soltanto un'informazione — un esercito è grande, una donna è bella, un guerriero è feroce — ma una disposizione di elementi che permette all'immaginazione di lavorare quasi da sola. Ariosto è maestro di questa economia. Un cavallo tende le orecchie, gonfia le narici, modifica l'appoggio; il lettore non ha bisogno che qualcuno aggiunga «impaziente». Un uomo impallidisce come un fiore reciso; il pallore non è nominato dall'esterno, avviene dentro un'immagine. Rodomonte sta su una porta: posizione, luce, armatura e minaccia costruiscono insieme ciò che un aggettivo avrebbe soltanto dichiarato.

Si capisce allora perché Galileo detesti tanto certe parole generali di Tasso: «grande», «illustre», «superbo», «formidabile», «feroce». Non sono vietate in se stesse; diventano sospette quando fanno il lavoro che dovrebbe fare la scena. Nella morte di Argante, verso la fine delle *Considerazioni*, la questione riemerge con chiarezza quasi testamentaria. Galileo oppone alla formulazione tassiana la morte di Rodomonte nell'ul-

tima ottava del *Furioso*: colpi localizzati, movimenti, sangue, resistenza, una sequenza che si può seguire. Gli aggettivi tassiani, ai suoi occhi, sono ricevute senza merce.

Ma qui è necessario fermarsi, perché proprio nell'evidenza della critica si nasconde il suo limite. Tasso non cerca sempre la stessa specie di visibilità di Ariosto. La sua poesia può essere concretissima — e Galileo stesso, quando vuole, lo riconosce — ma spesso mira a un'altra densità: non la successione precisa dei gesti bensì l'addensamento affettivo, morale, simbolico. «Superbo», «formidabile», «feroce» possono essere, in un certo luogo, aggettivi troppo generali; in un altro possono funzionare come colpi di campana, parole che non descrivono un corpo ma ne stabiliscono il valore dentro il rito tragico della scena.

Questa differenza diventa più evidente nei passi amorosi. Galileo tende a preferire l'immagine che mostra il corpo in azione: il petto che respira, il volto che cambia colore, la donna che si muove, l'eroe che reagisce. Tasso ama invece anche la sospensione, il riflesso, la coscienza che si guarda mentre sente. Il famoso mondo tassiano di rossori, esitazioni, sospiri, paure che diventano pensiero e pensieri che diventano gesto è meno facilmente riducibile a un fotogramma. Galileo lo percepisce talvolta come prolissità o affettazione perché gli chiede di risolversi più rapidamente in immagine.

Non è casuale che uno dei suoi bersagli preferiti sia il madrigale che compare dove, secondo lui, dovrebbe esserci azione. Un guerriero parla d'amore in mezzo a una sfida, una maga indugia in una formula preziosa, una principessa pensa troppo elegantemente mentre dovrebbe avere paura: Galileo sente il genere lirico infiltrarsi nell'epica come un musicista che avvertisse improvvisamente un'altra tonalità. Tasso, invece, vive proprio di queste contaminazioni. Il poema eroico è continuamente attraversato da voci liriche, pastorali, tragiche, oratorie, religiose. La *Liberata* non vuole che il mondo abbia una sola temperatura stilistica.

Galileo sì, almeno in un senso: vuole che ogni temperatura abbia il suo luogo. È il suo concetto di decoro. Il pastore parli da pastore; il re da re; il messaggero da messaggero; l'eroe innamorato può essere innamorato, ma non al punto da dimenticare senza conseguenze di essere eroe. Se una frase è troppo raffinata per la bocca che la pronuncia, è come una giubba di scarlatto infilata a un bifolco. L'immagine, nel canto VII, è memorabile