STUDI TASSIANI

Anno XL-XLI 1992-1993 N. 40-41

SOMMARIO

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO

PREMIO TASSO 1994

Il Centro di Studi Tassiani di Bergamo
bandisce per l'anno 1994 un premio di lire *due milioni*
da assegnarsi ad uno studio critico o storico,
o ad un contributo linguistico o filologico,
sulle opere del Tasso.

Il contributo, che deve avere carattere
di originalità e di rigore scientifico, ed essere inedito,
deve avere un'estensione non inferiore alle quindici
e non superiore alle cinquanta cartelle dattiloscritte.

I dattiloscritti dei saggi, in triplice copia,
e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica)
vanno inviati al
«Centro di Studi Tassiani»
presso la Civica Biblioteca di Bergamo,
entro il 15 giugno 1994.

Il saggio premiato sarà pubblicato in «Studi Tassiani».

L'argomento tassiano è lasciato alla libera scelta del concorrente.
Si vorrebbe peraltro segnalare l'opportunità di colmare certe vistose lacune - già in parte indicate in precedenti fascicoli del periodico - negli studi sul Tasso.
Sarebbero auspicabili, ad esempio, studi sulle singole *Prose diverse* del Tasso; incremento sistematico agli studi critici metodologicamente attualizzati delle «fonti» tassiane, a cominciare da quelle virgiliane e petrarchesche, magari tesaurizzando il copioso materiale tardo-ottocentesco (sarebbe inoltre utile che questo tipo di studi non si limitasse alle opere poetiche e maggiori); parimenti auspicabile che qualcuno facesse il punto in modo esauriente sull'iconografia tassiana, sulle opere di pittura, di scultura e di musica ispirate al Tasso (argomenti su cui si hanno vari contributi sparsi ma non studi complessivi aggiornati). Di estremo interesse sarebbe poi uno studio stilistico comparativo dell'*Aminta* e delle *Rime*: ma si può compiere solo previa l'edizione critica e la cronologizzazione delle *Rime* a cui si sta attendendo, così come uno studio delle importantissime cosiddette *Lettere poetiche* presuppone l'ugualmente attesa edizione critica e datazione sicura delle *Lettere*.

Le copie dei saggi inviate per la partecipazione al premio
non verranno restituite.
(Il bando del Premio Tasso viene diffuso come di consueto
anche mediante avviso a parte).

Indirizzo per l'invio dei dattiloscritti:
Centro di Studi Tassiani, presso Biblioteca Civica «A. Mai»,
Piazza Vecchia 15, 24100 BERGAMO

NOTA REDAZIONALE

A partire dal prossimo numero si accetteranno solo contributi su dischetto con le seguenti caratteristiche:
APPLE MACINTOSH - PAGE MAKER 3.5.

PREMESSA

Come promesso in apertura del n. 39, il presente fascicolo di «Studi Tassiani» recupera, con un impegno non indifferente del Centro e dei collaboratori coinvolti, l'annata 1992, presentandosi con un numero pressocché doppio di pagine rispetto al consueto. È l'avvio di un progetto concreto di attiva partecipazione alle manifestazioni tassiane in programma per i prossimi anni in vista del centenario del '95, e che vede già in questo numero la presenza di una nuova rubrica, «Letture tassiane», destinata ad accogliere i risultati di un ciclo di lezioni tuttora in corso, con la partecipazione della Commissione Nazionale per l'edizione delle opere del Tasso, presso l'Istituto di Filologia e Letteratura Italiana dell'Università di Padova. È un esempio di collaborazione fra istituzioni ed enti diversi che può riuscire interessante, nell'attuale congiuntura economica, anche in funzione della progettazione delle celebrazioni del '95, come è apparso chiaro già nel momento dell'insediamento a Roma, lo scorso 14 dicembre, dell'apposito Comitato Nazionale voluto dal Ministero per i Beni Culturali, e che vede al suo interno la presenza del Centro Tassiano di Bergamo accanto a quella di altri istituti culturali, università ed enti locali per la definizione di un programma comune.

Per singolare coincidenza, anche le altre sezioni «ordinarie», in questo numero doppio, risultano dedicate per intero alla Liberata, *quasi auspicio e indicazione di lettura della complessiva carriera letteraria del Tasso, mentre continua la consueta rassegna bibliografica degli studi tassiani, il* Notiziario *e la rubrica* Recensioni e segnalazioni. *Per esigenze di spazio di molti saggi e contributi tassiani pervenuti alla redazione si darà notizia nel prossimo numero.*

*UN ESEMPIO DI POESIA TASSIANA (IL CANTO XII DELLA «GERUSALEMME LIBERATA»)**

1. Se, come voleva Gianfranco Contini, le «letture» dantesche rendono a lor modo omaggio al predominio dell'esecuzione verbale «sulla costruzione e lo sviluppo narrativo» della *Commedia*, diversa dev'essere la motivazione di una *lectura Taxi*. È concepibile il canto come unità narrativa episodica? Come parte cioè, sì, di un tutto, ma anche fornito d'una relativa autonomia? Stabilita per prima cosa l'ovvia distanza che separa un poema a intreccio da uno fondato sull'archetipo del viaggio, dove - a parte il disegno complessivo, le simmetrie, i richiami interni, le simbologie numerologiche, le autocitazioni - la tecnica narrativa è pur sempre quella «a schidionata» o «infilzamento» (per usare la pittoresca formula di Šklovskij), va detto che nella *Liberata* l'apparire dei personaggi è parte di una *consecutio* che li vede ogni volta uguali e diversi. Ogni canto fa ritrovare al lettore personaggi noti in situazioni nuove, o segna l'ingresso di nuovi personaggi che si pongono in correlazione con gli altri, ne precisano o modificano il carattere e l'azione, e modificano la trama complessiva dell'opera.

Anche nella *Commedia* dantesca né Dante né Virgilio né Beatrice sono semplici «funzioni», o i fili di un'imbastitura. Tutt'altro. La memoria del lettore non dimentica che il personaggio Dante ha una propria vicenda spirituale e materiale. Ma il modello narrativo fondamentale è quello della somma, dell'aggiunzione lineare.

Nella *Liberata* il canto, come il capitolo di un romanzo, segna i momenti del grande respiro narrativo dell'opera, i suoi sviluppi e le sue pause calcolate. È però meno isolabile del canto della *Commedia*.

Ma il XII presenta un indubbio vantaggio ai fini di un «lettura»: è dominato da un personaggio, Clorinda, al punto che è stato anche chiamato «il canto di Clorinda». Clorinda è il primo personaggio che il lettore incontra; Clorinda ha l'iniziativa nel progetto dell'azione nel campo crociato; Clorinda è la protagonista di un'ampia digressione; Clorinda è poi la comprimaria nel duello con Tancredi; Clorinda piangono via via Tancredi, i pagani, Arsete, Argante. Come osservava Attilio Momigliano, «quest'insistenza, la predica di Piero e il racconto dell'infanzia di Clorinda

* «Lettura» tenuta l'8 maggio 1992.

mostrano che il Tasso predispone e sfrutta la situazione con un proposito metodico che rende il complesso del canto unitario»: unitario, soggiungeva Momigliano, «ma freddo. Precedenti ed effetti sono poeticamente quasi nulli: vive la situazione centrale».

A parte la troppo drastica distinzione tra parti poetiche e parti impoetiche - che a buon conto non era in lui solo un passivo omaggio alla distinzione crociana di poesia e non poesia, ma rispondeva alla sua interpretazione complessiva del poema -, l'osservazione del critico piemontese è esatta. Si possono peraltro avanzare alcune notazioni supplementari. Spazio dell'azione è dapprima Gerusalemme (ott. 1-42), poi l'esterno della città (ott. 43-99), infine nuovamente Gerusalemme. Sotto questa angolatura si potrebbe parlare di composizione anulare.

Diverso è il trattamento del tempo. Da questo lato, è osservato uno sviluppo lineare dall'inizio fino all'ott. 19, a cui segue (ott. 20-41) la digressione d'Alete col racconto dell'infanzia di Clorinda. Il tempo riprende il suo corso lineare dall'ott. 49 all'ott. 99, ma con un'improvvisa accelerazione nelle ott. 90 e 91. E non sono immediatamente perspicui gl'indici cronologici: «Lei nel partir, lei nel tornar del sole / chiama con voce stanca...», «Al fin co 'l novo dì...»; «Ed ecco, in sogno...». Ne tento un'interpretazione: due giorni e una notte.

Le ultime sei ottave del canto riconducono all'indomani della notte del duello. Aggiungo che con l'inizio del canto successivo si ha un'ulteriore retrocessione temporale, perché l'attacco: «Ma cadde a pena in cenere l'immensa / machina espugnatrice de le mura», si ricollega addirittura all'ott. 46 del XII canto: «la mole immensa, e sì temuta in guerra, / cade, e breve ora opre sì lunghe atterra»...

Tale «disordine» temporale corrisponde alle diverse messe a fuoco dell'interesse del narratore. Dapprima la narrazione è presentazione dei pensieri, delle parole, delle gesta di Clorinda; l'autore non la perde di vista, e Argante e gli altri capi pagani, e Arsete e poi Tancredi, diventano attori del racconto solo dal momento in cui entrano nell'orbita narrativa di Clorinda. Morta l'eroina, Tasso segue le peripezie di Tancredi che piange Clorinda, che si dispera per lei, che si ravvede, che è consolato da Clorinda, che la seppellisce e di nuovo la piange - ormai legittimamente, perché sa che è salva. Esaurito il motivo del dolore e della redenzione dell'eroe cristiano, svelato il destino ultraterreno della donna, il narratore torna ai due pagani che soprattutto si erano accompagnati all'eroina nella prima parte del canto: Arsete e Argante. E con la ricomparsa dei due personaggi è ribadita la composizione anulare. In questo caso, visto che essi vengono presentati in ordine inverso rispetto alla prima parte del canto, si potrebbe anche parlare, se non è una sottigliezza, d'un costrutto chiastico.

2. Fino al XII canto, Clorinda ha conosciuto i suoi grandi momenti nel II canto e ogniqualvolta su lei s'è posato lo sguardo rapito di Tancredi. L'eroina compare per la prima volta nel racconto, indirettamente, già nel canto I, nella digressione dedicata all'innamoramento dell'eroe crociato. Nelle ott. 47-48 sono fissati, in buona parte, i tratti che rimarranno caratteristici del personaggio: il contrasto tra il suo essere femminile e la virilità apparente che le conferisce l'armatura; tra bellezza e marzialità; tra l'amore che ispira in Tancredi e l'ostilità di nemica che costantemente gli dedica:

> Ella d'elmo coprissi, e se non era
> ch'altri quivi arrivar, ben l'assaliva.

Nel I canto Clorinda non ha ancora un nome. È «una donzella», «Ella», «la donna»: con la connotazione particolare che questo termine aveva nella tradizione della poesia amorosa. L'ombra di mistero è accentuata dalla subitaneità e brevità della sua epifania:

> Quivi a lui d'improvviso una donzella
> tutta, fuor che la fronte, armata apparse.

Il carattere di epifania subitanea è conservato negli incontri successivi. Nel canto III:

> Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto
> volaro e parte nuda ella ne resta:
> ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto
> (mirabil colpo!) ei le balzò di testa;
> e le chiome dorate al vento sparse,
> giovane donna in mezzo 'l campo apparse.

La rima *in campo apparse: sparse* è già nell'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo (c. XIII); ma ben altra pregnanza ha rilevare che il verbo *apparire* torna qui nuovamente associato al personaggio di Clorinda.

Nel canto VI:

> Ed a quel largo pian fatto vicino,
> ov'Argante l'attende, [*Tancredi*] anco non era,
> quando in leggiadro aspetto e pellegrino
> s'offerse a gli occhi suoi l'alta guerriera.

Subitanea e imprevista è la rivelazione della reale natura di Clorinda nel XII; lo stupore di Tancredi è tutto in quell'inarcatura: «La vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto».

Anche nel II canto, dove Clorinda per la prima volta entra, e col suo nome, nell'attualità dell'azione del poema, il suo ingresso è improvviso:

> Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero
> (ché tal parea) d'alta sembianza e degna [...].

La prima apparizione del personaggio significativamente s'intreccia, nella *Liberata* (non più nella *Conquistata*), alla favola di Sofronia e Olindo, che è - così scrivevo ormai molti anni fa - quasi la sinopia dell'«affresco della tragedia - in senso anche tecnico, culminando la vicenda in una agnizione - di Clorinda e Tancredi».

Caratteristica delle epifanie della bella pagana a Tancredi è inoltre la distanza fisica e/o spirituale frapposta tra i due. Nella rievocazione del I canto, dove Tancredi è appiedato e chino sulla fonte, ella è «la donna altera» (ott. 48): e nell'aggettivo va colta anche una sfumatura allusiva a un sovrastare fisico, alla verticalità che spesso connota il personaggio. La stessa sfumatura è nell'aggettivo contiguo *alta*: l'«alta sembianza e degna» di II, 28; l'«alta guerriera» di VI, 26: dove la donna domina la scena da «un'erta» in un fitto accumulo di notazioni verticali:

> [...] e la visiera
> alta tenea dal volto; e sovra un'erta,
> tutta, quanto ella è grande, era scoperta

- un verso, quest'ultimo, strutturalmente affine a quello di I, 47:

> tutta, fuor che la fronte, armata apparse:

in entrambi i casi la donna è vista con gli occhi di Tancredi, in «soggettiva», dal basso. Anche nel XII, dopo la morte, la sua ombra discende, notava Eugenio Donadoni, «dal Cielo in sogno al suo disperato adoratore "di stellata veste cinta"». E si aggiunga, ancora con Donadoni, che anche nell'XI canto il poeta si compiace di ritrarla «pugnante sulle mura di Gerusalemme».

Nel II canto pietà, etica cavalleresca (chi ha detto che la gran bontà de' cavallieri antiqui è impossibile nella *Liberata* perché non sarebbe prevista nel genere epico?), sentimento femminile di rivalsa e durezza guerriera connotano il personaggio. Ritroviamo quel sentimento di rivalsa in XII, 3-4. Negli altri luoghi, dove combatte non vista o non riconosciuta da Tancredi, prendono risalto, come nota tipica, «una certa oltranza combattiva e un certo modo crudele di ferire» (Getto). Si noti peraltro che un tratto costante del suo comportamento - messo adeguatamente in rilievo da Donadoni - è la lealtà: disprezza i sortilegi di Ismeno; e quando apprende

d'essere nata cristiana, dichiara l'intento di restar fedele alla religione in cui fu educata.

In ogni caso la nota amorosa le è estranea in tutto il poema. La «dichiarazione» di Tancredi nel III canto resta, è vero, interrotta dalla «calca [...] intempestiva»; ma non così prematuramente da impedire l'evidenza del messaggio; eppure mai il personaggio mostra in séguito d'averlo in qualche modo recepito. Nello stesso XII canto, non è amore quello che le detta la concessione e la richiesta di perdono in punto di morte. E non è amore neanche la pietà elargita dall'ombra della donna che petrarchescamente compare in sogno al disperato amante. La verginità di Clorinda è una condizione spirituale prima che fisica.

A questo punto sarebbe interessante approfondire il discorso sulle fonti letterarie del personaggio: la Camilla virgiliana, naturalmente, la virago giovinetta dell'*Eneide*; e le figure di donne guerriere del poema cavalleresco: anzitutto la Bradamante e la Marfisa ariostesche. E anche, perché no?, la Nicandra dell'*Italia liberata da' Gotti*, trafitta dalla lancia del goto Turrismondo (nome poi anche tassiano); il quale solo levandole l'elmo di testa per depredarne, alla maniera omerica, il cadavere scopre d'avere ucciso una donna (libro XVIII). Il nome potrebbe essere stato suggerito da Danese Cataneo: una Clarinda era prevista nel séguito dell'*Amor di Marfisa*. È però peculiare a Clorinda la contraddizione tra natura femminile e comportamento virile: parzialmente affine in ciò alla Silvia dell'*Aminta*, il cui principale antecedente letterario è, com'è noto, addirittura l'Ippolito euripideo (col suo affine, lo Iulio di Poliziano).

Una contraddizione, che lo stesso Tasso mette in risalto fin dal II canto:

> *Tenera* ancor con pargoletta destra
> strinse e lentò d'un corridore il morso;
> trattò l'asta e la spada, ed in palestra
> *indurò* i membri ed allenogli al corso.

Solo in punto di morte la contraddizione si scioglie: e dinanzi al vincitore ella non è più che la «trafitta / vergine». E, quasi a ribadire la riconquistata integrità femminile del personaggio, in punto di morte e dopo morta suoi unici modelli letterari restano ormai Laura e Beatrice: la Beatrice della *Vita nuova* prima, e poi del *Paradiso*. (Quando si nomina la *Vita nuova*, bisogna intendere le rime circolanti a partire dalla Giuntina dei *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* del 1527: in questo caso, la canz. *Donna pietosa*. La prima stampa dell'operetta giovanile di Dante comprendente anche le prose è ben più tarda, del 1576; e il *Goffredo* era stato terminato, «dopo lunghe vigilie», l'anno precedente, come lo stesso Tasso aveva annunciato il 6 aprile 1575 in una lettera non meno

commovente di quelle, forse più famose, in cui Nievo diede notizia del compimento delle *Confessioni d'un Italiano*).

3. Il combattimento di Tancredi e Clorinda (chiamarlo così è un grato omaggio all'arte di Monteverdi) è l'episodio su cui convergono le ottave precedenti e quelle seguenti del canto: queste non ne sono che la preparazione e la conseguenza. Lo stesso notturno virgiliano, obbediente a una formula ricorrente nel poema («Era la notte...»), con cui il canto si apre trova in esso la motivazione più profonda: al di là quindi del pretesto narrativo dell'incursione nel campo nemico, modellata su celebri episodi d'Omero, di Virgilio (soprattutto), di Stazio e di Ariosto. A esso lo stesso poeta prepara il lettore con gli oscuri ma preoccupanti anticipi dislocati nelle ottave precedenti:

> Depon Clorinda le sue spoglie inteste
> d'argento e l'elmo adorno e l'arme altere,
> e senza piuma o fregio altre ne veste
> (infausto annunzio!) ruginose e nere [...].

E c'è poi il sogno ammonitore e profetico d'Arsete e quello, solo accennato, di Clorinda. Lo stesso turbamento della guerriera al racconto d'Arsete e al ricordo del proprio sogno prima («ed ella pensa e teme»), e poi nello scorgersi sola tra i nemici («vide chiuse le porte e intorniata / sé da' nemici, e vinta allor si tenne»), così nuovo in lei, concorre a orientare l'attesa del lettore.

La notte che avvolge i due combattenti non solo è parte delle condizioni strutturali che lo rendono narrativamente plausibile, ma diventa emblematica del cieco «furore» (l'astratto ha, come altre volte in Tasso, una funzione di rilievo espressivo) che impronta le azioni dei personaggi. È questo il loro secondo scontro armato; infatti i due si erano già affrontati nel III canto (ott. 21). L'equivoco, allora interrotto, si riproduce ora, ma in condizioni diverse. La determinazione con cui Tancredi tiene d'occhio e insegue l'ignoto avversario, lo scherno con cui lo investe e che Clorinda ricambia, l'odio con cui essi operano e che fa deporre «l'uso de l'arte», segnano la distanza tra questo duello feroce e senza regola e lo scontro fissato nei due eleganti e simmetrici colpi di lancia del canto III:

> Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto
> volaro [...].

L'àmbito era ancora quello del poema cavalleresco. E la traccia di quel genere narrativo permane pur sempre anche nel canto XII. Stupisce anzi che in analisi recenti dell'episodio sia scomparso il ricordo di ciò che un

tempo era evidente agli studiosi della *Liberata*: l'utilizzazione di un luogo tra i più intensi dell'*Orlando innamorato*, il combattimento notturno di Orlando e Agricane (I, XVIII-XIX). Anche in Boiardo l'ultima parte del duello si svolge nell'incerta luce dell'alba:

> già contrastato avean più de cinque ore,
> e l'alba in oriente se schiarava [...].

In Tasso:

> Già de l'ultima stella il raggio langue
> al primo albor ch'è in oriente acceso.

Anche in Boiardo il combattimento termina con la morte del pagano e il suo battesimo, sia pure più elementarmente motivato. La conversione del pagano vinto - ma non di necessità morente - è un luogo comune della narrativa cavalleresca; ma la fonte precisa del combattimento di Tancredi e Clorinda è l'episodio boiardesco. Inconsistente è invece il richiamo, che pure è stato avanzato, al racconto della lotta di Giacobbe con l'angelo nella *Genesi*; questa sarebbe anzi la vera fonte. Tornerò più in là sull'argomento.

La novità dell'episodio tassiano risiede pertanto nel paradosso della situazione - che potrebbe anche essere letta come una ripresa letterale, e narrativamente amplificata, di certo metaforismo militare della lirica amorosa - spinta fino al limite dell'abbraccio mortale che sembra invece un abbraccio amoroso:

> nodi di fer nemico e non d'amante.

E si lasci stare, a proposito di questo verso, la «negazione» freudiana là dove le compete stare. La *Verneinung* era, secondo lo scienziato viennese, oltre che un meccanismo di difesa e censura, un primo grado di avvicinamento dell'inconscio alla coscienza. Che cos'ha da spartire ciò con la situazione del personaggio Tancredi?

È il paradosso che ha fatto parlare di Fato, di una «potenza sinistra», di una Volontà che accieca i personaggi e li trascina. Soprattutto in interventi recenti si è poi ravvisata insistentemente nell'episodio una situazione tragica: per dimostrarlo, si è fatto persino ricorso al manuale di Aristotele. Già Vittorio Alfieri peraltro annotava:

> la situazione d'un amante, che dà la morte all'innamorata senza conoscerla, è tragica, e trattata magnificamente dal Tasso.

Alfieri leggeva, secondo l'ammonimento di Napoleone, con la penna in mano: e la frase ora citata fa parte d'una serie di postille alla *Liberata* stese probabilmente nel 1775, nel tardivo apprendistato letterario.

In tale prospettiva va situata la stessa circostanza che Tancredi non riconosca la voce di Clorinda. Qualche studioso s'è interrogato al riguardo. La causa del mancato riconoscimento, si è detto, risiederebbe nella condizione alienante della guerra, che «rende irriconoscibile anche le voci». Ma rientra nelle convenzioni della narrativa cavalleresca che le donne guerriere, chiuse nei loro elmi, siano irriconoscibili per tali anche se parlano: con equivoci, talvolta, da commedia. Tasso recepisce nel XII canto, ma non per pura inerzia, quella consuetudine narrativa. Gli torna evidentemente utile perché Tancredi e Clorinda *non devono* riconoscersi. È indicativo che invece non l'avesse recepita in VI, 96, dove proprio «la voce feminil» d'Erminia nascosta nell'armatura di Clorinda «agevola l'inganno»: il custode della porta la scambia effettivamente per colei che la donna vuol sembrare. Nulla è mutato, al riguardo, nella *Conquistata*. Il diverso comportamento dell'autore nei due episodi conferma inoltre quanto già in altra sede ebbi a osservare: che in Tasso l'episodio tende a prevalere sul *continuum* narrativo, col risultato che alcuni minuti nessi del racconto sono omessi. L'inconveniente non è che «tecnico», e notarlo deve servire unicamente a meglio comprendere e caratterizzare l'arte tassiana. Per l'identica ragione Clorinda, nello stesso XII canto, può «deporre» le armi consuete, troppo scintillanti e riconoscibili (in VI, 106 proprio il riflesso della luna su quelle armi ha fatto fallire il piano d'Erminia), per indossarne altre, meglio adatte allo scopo, «ruginose e nere». Ma le consuete armi della guerriera non sono state portate, da Erminia, fin sulla riva del Giordano? E ancora una volta occorre osservare come l'incongruenza permanga nella *Conquistata*.

L'azione di quel Fato, di quella Volontà è, negli intenti di Tasso, l'azione di una Provvidenza che vigila su Clorinda e sulla sua salvezza ultraterrena. Di «provvidenza che viene dagli dèi» (ἐκ θεῶν οἰκονομία) parlava anche un'altra delle fonti usate da Tasso per delineare il suo personaggio: le *Etiopiche* d'Eliodoro (IV, 9); ma lì si trattava d'altro, della provvidenza che presiede a un *happy end* tutto mondano.

Anche Tancredi è sottoposto all'azione provvidenziale, che lo sottrae al colpevole amore: quell'amore che già lo ha distolto dall'impresa bellica. Di nuovo un confronto con Boiardo mostra l'avvenuto distacco dal poema cavalleresco:

> [...] Amore è quel che dà la gloria,
> e che fa l'omo degno ed onorato,
> Amore è quel che dona la vittoria
> e dona ardir al cavalliero armato:

così aveva cantato nell'*Innamorato* (II, XVIII, 3), dopo aver dato inoltre il celebre giudizio limitativo sulla corte di Francia rispetto a quella di Bretagna:

> Perché [*la corte di Francia*] tenne ad Amor chiuse le porte
> e sol se dette alle battaglie sante,
> non fo di quel valore e quella estima
> qual fo quell'altra che io contava in prima.

In tal senso, non solo l'episodio del combattimento di Tancredi e Clorinda (com'è stato detto), ma tutto il poema è una «contestazione» del poema cavalleresco: tanto più notevole, in quanto la *Liberata* continua a intrattenere molti rapporti con quel genere narrativo. Gli stessi nomi - uno storico e l'altro forse desunto dai progetti di Cataneo - della coppia Tancredi/Clorinda sono spie del carattere «misto» (per usare un manzonismo) della *Liberata*.

Eloquente è già il primo verso:

> Canto l'arme pietose [...].

L'arme pietose sono appunto le «battaglie sante» a cui troppo esclusivamente s'erano dati, secondo Boiardo, i paladini di Francia.

Tancredi avverte, almeno in un primo tempo, come Fato quella che è invece, nel disegno dell'autore, Provvidenza. Uno degli aspetti della grandezza artistica di Tasso risiede nella sua capacità di dar voce anche a sentimenti e figure che ideologicamente sarebbero riprovevoli. Di tale impianto «polifonico» lo stesso poeta era in certa misura consapevole, se persino nel tardo *Giudicio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata* (cioè sulla *Conquistata*) asserì di aver «ricercata la compassione da' principi infedeli, e da' fedeli, siccome Omero la cercò da' Greci e da' Barbari» (ma più «da' fedeli», aggiungeva peraltro). In tale polifonicità consiste l'insieme di tensioni su cui è costruito il poema: tensioni che via via si vengono componendo fino all'esito finale, il gran bagno di sangue e la liberazione del Sepolcro.

Non per nulla l'antitesi è considerata una figura fondamentale dello stile tassiano. Notato ad es. come proprio di esso sia «una specie di parallelismo, concetti e immagini a due a due, posti di fronte in guisa che si dieno rilievo a vicenda», Francesco De Sanctis così proseguiva: «Il fondo di questo parallelismo è l'antitesi, presa in senso molto largo». Di antitesi stilistiche ribocca anche il XII canto, e una serie di antitesi di situazione compone lo stesso episodio del duello di Tancredi e Clorinda: uomo/donna, odio/amore, aspetto virile/sostanza femminile di Clorinda, paganesimo/cristianesimo, morte del corpo/vita dell'anima... E molte di

esse trovano il loro scioglimento: di Clorinda non resta che la donna, la quale ripudia il paganesimo; Clorinda e Tancredi si lasciano non più da nemici; l'antitesi uomo/donna diventa complementare e non più veramente oppositiva...

4. Nel XII canto convergono temi e motivi fondamentali del poema: da quello della Provvidenza la quale lascia che i personaggi percorrano la via dell'errore, ma poi tira le fila rivelandosi la vera protagonista delle vicende umane, a quello della drammatica cecità umana che non riconosce il disegno provvidenziale di salvazione. Solo nel XII canto Clorinda e il lettore hanno la rivelazione della sua origine cristiana e di una volontà ultraterrena che veglia sul suo destino ultimo; e la sua morte e salvazione decidono anche della salvazione di Tancredi. Soggettivamente la situazione è vissuta, almeno in un primo momento, come una tragedia; oggettivamente non lo è. La favola della principessa guerriera ha il suo vero compimento nell'aldilà; e quello della disperazione non è il volto con cui Tancredi si congeda dai lettori.

Nella *Liberata* è presente anche il tema della Fortuna. La mirabile invettiva contro la Fortuna: «Girisi pur Fortuna / o buona o rea, come è là su prescritto...» (X, 24), è pronunciata da un pagano, al quale anche pertiene la stoica accettazione del Fato, quando sia ormai irrevocabile:

> «Vinca» al fin disse «il fato, e questa mia
> fuga il trofeo di sua vittoria sia [...].

Ma nel canto IX la Fortuna è presentata, alla maniera dantesca, come un'intelligenza angelica esecutrice del volere divino, e per tale si manifesta nell'episodio di Carlo e Ubaldo (c. XV). Ma, Provvidenza o Fato o Fortuna non inquadrata entro un disegno cosmico (quale troviamo ad es. nella *Canzone al Metauro*), incombe sul poema il sentimento del limite dell'azione umana. Gli interventi autoriali del XII ne sono già una buona esemplificazione. Tancredi «gode e superbisce» notando che lo sconosciuto avversario è ridotto a peggior partito del suo; ed ecco il commento del poeta:

> [...] Oh nostra folle
> mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!

E ai propositi di vendetta d'Argante segue questa considerazione, e sono gli ultimi versi del canto:

> Oh vani giuramenti! ecco contrari
> seguir tosto gli effetti a l'alta speme,
> e cader questi in tenzon pari estinto
> sotto colui ch'ei fa già preso e vinto.

Molti degli anticipi disseminati nella *Liberata* non hanno una funzione meramente formale, ma anche quella di sottolineare l'infondatezza delle umane certezze, la vanità dei calcoli e delle umane previsioni. Con tale sfondo, il paradosso o l'antitesi diventano condizioni istituzionali. Tancredi e Clorinda mimano l'abbraccio amoroso, ma in realtà la loro è la stretta di una lotta mortale; Clorinda combatte per il «paganesimo», ma è destinata alla conversione e al battesimo; Tancredi uccide il corpo dell'amata, ma ne salva l'anima:

> [...] a dar si volse
> vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise.

Nel VI e nel VII canto Tancredi, ingannato dall'armatura, ha inseguito la falsa Clorinda; nel XII, con simmetrica antitesi, nuovamente ingannato dall'armatura non s'avvede d'essere così vicino e solo con la donna. (Altro paradosso: la solitudine cercata nel canto III per dichiarare il proprio amore a Clorinda, allora riconosciuta, era stata invece interrotta dal sopraggiungere di altri combattenti).

5. Quello del XII canto è dunque il secondo duello che ha luogo tra i due personaggi. Che non sia questa l'unica rima ideale della favola di Clorinda già s'è visto. Ne ricordo almeno un'altra. Nel gesto del battesimo ha compimento anche quello che Getto ha chiamato il «tema dell'elmo», che s'annuncia fin dal I canto: nell'interludio pacifico del *locus amoenus*, Clorinda appare d'improvviso a capo scoperto allo stupefatto Tancredi:

> tutta, fuor che la fronte, armata apparse

(come l'ombra di Argalìa nel *Furioso*, I, 26: «Era, fuor che la testa, tutto armato»; ma quale distanza!). Il gesto del ricoprirsi con l'elmo segna lo stabilirsi della distanza ostile tra i due:

> Ella d'elmo coprissi, e se non era
> ch'altri quivi arrivar, ben l'assaliva.

Non seguirò il tema in tutte le sue manifestazioni. Mi limito in questa sede a notare la simmetria speculare esistente tra la prima epifania della donna guerriera e il suo congedo dall'innamorato; tra il suo primo rivelarsi a capo scoperto, a cui segue l'occultamento nell'elmo, e il suo ultimo mostrarsi nascosta nell'elmo e il rivelarsi allorché Tancredi la scopre. Sono in realtà situazioni simili ma ogni volta variate, che ribadiscono e approfondiscono la situazione sentimentale dei personaggi; un caso (la *Liberata* ne è ricca) di quella che I. Fónagy chiama «ripetizione creativa».

Alla ripetizione dei temi può corrispondere quella di termini-chiave, eventualmente in posizione di rima. Per tre volte nella *Liberata*, a es., torna la rima *voto: devoto*; la troviamo nel I canto, nel XIX e nel XX, dove sigilla l'intero poema esplicitandone il tema fondamentale:

> viene al tempio con gli altri il sommo duce;
> e qui l'arme sospende, e qui *devoto*
> il gran Sepolcro adora e scioglie il *voto*.

Anche per gli incontri di Clorinda e Tancredi accade lo stesso. Le parole *fronte* e *fonte* sono entrambe presenti nel racconto del loro primo incontro, non in rima ma distribuite in due ottave contigue e a pochissimi versi di distanza tra loro (I, 46-47, rispettivamente nei vv. 8 e 3). Nel III e nel XII canto, e questa è un'osservazione di G. Petrocchi, le due parole non solo ritornano, ma rimano esplicitamente tra loro (rispettivamente nelle ott. 22 e 67).

6. Nella diversa struttura della *Conquistata* il canto XII, che diventa - con linguaggio classicista e trissiniano - il «libro decimoquinto», resta sostanzialmente invariato. Prescindo in questa sede dalle valutazioni sulla rielaborazione stilistica. Naturalmente anch'io rimpiango, ed es., un luogo come:

> Amico, hai vinto: io ti perdon... Perdona
> tu ancora [...].

Per quel troncamento, *perdon*, scrisse Giulio Perticari, «si mise in battaglia tutto il regno grammaticale» - a torto, com'egli stesso dimostrò (*Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori*, II, 7). Certo è difficile darsi conto della sordità dell'ultimo Tasso, il quale corresse:

> Amico, hai vinto; e perdono io: perdona
> tu ancora [...].

Nella lettera del 27 aprile 1575 a Scipione Gonzaga Tasso scriveva: «il mezzo veramente de la favola è nel terzodecimo, perché sin a quello le cose de' cristiani vanno peggiorando [...] nel mezzo del terzodecimo le cose cominciano a rivoltarsi in meglio: viene, per grazia di Dio, a' prieghi di Goffredo la pioggia; e così di mano in mano tutte le cose succedono prospere». Parole quasi ineccepibili, che inducono a riflettere sulla posizione cruciale, nello svolgimento complessivo della favola, occupata anche dal canto XII, così vicino alla svolta risolutiva. È vero che per buona parte del XIII le forze pagane e infernali prendono ancora vittoriosamente l'iniziativa. Non meno vero è però che la morte stessa di Clorinda, privando

Gerusalemme d'uno dei più validi campioni, è il primo grave colpo inferto, dopo e in mezzo a tante difficoltà per i crociati, ai difensori della città. Nella *Conquistata* - dove la materia è ripartita, omericamente, in ventiquattro libri - la svolta risolutiva, con la pioggia che pone fine alla siccità (primo segno della finalmente ottenuta benevolenza divina), è data ben più in là, nel libro XIX. D'altra parte Riccardo (questo, forse in onta agli Estensi, è il nuovo nome di Rinaldo), l'eroe la cui presenza è decisiva per le sorti del conflitto, fin dal libro XIII è stato liberato dal palazzo incantato d'Armida: nella *Liberata* l'episodio aveva luogo nel canto XVI; ma, nel poema riformato, Riccardo, ora più aderente al modello achilleo, continua a tenersi lontano dal campo crociato e solo nel libro XXI vi rientra. Se nella *Liberata* l'esito del duello di Tancredi e Clorinda preannuncia il «novello ordin di cose» (XIII, 73), cioè la riscossa cristiana, nella *Conquistata* la sua portata resta circoscritta alle storie spirituali dei due personaggi.

All'interno del libro XV, la novità principale è costituita da alcune modifiche nel romanzo biografico di Clorinda. Nella *Liberata* (XVII, 24) Tasso informava che l'Etiopia era divisa in tre regni; e che nel regno di Senapo vigeva il cristianesimo (XII, 21 e XVII, 24): interpretato da qualche moderno commentatore, ovviamente, come copto. Nella *Conquistata* i cristiani d'Etiopia sono però identificati coi «Cristiani di S. Tommaso». Il padre di Clorinda col suo popolo, vi si legge,

> [...] segue di Gesù la casta legge
> e di Tomaso [...].

L'identificazione del cristianesimo d'Etiopia con quello d'una setta monofisita della costa del Malabar, nota già a Eusebio di Cesarea e, tra gli altri, a Marco Polo (un cenno è anche nel *Morgante* di Pulci), è spiegabile con l'usuale confusione dell'India con l'Africa orientale. Resta il dubbio se quello fosse il referente già nella *Liberata*: dove la notizia del battesimo differito di Clorinda coincideva per es. con quanto si leggeva nel *Viaggio in Etiopia* di Francesco Alvarez (compreso nelle *Navigazioni e viaggi* di Ramusio), «prete di messa» che aveva descritto riti e costumi dei veri cristiani di quella terra.

Ma ben più vistosa innovazione è costituita dall'ampio racconto del sogno di Clorinda. Nella *Liberata* Tasso se ne era sbrigato con un accenno: di grande intensità, in quel contesto; ma non più che un accenno:

> [...] ed ella pensa e teme,
> ch'un altro simil sogno il cor le preme.

Nella *Conquistata* la donna ha un sogno allegorico, il cui racconto occupa sette ottave. L'amplificazione è, con l'esigenza d'una maggiore esplicitezza, una cifra del poema riformato, ed esso va inquadrato anche entro quell'àmbito, oltre che nel gusto più spiccatamente allegorico dell'ultimo Tasso. Si potrà inoltre osservare che, stando alla tipologia dei sogni tramandata da un autore a lui ben noto, Macrobio (*Commentarii in Somnium Scipionis*, I, 3), e solo in parte coincidente con quella di Artemidoro, il sogno della donna appare un misto di *visio* e di *somnium proprium*: del *somnium proprium* ha il carattere simbolico e personale, richiedente l'ausilio dell'interpretazione; della *visio* l'identità (solo parziale, però) della scena profetica con quella in cui effettivamente l'evento si compirà. Il sogno di Alete rientrerebbe, d'altra parte, nel tipo dell'*oraculum*, dove il padre o un altro personaggio degno di grande rispetto o anche un dio svela il futuro.

Clorinda vede dunque un albero immenso, che tocca il cielo: evidentemente, Croce (come lo stesso Tasso, nel *Giudicio*, spiega sulla scorta di S. Cipriano) e Albero cosmico. Alla sua ombra viene gente da ogni luogo. Scorge inoltre una fonte limpida e purificatrice al richiamo del cui suono accorrono uomini di tutte le razze: simbolo del battesimo. Mentre Clorinda indugia perplessa, un gigante le si para contro e lotta con lei vincendola. La donna chiede pietà. Un carro di fuoco la rapisce portandola in cielo. Il gigante è Cristo - spiega il poeta nel *Giudicio*, ancora con S. Cipriano. E il rapimento della giovane sul carro di fuoco (simile a quello d'Elia) allude alla sua prossima salvezza ultraterrena qualora accetti la vera fede, cioè il battesimo. Per questo sogno, e per l'ombra che esso sembra voler proiettare, almeno nelle intenzioni dell'autore, sul duello di Tancredi e Clorinda, può tornare meno inopportuno il richiamo alla lotta di Giacobbe con l'angelo che si rivela infine per Dio stesso.

Quando, nella notte dell'incursione contro la torre, resta (ahimè, non più sola ma «con pochi») esclusa dalla città, la guerriera cerca di raggiungere un'altra porta, chiamata «della greggia», e perviene a un luogo

> dove da l'ale aperte alto dragone
> chiara acqua sparge entro marmorea conca,
> onde la via non l'è rinchiusa o tronca.
> Del gran torrente il mormorar dappresso
> ella sentiva; e 'n su l'ombrosa sponda
> vide, o veder credea, palma e cipresso
> e d'umil cedro ancor la verde fronda.

È la scena stessa del sogno che ella qui rivede nella realtà; «ed è nello stesso istante», come scriveva B. Croce, «il sentirsi venir sopra colui che è destinato a por fine alla sua vita»:

Turbossi; e di sua morte udiva il messo,
che fea d'arme sonar la via profonda.

Tasso era ancora capace di notevoli intuizioni artistiche. Senonché l'insieme (concordo con Croce, che pure per primo valorizzò quest'episodio) ha «del faticoso e dello stentato». Ma il giudizio andrebbe poi sviluppato entro un più ampio discorso sul poema riformato: un'opera che, nonostante tutto, basterebbe da sola a perpetuare la memoria del nome di Torquato Tasso tra i poeti del suo secolo; ma che non può certo, in nessun punto, far dimenticare il diverso risultato della *Liberata*.

ARNALDO DI BENEDETTO

NOTA BIBLIOGRAFICA

Avverto che questa nota non intende neanche sfiorare l'esaustività. Non è una «bibliografia dell'argomento». Vuole dar conto esclusivamente delle opere citate o discusse - esplicitamente o no - nel testo che precede.

Tra i commenti alla *Liberata*, ho utilizzato in particolare quelli di S. FERRARI, Firenze, Sansoni, 1890; L. RUSSO, Milano-Messina, Principato, 1940; G. GETTO e E. SANGUINETI, Brescia, Morcelliana, 1960; A. MOMIGLIANO, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (17ª ristampa); F. CHIAPPELLI, Milano, Rusconi, 1982; B. MAIER, Milano, Rizzoli, 1982.

Consentendo o dissentendo, ho fatto riferimento ai seguenti studi: G. PERTICARI, *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori*, in *Prose scelte*, Parma, Fiaccadori, 1840; F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* (1870-71), a c. di N. GALLO, *Introduzione* di N. SAPEGNO, Milano, Mondadori, 1991; G. MAZZONI, *Un maestro di Torquato Tasso*, in *Tra libri e carte. Studii letterarii*, Roma, Pasqualucci, 1887; C. PARLAGRECO, *Studii sul Tasso*, vol. I, Napoli, Fratelli Orfeo, 1890; T. SPOERRI, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung*, Bern, Paul Haupt, 1922; E. DONADONI, *Torquato Tasso. Saggio critico*, Firenze, La Nuova Italia, 1936²; B. CROCE, *Torquato Tasso. Su alcuni luoghi della «Gerusalemme»*, in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Bari, Laterza, 1950³; F. FLORA, *Introduzione* a T. TASSO, *Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952; G. C. ARGAN, *Il Tasso e le arti figurative*, in AA. VV. *Torquato Tasso. Atti del convegno di Ferrara del 1954*, Milano, Marzorati, 1957; F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957 (dello stesso, anche *Il conoscitore del caos. Una «vis abdita» nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981);

A. JENNI, *Due note tassiane*, in «Studi tassiani», VIII (1958); V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, tr. it., Bari, De Donato, 1966 (nuova traduzione: *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976); M. FUBINI, *La poesia del Tasso* e *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971[2]; G. CONTINI, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976; G. GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Roma, Bulzoni, 1977 (nonché *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1986[4]); E. RAIMONDI, *Il dramma nel racconto. Tipologia di un poema*, in *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980; I. FÓNAGY, *La ripetizione crativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, tr. it., Bari, Dedalo, 1982; A. BUZZONI (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985; A. ROCHON, *Les pièges de l'érotisme dans la «Jerusalem délivrée»*, in AA. VV., *Au pays d'éros: littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986; G. GORNI, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda: un'interpretazione tassiana*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», vol. XLV, 1986; D. DELLA TERZA, *La «Liberata» tra storia e invenzione*, in *Tradizione ed esegesi. Semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*, Padova, Liviana, 1987; P. LARIVAILLE, *Poesia e ideologia. Letture della «Gerusalemme liberata»*, Napoli, Liguori, 1987; E. BONORA, *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, vol. IV (*Il Cinquecento*), Milano, Garzanti, 1988[2]; A. DI BENEDETTO, *Dalla prima alla seconda «Gerusalemme»*, in *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Torino, Genesi, 1989[2]; G. PETROCCHI, *Il battesimo di Clorinda*, in *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze, Le Monnier, 1990; G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Il duello fra Tancredi e Clorinda o la fine delle avventure*, in A. AGAZZI (a cura di), *Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi*, Bergamo, Centro di studi tassiani, 1991.

La *Gerusalemme liberata* è citata dall'ed. a c. di L. CARETTI (Milano, Mondadori, 1957); la *Conquistata*, dalla *princeps* (Roma, Facciotti, 1593); il *Giudicio*, da *Opere*, vol. IV, Venezia, Monti, 1735; le lettere, da *Le lettere*, disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. GUASTI, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1852; l'*Amor di Marfisa* di D. CATANEO, dall'unica ed. di Venezia, Francesco de Franceschi Senese, 1562; l'*Orlando innamorato*, da M. M. BOIARDO, *Opere*, a c. di F. ULIVI, Milano, Mursia, 1986; l'*Orlando furioso*, dall'ed. a c. di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 1987[4]; la postilla alfieriana, da V. ALFIERI, *Appunti di lingua e letterari (con un'appendice di aggiunte ai volumi pubblicati)*, a c. di G. L. BECCARIA e M. STERPOS, Asti, Casa d'Alfieri, 1983.

*LETTURA DEL CANTO XIII DELLA «GERUSALEMME LIBERATA» DI TORQUATO TASSO**

Il canto XIII ripropone, quale motore dell'azione narrativa, il mago Ismeno. È la quarta volta che accade, ed anche l'ultima: dopo il sortilegio sull'immagine della Vergine, rapita ai cristiani e riposta nella moschea di Gerusalemme; dopo l'avere trasferito magicamente Solimano sconfitto in Gerusalemme; ed infine, dopo avere composto i fuochi che hanno distrutto, per merito di Argante e Clorinda, la torre dei cristiani. La penultima iniziativa apre la strada all'ultima: si tratta sempre di evitare la costruzione di un'altra torre; e non c'è altro «argomento» (1 3) che impedire ai cristiani l'approvvigionamento del materiale necessario, gli alberi del «bosco» o «foresta» di Saron, già presentato nel canto III, 56 e 74-76. Sembra quasi che il Tasso non voglia oberare la mente del lettore di un richiamo siffatto, rifornendo di nuovo quel luogo dei particolari negativi che gli appartengono, ma connotandoli tutti in chiave «ante-pastorale» più che «antipastorale» (l'osservazione, felice, è di Paul Larivaille[1]) e, simultaneamente, in chiave cristiana, nell'accezione efficacemente proposta da Baldassarri quando discorre non astrattamente del «meraviglioso» della *Liberata*[2]:

2

Sorge non lunge a le cristiane tende
tra solitarie valli alta foresta,
foltissima di piante antiche, orrende,
che spargon d'ogni intorno ombra funesta.
Qui, ne l'ora che 'l sol più chiaro splende,
è luce incerta e scolorita e mesta,
quale in nubilo ciel dubbia si vede
se 'l dì a la notte o s'ella a lui succede.

3

Ma quando parte il sol, qui tosto adombra
notte, nube, caligine ed orrore
che rassembra infernal, che gli occhi ingombra
di cecità, ch'empie di tema il core;

* «Lettura» tenuta il 9 maggio 1991.

[1] *Poesia e ideologia*, Napoli, Liguori, 1987, p. 98.

[2] *«Inferno» e «Cielo». Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata»*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 36 ss.