

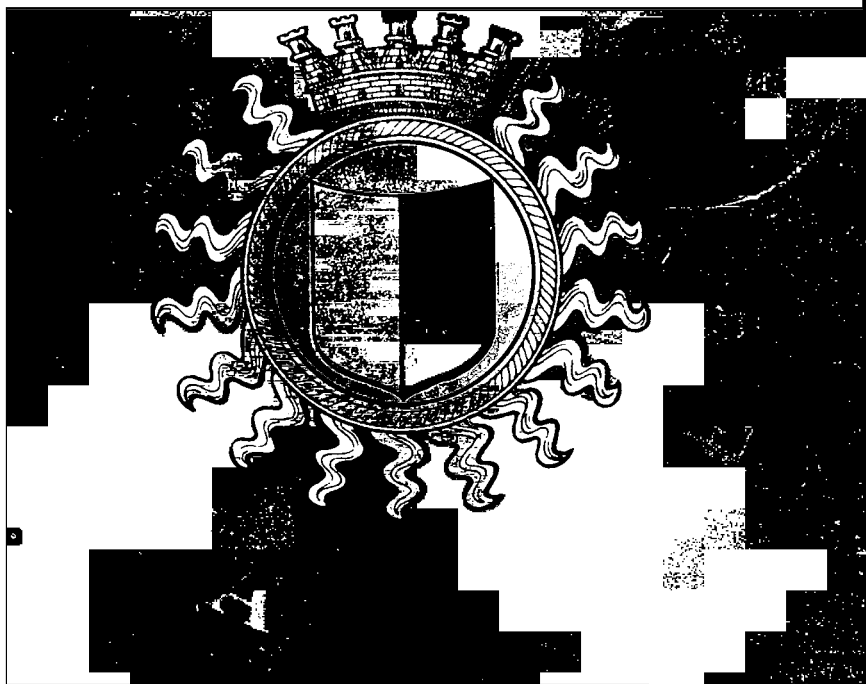
Sala I Loggia A. 5. 1962

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

DICEMBRE 1962

PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

BERGOMVM



STVDI TASSIANI

N. 12

Vol. XXXVI

(NUOVA SERIE OTTOBRE - DICEMBRE)

N. 4

TIPOGRAFIA EDITRICE G. SECOMANDI - BERGAMO

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

Supplemento al Vol. XXXVI - 1962 di BERGOMVM

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA "A. MAI,, BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

In abbonamento a BERGOMVM fascicolo separato L. 1500

SOMMARIO

| | Pagine |
|--|---------|
| <i>Premessa</i> | 3-4 |
| SAGGI E STUDI | |
| G. DA POZZO: <i>Un codice magontino della « Befreite Jerusalem » e la fortuna del Tasso nella Germania romantica</i> | 5-29 |
| W. MORETTI: <i>Attualità della critica leopardiana alla « Liberata »</i> | 31-45 |
| B. T. SOZZI: <i>Eugenio Donadoni critico del Tasso</i> | 47-57 |
| B. T. SOZZI: <i>Flora studioso del Tasso</i> | 59-64 |
| A. TORTORETO: <i>Tasso e Leopardi</i> | 65-74 |
| BIBLIOGRAFIA | |
| A. TORTORETO: <i>Rassegna bibliografica dei recenti studi tassiani (1961)</i> | 75-95 |
| MISCELLANEA | |
| A. M. CARINI: <i>I postillati « Barberiani » del Tasso</i> | 98-110 |
| <i>Recensioni e segnalazioni (a cura di B. T. SOZZI)</i> | |
| NOTIZIARIO | 113-115 |
| <i>Bibliografia tassiana di Luigi Locatelli. Studi sul Tasso. (A cura di T. FRIGENI)</i> | 305-432 |

PREZZI DI ABBONAMENTO A BERGOMVM

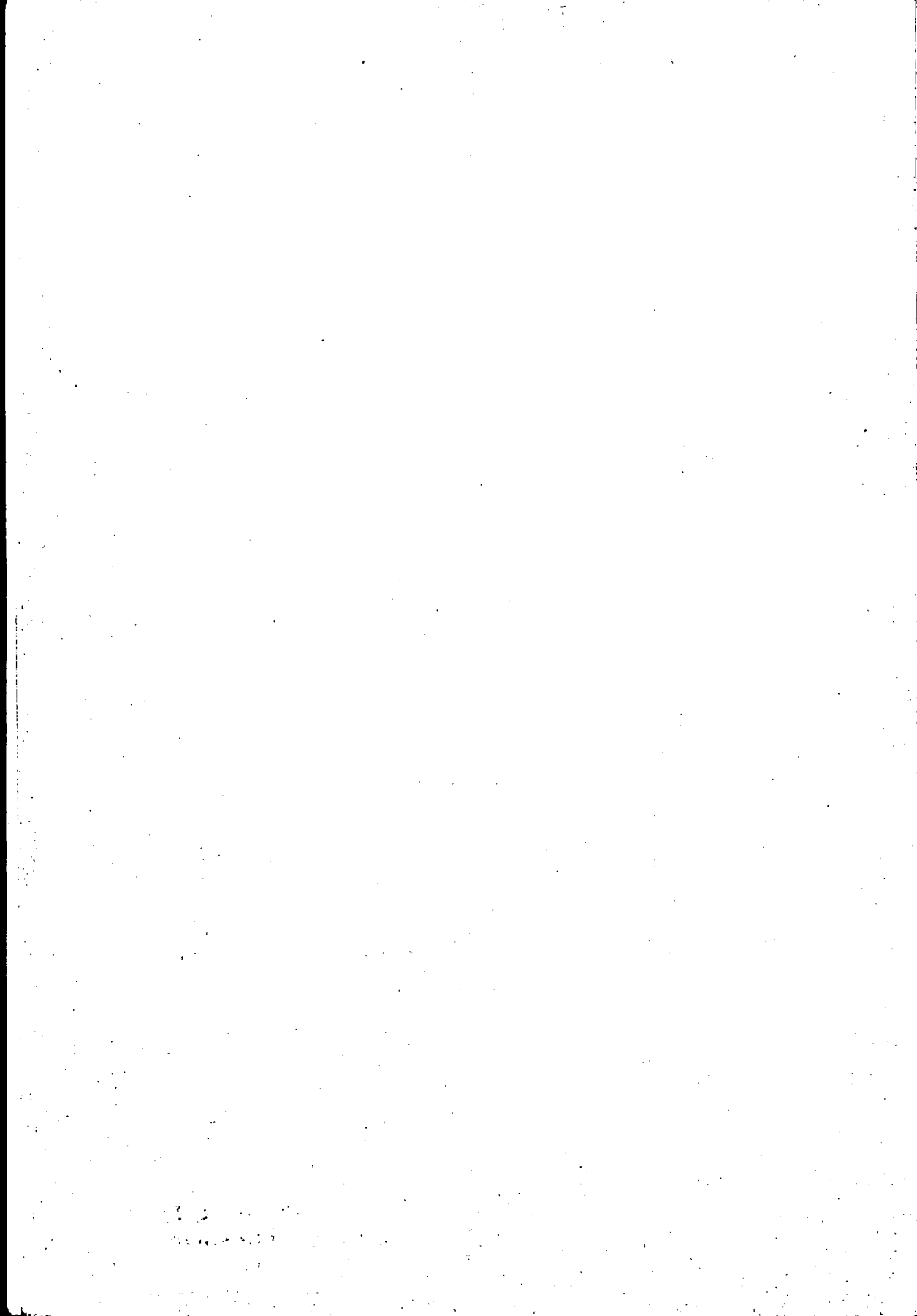
| | |
|--|---------------------------------|
| Associazione all'annata LVI | Italia L. 2000 — Estero L. 3000 |
| Prezzo di ogni fascicolo semplice | Italia L. 750 — Estero L. 1000 |
| Prezzo di ogni fascicolo arretrato | Italia L. 1500 — Estero L. 2000 |

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C. C. Postale 17-1507, intestato: AMMINISTRAZIONE « BERGOMVM » Bollettino della Civica Biblioteca

Piazza Vecchia, 15 — Bergamo

A. 5. 1862





STUDI TASSIANI

Anno XII — 1962

N. 12

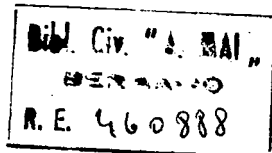
Nel consueto quadro di scritti variamente intesi a promuovere l'ampliarsi e, soprattutto, l'approfondirsi rigoroso dell'opera del Tasso e della vicenda secolare della sua fortuna, questo dodicesimo fascicolo della pubblicazione annuale del Centro di Studi Tassiani si presenta da sè, senza più bisogno di particolari sottolineature o di particolari accenni orientativi.

Se un fatto, se mai, si vuol prendere in considerazione, esso è quello del constatato consolidarsi ed accrescersi delle iniziative del Centro e di quelle che ad esso vengono a far capo in un complesso sempre più significativo e fecondo.

Così merita un cenno particolare il « Premio Torquato Tasso », non tanto per quel che riguarda la somma, quasi solo simbolica, posta a disposizione, ma per la rispondenza trovata fra gli studiosi: esso ha avuto la sua terza edizione, avviandosi sempre più a diventare permanente, e segnando l'apporto di due altri studi molto seri, che hanno allargato, fra l'altro, l'ambito universitario dell'iniziativa da Pavia a Padova ed a Bologna.

Al « Premio » ufficiale, anzi, si sono potuti aggiungere, quest'anno, anche tre riconoscimenti di benemerenzza, assegnati ad apprezzati collaboratori del Centro e della rivista.

Da segnalare, inoltre, è poi un'altra importante espressione d'attività: Studi Tassiani, cioè, verranno arricchiti da una collana di Quaderni di « Studi Tassiani », costituita da saggi di ampiezza maggiore di quella concessa ai normali articoli d'una rivista e perciò pubblicati a parte.



In fine, licenziando questo fascicolo è necessaria una rettifica ad una notizia data nell'ultimo a capo del corsivo di apertura del n. 11. In esso si annunciava che, per accelerare la messa a disposizione degli studiosi della Bibliografia Tassiana di L. Locatelli, si sarebbe provveduto, a cominciare dallo scorso anno, a far seguire al fascicolo ordinario della rivista, un «supplemento» a parte, dedicato tutto, e soltanto, alla Bibliografia locatelliana. Se non che, mentre il proposito di accelerare la pubblicazione dell'importante lavoro bibliografico del Locatelli incontrò il plauso e l'incoraggiamento da parte di tutti coloro che seguono le attività del Centro di Studi Tassiani, non fu parimenti stimata opportuna una pubblicazione a sè di supplementi della Bibliografia locatelliana, alternati alle parti poste in appendice alla normale pubblicazione annuale del Centro. Perciò questo fascicolo porta, esso soltanto, come per il passato, sensibilmente accresciuta tuttavia, la puntata locatelliana, e così continuerà a fare anche nell'avvenire.

ATTUALITA' DELLA CRITICA LEOPARDIANA

ALLA « LIBERATA »

Il profilo biografico di Torquato Tasso, che il Leopardi ci ha lasciato nei suoi componimenti poetici e negli scritti in prosa, è largamente conosciuto e, pur nella sommarietà dei suoi tratti, costituisce a ragione uno dei momenti fondamentali della critica tassiana (1). L'acceso tono autobiografico (2) (« O Torquato, o Torquato, a noi l'eccelsa Tua mente allora, il pianto A te, non altro, preparava il cielo... ») e l'eco del mito romantico del poeta-martire (3) (« Nel Tasso veggiamo uno che è vinto dalla sua miseria, soccombente, atterrito, che ha ceduto alla avversità... ») gli hanno conferito una forza di suggestione destinata ad operare per lungo tempo negli studi tassiani. Ma al Leopardi dobbiamo anche un'analisi della *Liberata* che, superando i limiti della interpretazione autobiografica, viene condotta secondo precisi criteri metodologici, sia pure vincolati alla poetica neoclassica (4): vogliamo alludere alle fitte pagine (ben 173!) dei quaderni zibaldoniani che il Leopardi stese in pochi giorni (dal 5 all'11 agosto) del 1823 intorno alla poesia epica antica e moderna, considerata nel suo svolgimento storico, sulla falsariga dell'*Essai* volterriano (5). In quelle pagine il

(1) C. VARESE, *Storia della critica tassiana*, in *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1961.

(2) M. FUBINI, *Il Tasso e i Romantici*, in « Studi tassiani », 1, 1951, pp. 27-35.

(3) U. BOSCO, *Aspetti del Romanticismo italiano*, Roma, Cremonese, 1942.

(4) Gli influssi illuministici sulla critica leopardiana sono stati oggetto di discussione nel recente « Convegno di studi leopardiani » (Recanati, settembre 1962): per ora cfr. M. FUBINI, *L'estetica e la critica letteraria nei « Pensieri » di Giacomo Leopardi*, in *GSLI*, XCVII (1931), fasc. 291, p. 241 e passim; R. WELLEK, *Storia della critica moderna. L'età romantica*, Bologna, Il Mulino, 1961, vol. II, pp. 312-313.

(5) F. M. VOLTAIRE, *Essai sur la poésie épique*, Paris, 1732.

poema tassiano è considerato alla luce di alcuni principi compositivi la cui forza critica è stata saggiata dall'autore in precedenti analisi dell'epica omerica e virgiliana e vien confermata in parallele considerazioni sull'epica moderna (Ariosto, Camoens, Milton, Voltaire). Conforme, dunque, un'impostazione metodologica che solo in apparenza sembra attardarsi sulle vecchie posizioni della critica retorica: in realtà, essa si risolve in uno scavo profondo nei segreti dell'arte, grazie all'assunzione dei generi letterari a flessibili schemi d'interpretazione formale (6).

Il giudizio del Leopardi sulla poesia della *Liberata* è, come si vedrà, decisamente negativo; ma noi siamo convinti che la sua genuina lezione critica non è tanto affidata alle osservazioni sulle imperfezioni artistiche dell'epica tassiana, quanto piuttosto all'ampio discorso sui poemi omerici. Qui, la poesia epica è illuminata con forza davvero penetrante nella sua intima sostanza, nelle sue leggi compositive, e i risultati del discorso critico ci sembrano estensibili al capolavoro tassiano, prescindendo dalle esplicite limitazioni del Leopardi.

A dire il vero, la recente critica tassiana ha saputo far tesoro di tale insegnamento leopardiano; e, anche se i riferimenti testuali sono rari e per lo più impliciti, non è difficile avvertirne l'eco nelle sue pagine: la concezione dinamica e problematica della unità del poema tassiano, nel Caretti (7), la sapienza costruttiva che realizza tale unità, nel Raimondi (8) seguono, a nostro avviso, un orientamento critico di ascendenza leopardiana, nettamente distinto da quello romantico-desanctisiano, che per tanto tempo si è fatto valere nei nostri studi tassiani.

A questo proposito, e prima di affrontare pienamente il tema della nostra ricerca, dobbiamo aggiungere una considerazione che solo all'apparenza sembrerà contraddire la nostra tesi. Il Leopardi, passati tre-quattro anni da quando con ispirata rapidità aveva stesso la sua storia della poesia epica, ritornando sullo stesso argomento, ma con un sentimento della poesia ben diverso e forse più profondo, negava recisamente all'epica ogni valore estetico, rico-

(6) Sulla questione dei generi letterari, cfr. M. FUBINI, *Genesi e storia dei generi letterari*, in *Tecnica e teoria letteraria*, vol. II dei *Problemi ed orientamenti* ecc., Milano, Marzorati, 1948.

(7) L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961.

(8) E. RAIMONDI, *Vitalità del Tasso*, in « *Convivium* », 1960, pp. 579-590.

noscendo nella lirica l'unica genuina forma di poesia e riducendo, pertanto, l'epica a una successione frammentaria di momenti lirici («un inno prolungato») (9). Il poema epico — afferma il Leopardi con un tono non meno assoluto e deciso delle pessimistiche definizioni che incontriamo negli appunti zibaldoniani di quegli anni — « è contro la natura stessa della poesia: 1) domanda un piano concepito e ordinato in tutta freddezza; 2) che può avere a che fare con la poesia un lavoro che domanda più e più anni di esecuzione? La poesia sta essenzialmente in un impeto » (10).

Al fondo della nuova concezione leopardiana della poesia epica era, non meno operante di quella filosofico-sentimentale, la componente culturale: la soluzione della « questione omerica », quale s'era venuta configurando negli scritti dei filologi tedeschi (Wolf e Müller), con la sua originale, rivoluzionaria negazione dell'unità compositiva dei poemi omerici, risolti, nella loro originaria realtà, in « canti lirici staccati », indusse il Leopardi al rifiuto d'ogni unitaria struttura poematica, d'ogni « piano » compositivo prodotto dalla « fredda ragione », e, quindi, alla distruzione stessa del poema epico (11). Rifiutando, col « piano » strutturale-compositivo, qualsiasi presenza del « giudizio » raziocinante (o, in altri termini, dell'intelletto creativo e organizzatore) nella poesia epica, egli in fondo veniva a tradurre in termini critici l'istanza prima della sua poesia, che voleva « per così dire, essere una cosa sola col moto di affetti, col quale l'individuo, superate le contraddizioni del pensiero e l'angoscia di una tragedia, si riversa al di fuori verso una creatura della realtà esteriore e del suo mondo interno » (12). Nello stesso tempo, egli veniva ad avvicinarsi « più di qualunque altro romantico italiano, ai grandi romantici europei nella loro esigenza di assoluto colto nell'atto poetico » (13): anticipava, addirittura, la tesi di Poe e dei simbolisti europei del secondo Ottocento.

« I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, a long poem, is simply a flat contradiction in terms »: così

(9) G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1938, vol. II, p. 1063 (15 dicembre 1826).

(10) *Ib.*, p. 1230.

(11) Per l'influsso della filologia tedesca sul Leopardi critico, cfr. S. TIMPANARO, *La filologia di G. Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1955, p. 215 e sgg.

(12) M. FUBINI, *Introduzione ai Canti di G. Leopardi*, Torino, Utet, 1930, p. XVIII.

(13) W. BINNI, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 11.

incomincia il *The poetic principle* di E. A. Poe (14), e il seguito del suo discorso rivela impressionanti affinità col pensiero leopardiano (15).

Il fatto è che, come è stato acutamente osservato (16), l'esigenza di organizzazione strutturale, che si fa valere particolarmente nella poesia epica e, in genere, nei poemi di grande estensione, è riuscita alquanto estranea a certe tendenze, di origine romantica, del gusto moderno: e ciò per due ragioni. « La prima è l'ostilità al lungo poema in generale »; l'altra è la tendenza a « valutare lo spontaneo e l'inconscio nell'arte e nella vita » e « a distruggere l'esercizio del volere consapevole » (17).

Questa riserva mentale ha operato fortemente nei giudizi che sulla *Liberata* si sono dati in questi ultimi quarant'anni: è essa, in fondo, all'origine della negazione della *Liberata* come unitario poema epico, in Donadoni, in Momigliano e in Fubini (18): « Tutta la narrazione della *Gerusalemme*, quella che ne forma la macchina, ha questo carattere (di dignità sonora e monotona): su di essa si staccano i grandi episodi e i grandi personaggi amorosi o elegiaci o tragici » (19); « ne nasceva... una diversa tecnica poetica, per cui la poesia si raccoglie in alcuni momenti culminanti e sembra tacere per lungo spazio » (20).

(14) E. A. POE, *The poetic principle*, in *The complete tales and poems of E. A. Poe*, New York, 1938, pp. 889-907.

(15) *Ib.*, p. 890 e passim.

(16) E. M. W. TILLYARD, *The english epic and its background*, London, 1954, p. 8 e sgg.

(17) *Ib.*, pp. 9-10.

(18) Quanto all'interpretazione del Flora, a noi pare che in essa l'individuazione dell'unità della *Liberata* nella struttura poemica di tipo dantesco-medievale, irrigidita nella antitesi « forze del cielo e quelle del male », « il ferino e il divino d'ogni uomo » (F. FLORA, *Introduzione alle Poesie di T. TASSO*, Milano, Rizzoli, 1934: *Id.*, *Introduzione alle Poesie di T. TASSO*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952) sia limitata da presupposti ideologici che non sembrano convenire alla poesia epica del Tasso trentenne, al suo giovanile e spontaneo « slancio vitale » (G. RAGONESE, *Divagazioni tassesse*, in « *Annali della Scuola Normale di Pisa* », lett. st. e filos., Serie II, vol. XV, 1946, fasc. I-II, p. 96 e passim). Per l'*Interpretazione del Tasso* di G. GERTO (Milano-Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951), rinvio alla fine del lavoro.

(19) A. MOMIGLIANO, *Commento alla G. Liberata*, Firenze, La Nuova Italia, 1945, p. 1.

(20) M. FUBINI, *La poesia del Tasso in Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 276.

Era naturale che un diverso orientamento del gusto, che nella opera di poesia mettesse in risalto la presenza delle forze compositive dell'intelletto creativo, dovesse provocare un profondo mutamento nel modo di risolvere l'arduo problema dell'unità della *Liberata*. E infatti, rivalutata in sede di poetica (21) la partecipazione delle forze intellettive al processo di composizione poetica (22); riconosciuta l'esigenza di costruzione nel poema di grandi dimensioni (23), l'unità della *Liberata* era pienamente riconosciuta, garantita dal superiore intelletto creativo del Tasso, che con « lucida terapia razionale » (24) componeva in difficile equilibrio le forze contrastanti del « bifrontismo tassiano » (25). Era altresì naturale che per questa via la nuova critica tassiana dovesse avvicinarsi alle posizioni leopardiane del 1823, ancora fondate sulla istanza illuministica del « piano » (26), predisposto dall'intelletto calcolatore ad assicurare organica unità alla vasta mole dell'opera. Senza, per questo, ricadere nella astratta concezione « architettonica » della unità della *Liberata*, quale si era venuta configurando nei critici tassiani del Settecento. Ché « la forza architettonica » della mente tassiana, esaltata da Antonio Conti (27), si riduceva, nella sua essenza, al principio informatore della « macchina » epica, considerata nella sua greve staticità, mentre la lucida intelligenza ordinatrice rilevata dal Caretti è la consapevolezza critica dell'artista, nella quale si è risolta la cultura filosofico-aristotelica del suo tem-

(21) L. ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1962.

(22) T. MANN, *L'arte del romanzo*, in *Scritti minori*, Milano, Mondadori, 1958: « ...è bene ricordare l'importanza assunta dall'elemento critico in generale nella poesia moderna, nell'opera d'arte letteraria dei nostri giorni. E una volta ancora mi sovviene ciò che disse il filosofo russo Dimitri Merezkovskij a proposito di Pushkin e di Gogol', circa il subentrare della critica al posto della poesia pura, circa il « passaggio dalla creazione alla coscienza creativa ». Si tratta, in fondo, della stessa antitesi che Schiller, nel suo celebre saggio, riduce alla formula della poesia " ingenua " e " sentimentale " » (pp. 556-557).

(23) P. VALÉRY, *Littérature*, Paris, 1930: « Construire un poème qui ne contient que poésie est impossible. Si une pièce ne contient que poésie, elle n'est pas construite; elle n'est pas un poème » (p. 40).

(24) L. CARETTI, *op. cit.*, p. 71.

(25) *Ib.*, p. 77, Cfr. anche E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 583.

(26) Cfr. « la table » nell'*Essai* volterriano.

(27) A. CONTI, *Prose e Poesie*, Venezia, Pasquali, 1756; vol. II: « Trattato de' fantasmi poetici », p. 144.

po (28); è la « onniscienza » del poeta epico (29) che, postosi « al di fuori della corrente dell'esistenza » (30), « contempla dall'alto » la storia umana (31).

E', in altri termini, la dimensione « apollinea » della lontananza e della obiettività, di cui il Tasso era lucidamente consapevole quando scrisse quel brano, quasi il compendio, della sua poetica: « così parimenti giudico, che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto, se non perchè al supremo artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa... » (32).

La forza critica dei giudizi leopardiani è, a nostro parere, quasi interamente affidata al canone interpretativo che li sorregge e ne determina la novità sostanziale rispetto alla letteratura critica sull'argomento, anteriore o coeva: il canone della « duplicità dell'interesse ». Il riconoscimento di tale principio comporta una concezione nuova, essenzialmente dinamica, dell'unità del poema epico: il suo interno organismo non viene più bloccato e semplificato in architettonica e statica omogeneità per l'antica istanza dell'unità poetica, ma tenuto in una condizione di equilibrio instabile e difficile, costantemente insidiato dall'urgere delle opposte e contrastanti forze fantastiche e sentimentali che agitano la fervida ispirazione del poeta epico e rendono mossa la partecipazione affettiva del lettore.

Il « mirabile » e il « compassionevole » sono per il Leopardi i due motivi di « interesse », le due polarità tonali la cui compresenza nel poema epico vale ad assicurargli un gioco incessante di tensioni, di movimenti ascendenti e discendenti, di attrazioni e ripulse, e vale altresì a suscitare nell'animo del lettore una vibrante carica emotiva. L'affermarsi isolato e indipendente dei singoli termini del binomio segnerà il fallimento dell'impresa poetica, ren-

(28) L. CARETTI, *op. cit.*, p. 70.

(29) W. KAISER, *Interpretación y analisis de la obra literaria*, Madrid, 1958 (trad. dal tedesco): « La estructuración » (cap. IV), p. 317.

(30) E. STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1961, p. 84.

(31) SCHILLER-GOETHE *Briefwechsel*, Stuttgart und Berlin, 1928, Band II, p. 218.

(32) T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, libro III, p. 412 (ed. F. Flora, Milano, 1935).

derà impossibile la complessa costruzione epica, disperdendone le parti eterogenee nelle opposte direzioni dell'enfasi eroica o della commozione patetica.

Del resto il campo semantico dei vocaboli «mirabile» e «compassionevole» è, nell'uso leopardiano, piuttosto esteso. A configurarne la sfera di significati concorrono atteggiamenti letterari ed etico-filosofici. Anzitutto, col primo termine il Leopardi allude alle imprese «mirabili» dell'eroe principale e della parte trionfante, in cui si realizza l'intento celebrativo che sta al centro del poema epico: sembra trattarsi, in fondo, di un recupero in sede critica della «meraviglia» secentista (33), che pure era stato già operato nelle teorie poetiche d'Arcadia attraverso la considerazione che il fine ultimo dell'epica è quello di risvegliare nella mente del lettore i «pensieri generosi» con la rappresentazione del grandioso (34).

Con l'altro termine viene indicato l'opposto effetto emotivo suscitato dalla rappresentazione dell'eroismo sconfitto e frustrato nei suoi sogni di grandezza, della parte soccombente. Anche qui è abbastanza esplicito il riferimento alla poetica settecentesca nella sua direzione emozionalistico-patetica.

Ma le implicazioni culturali non esauriscono la densità semantica dei due termini leopardiani: chè, oltre a rinviare alle due facoltà dell'animo umano — la fantasia e il cuore —, sulle quali va ad esercitarsi l'effetto dell'epica poesia, essi adombrano una visione della storia umana scandita dal ritmo imprevedibile della sorte, benigna e avversa. La meraviglia, allora, e la compassione saranno tanto più alte e intense quanto più forte sarà la presenza del destino nella rappresentazione degli avvenimenti umani: e il «mirabile» degli eroi fortunati e il «compassionevole» degli eroi sventurati dovranno la loro forza di suggestione poetica al senso del destino che il poeta vi ha espresso.

Del resto, ad approfondire ulteriormente il valore critico dei due termini, interviene nel Leopardi il concetto dell'«amabile», usato in un'accezione personalissima e irriducibile al linguaggio settecentesco, da cui pure era stato derivato (36). Amabile può es-

(33) Zibaldone, I, p. 10.

(34) G. M. CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, A. de' Rossi, 1712 (nei dialoghi VII e VIII «si ragiona della Poesia Epica»), p. 133.

(35) R. WELLEK, *Storia della critica moderna. Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1958, vol. I, p. 26.

(36) F. M. VOLTAIRE, *Essai* cit.; e A. CONTI, *op. cit.*

sere l'eroe « mirabile » ed è, quasi sempre, l'eroe « compassionevole » quando, rifiutando le forme rigide e chiuse dettate dalla austera e fredda ragione, si avventura nei sentimenti generosi, lasciandosi prendere dall'alterna vicenda dell'odio e dell'amore, dell'illusione e della disillusione, magari bruciando alla fine le sue energie migliori nel fuoco delle passioni. Amabile, dunque, è per il Leopardi sinonimo di generoso, d'animo capace di passione, esperto di vizi e di virtù: e l'esigenza di « amabilità » nei caratteri epici s'identifica, in fondo, con quella di viva e palpitante umanità.

Riassumiamo ora quanto abbiamo detto con le parole stesse del Leopardi. « Riprendono nell'*Iliade* la poca unità, l'interesse principale che i lettori prendono per Ettore, il doppio Eroe (Ettore ed Achille) e concludono che se Omero nelle parti è superiore agli altri poeti, nel tutto però preso insieme, nella condotta del poema, nella regolarità è inferiore agli altri epici, particolarmente a Virgilio ». In realtà nell'*Iliade* « non v'è unità. Due sono realissimamente gli Eroi, *Ettore e Achille*. Due gli interessi e diversi l'uno dall'altro: l'uno, per il primo di questi Eroi e per la sua causa, l'altro per il secondo e per la causa de' greci... Egli scelse o finse tra' nemici un Eroe, per così dir, di sventura, il quale fosse opposto all'Eroe della fortuna, e l'interesse del quale dovesse perpetuamente bilanciare e contrastare e accompagnare l'interesse dell'altro nell'animo de' lettori ... Con che oltre all'avere raddoppiato l'effetto del suo poema, interessando per l'una parte l'immaginazione, per l'altra il cuore ..., Omero ottenne il potere di introdurre nel suo poema un perpetuo contrasto di passioni contrarie continuamente operanti ne' lettori, continuamente equilibrantisi l'una l'altra, continuamente sottentranti e implicantisi e mescolantisi l'una nell'altra ». Così si desta nell'animo dei lettori « quel vivo contrasto di passioni e di sentimenti, quella mescolanza di dolore e di gioia e d'altri similmente contrari affetti che dà sommo risalto agli uni e agli altri, e ne moltiplica le forze, e cagiona nell'animo de' lettori una tempesta, un impeto, quasi gorgogliamento di passioni che lascia durevoli vestigi di sè, e in cui principalmente consiste il diletto che si ricava dalla poesia la quale

ci dee sommamente muovere e agitare e non già lasciar l'animo nostro in riposo e in calma » (37).

Dall'epica antica a quella moderna, dall'*Iliade* alla *Liberata*. Il poema tassiano soddisfa solo apparentemente, pensa il Leopardi, al canone della « duplicità dell'interesse »: perchè lo sdoppiamento dell'eroe del poema in due personaggi simili per fortuna e per qualità morali (Goffredo e Rinaldo), anche se diversi (ma non contrari) negli affetti, non suscita la vivificante dialettica di « mirabile »-« compassionevole », anzi, la duplicazione dello stesso motivo indebolisce l'interesse nell'animo dei lettori (38). A ciò s'aggiunge il fatto che i caratteri degli eroi tassiani tendono più al « mirabile » che all'« amabile », producono meraviglia più che far vibrare le corde del cuore. Nè vale per il Leopardi la considerazione che la parte soccombente e sventurata del poema — gli infedeli — è collocata in una luce amabile d'intensa pietà: perchè, anche a trascurare l'odiosa ferocia che il Tasso imprime ai loro caratteri, resta pur sempre il fatto grave, per il Leopardi, che l'interesse da essa suscitato non investe l'intero organismo del poema, resta periferico al nucleo centrale.

C'è da chiedersi, stupiti, perchè mai il Leopardi, che pure era riuscito a far sentire l'intensa e complessa vita degli affetti nella *Iliade*, di fronte al poema tassiano sia rimasto freddo e ragionativo, preoccupato di applicare rigorosamente il canone interpretativo che s'era formato nelle sue analisi sulla poesia omerica. Tanto più se si pensa che la *Liberata*, meglio d'ogni altro poema epico, con il suo dolente sentimento della sconfitta e della morte delle eroiche illusioni, doveva commuovere profondamente l'anima del poeta. La spiegazione di questa strana e assurda interpretazione va cercata forse nella forza che ancora sul Leopardi esercitava la critica tassiana del Settecento, con la sua problematica artificiosa, ma ormai cristallizzata dopo discussioni secolari.

(37) *Zibaldone*, II, pp. 284-285 Non sarebbe difficile rilevare, in quest'ultimo passo, la presenza della poetica settecentesca, di quella sensistica in modo particolare: anche per il Leopardi — il Leopardi del 1823 — il fine della poesia è, dunque, quello di promuovere il nostro « sentimento dell'esistenza » (M. Pagano), di scuotere, con sensazioni violente, l'animo dalla « noia che lo crucia e lo infastidisce » (C. Beccaria), di « riempire il vuoto immenso dell'anima » (A. Conti). Per tutta questa parte cfr. R. SPONCANO, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Milano-Messina, Principato, 1946².

(38) *Zibaldone*, II, p. 538.

L'accusa che il Leopardi rivolge al Tasso, di non aver fatto «giuocare la compassione» nel suo poema (39) come Omero, era stata più volte formulata dai critici del Settecento. Il Conti, pure apprezzando la « forza architettonica » della mente del Tasso, gli negava la capacità di « commuovere », di « penetrare e trionfare del cuore umano, con quella forza con cui fa Virgilio e Omero » (40). Dall'altra parte il Rolli, nella sua prefazione al *Paradiso perduto* tradotto in italiano, si sentiva costretto a prendere la difesa del « mirabile » e della forza della « compassione » nella *Liberata* contro le razionalistiche negazioni di Voltaire (41).

Insomma il Leopardi sapeva far tesoro dell'insegnamento che gli veniva dai nostri critici del Settecento, riuscendo con i loro suggerimenti a elaborare il principio interpretativo dinamico-dialettico di «mirabile»-«compassionevole» (e anche di «stimabile»-«amabile»), che del resto trovava piena corrispondenza nella lirica stessa del poeta, tutta « giuocata » sul binomio « ammirabile »-« amabile » (o anche « titanismo »-« pietà ») (42): ma nel caso della poesia tassiana accoglieva passivamente i risultati di quella critica, adottandone persino la stessa rigidità di concetti e di distinzioni, e restando lontano da quella visione intensamente umana che pure aveva avuto della personalità biografica del poeta.

Ma, come abbiamo detto, le pagine su Omero e sull'epica in generale ci sembrano ben più importanti criticamente di quelle sulla *Liberata*: chè le osservazioni del Leopardi sui principî costitutivi della tecnica epica possono illuminare la poesia tassiana in modo ben diverso e più profondo che non sia riuscito al Leopardi stesso: possono, ci sembra, suggerire un'impostazione nuova dell'arduo problema dell'unità poetica della *Liberata* — un'impostazione che, se non andiamo errati, è stata felicemente acquisita, in modo forse definitivo, dalla recente storiografia tassiana.

Il Caretti compendia il mondo poetico della *Liberata* nella formula « bifrontismo spirituale » (43): la sua poesia gli appare in-

(39) *Zibaldone*, II, p. 299.

(40) A. CONTI, *op. cit.*, p. 144.

(41) P. ROLLI, *Osservazioni*, premesse a: *Il Paradiso Perduto di Milton* (tradotto dal Rolli), Verona, A. Tumermani, 1730, p. 44 e sgg.

(42) U. BOSCO, *Titanismo e pietà in G. Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 35-36.

(43) L. CARETTI, *op. cit.*, p. 57 e passim.

vestita da due opposte tendenze spirituali, che non solo corrispondono a due contrastanti atteggiamenti dell'anima tassiana, ma affondano le loro radici nelle condizioni ideali dell'età controriformistica: l'esaltazione delle eroiche virtù e delle nobili passioni, sulla scia dell'energico e vigoroso classicismo rinascimentale, e la nuova ansietà religiosa, che nel suo seno portava il corrosivo sentimento del precario e del problematico, del *taedium vitae* (44). Sono, per usare i noti termini leopardiani, la tendenza al « mirabile » delle imprese memorande e quella, diversa e in parte opposta, al « compassionevole » della inevitabile frustrazione d'ogni sogno d'umana grandezza: due orientamenti psicologici, più che ideologici, della spiritualità e della poesia del Tasso trentenne, che convivono nel poema epico in un equilibrio instabile e precario, continuamente insidiato dall'erompere dell'una o dell'altra tendenza (45): in un « perpetuo contrasto di passioni contrarie continuamente operanti nei lettori, continuamente equilibrantisi l'una l'altra, continuamente sottentranti e implicantisi e mescolantisi l'una nell'altra » (46).

Ma il Tasso non è per il Caretti un poeta che si lascia travolgere dall'impeto delle sue opposte inclinazioni spirituali: egli è, anzitutto, un poeta epico, che, seppure faticosamente e tra mille perigli, riesce a conseguire un alto punto di vista, ad attingere la epica dimensione della « distanza »: egli riesce a « bilanciare », per dirla ancora con il Leopardi, i contrastanti « interessi » in virtù del suo lucido intelletto ordinatore, sia pure con uno sforzo generoso di istituire un « rapporto dialettico tra affetto e ragione, tra moralità e retorica, tra ispirazione religiosa e classicismo » (47), che doveva estenuare il poeta e « consumarne alla fine ogni riposta energia » (48). « Solo chi non vede l'esigenza profonda d'ordine e di chiarezza che è implicita in questa trasposizione dell'aristotelismo sul terreno della problematica contemporanea, può considerare la struttura della *Liberata* come un macchinoso congegno, una cornice puramente retorica; e gli sfuggirà così l'assidua tensione tra l'energica spinta unitaria e l'opposto impeto delle forze cen-

(44) *Ib.*, pp. 56-57.

(45) *Ib.*, p. 72.

(46) *Zibaldone*, II, p. 285.

(47) L. CARETTI, *op. cit.*, p. 70.

(48) *Ib.*, p. 61.

trifughe, che costituisce in realtà l'irrequieta vita interna del poema » (49).

Ma anche qui il richiamo alla teoria epica leopardiana viene spontaneo: infatti, come Voltaire riconosceva necessario al processo creativo dell'opera di poesia il « giudizio » (*judgement*), così il Leopardi, almeno nel 1823, affermava l'esigenza di un « piano » che assicurasse unità organica alla vasta mole del poema — piano predisposto dall'intelletto calcolatore e ordinatore. In altri termini, il Leopardi aveva avvertito la necessità di postulare un intervento organizzatore della lucida razionalità sulle forze antagoniste della poesia epica, perchè gli apparissero configurate in un mondo di rapporti tesi e bilanciati, di « sviluppi ascendenti, a spirale » e « diversivi », bloccati in una robusta costruzione (50).

L'interpretazione, per così dire leopardiana, della *Liberata*, offertaci dalle pagine dense e suggestive del Caretti, doveva, pur nel carattere definitivo della sua impostazione generale, aprire nuove vie agli studi tassiani, sollecitando il senso vivificante della ricerca avventurosa che la critica di ascendenza desanctisiana aveva frenato e forse esaurito. Come ha rilevato acutamente il Raimondi, « le pagine del Caretti conducono ... alla riscoperta di un Tasso narratore coerente e tenace: una riscoperta che non può essere messa in dubbio, e che anzi merita forse d'essere approfondita sul piano della consapevolezza tecnica, dell'intelletto creativo » (51). E veramente il Caretti, insegnandoci a vedere nella *Liberata* un complesso mondo di affetti organizzati con alta sapienza costruttiva, ci suggerisce la ricerca dei mezzi espressivi coi quali la tecnica tassiana realizza consapevolmente — come provano i *Discorsi* e, più ancora, le *Lettere poetiche* — il suo ideale di poesia epica.

Alcuni, e certo i più rilevanti, di questi mezzi sono stati indicati dal Caretti stesso: la « compenetrazione di piani diversi » (eroici e lirici) (52), il « suspense tassiano » (53), la « narrazione a doppio registro » (54), il « chiaroscuro » spirituale e stilistico (55).

(49) *Ib.*, p. 72.

(50) *Ib.*, pp. 72-73.

(51) E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 582.

(52) L. CARETTI, *op. cit.*, p. 582.

(53) *Ib.*, pp. 73-74.

(54) *Ib.*, p. 77.

(55) *Ib.*, p. 75.

« *l'enjambement* » (56), il « temperato di forte e di patetico, di grave e di delicato » (57). Dopo il Caretti, e sulla sua scia, il Raimondi ha formulato l'ipotesi, confermata, per altro, dall'analisi di alcuni episodi illustri, della presenza nella *Liberata* della « tecnica del montaggio » (58): e così un grande passo avanti è stato fatto verso una piena illuminazione del Tasso epico.

Il Leopardi, dunque, nella sua teoria della poesia epica ha anticipato la nuova concezione dell'unità della *Liberata*, dinamica ed essenzialmente dialettica, ha presentito l'esigenza, fattasi valere ai nostri giorni, di considerare la presenza della consapevolezza critica come necessaria ad assicurare organicità strutturale e quindi forza narrativa al poema tassiano. Ma ha anche suggerito un'impostazione radicalmente diversa da quella desanctisiana del rapporto sociologico tra la *Liberata* e l'età della Controriforma, che è stata felicemente recuperata dal Caretti.

La posizione del De Sanctis, è noto, deriva dell'estetica hegeliana. Per Hegel, il poema epico « costituisce la Bibbia d'un popolo », in quanto vi « si esprime la totalità dello spirito nazionale ancora nella prima freschezza del suo stato eroico » (59). Quando l'io individuale del poeta si separa dal tutto sostanziale della nazione, dai suoi destini, la poesia epica cede il posto alla poesia lirica, e il poeta si trasporta in un mondo di sua creazione: il sentimento diventa la cosa principale che domina il tutto (60). Parimenti, per il De Sanctis: « Sotto le pretensiose apparenze di poema eroico è un mondo interiore o lirico o subbiiettivo... » (61). Un'interpretazione, questa, largamente diffusa nella critica romantica europea, e alla quale la *Storia della letteratura antica e moderna* dello Schlegel aveva conferito particolare forza persuasiva (« Il Tasso appartiene in complesso a quei poeti che possono piuttosto rappresentare solo se stessi e il loro migliore sentimento, che non abbracciare un mondo nel suo spirito, e perder di vista e dimenticare se stessi

(56) *Ib.*, p. 78.

(57) *Ib.*, p. 78.

(58) E. RAIMONDI, *op. cit.*, pp. 584-588.

(59) G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, tomo III (2^a partie), Paris, 1944, p. 215.

(60) *Ib.*, p. 97.

(61) F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1949^a, vol. II, pp. 179-80.

in quello ») (62). Questi critici romantici, dichiarando il fallimento dell'intento celebrativo della *Liberata*, ne individuavano le cause non solo nella mancanza, nel Tasso, di una vera forza di obiettivizzazione epica, ma anche nella rottura del rapporto, indispensabile all'epica poesia, tra la coscienza nazionale e la vocazione del poeta, tra il destino della collettività e il destino individuale dell'artista.

Una tale impostazione sociologico-romantica poneva degli ostacoli insuperabili a quanti avessero mirato a una rivalutazione del Tasso epico: era cioè necessario, anche qui, un capovolgimento dei rapporti tradizionali, che pur riconoscendo l'avvenuta rottura della unità tra l'io individuale del poeta e la coscienza della collettività nazionale, riuscisse a salvare la forza epica tassiana.

Nelle sue osservazioni sulla *Liberata* il Leopardi aveva trovato la soluzione giusta: il Tasso, egli pensa, intendeva rivolgersi col suo poema, non tanto alla società italiana, i cui limiti politici e spirituali gli erano ben evidenti (63), quanto piuttosto a quella più grande comunità di nazioni, « ridotte in una da una medesima opinione, da un medesimo spirito, da una medesima professione » (64), che formava l'Europa cristiana. Egli « intese col suo poema di contribuir più che tutti gli altri insieme, ad eccitare i principi cristiani a quella sacra e generosa guerra ecc. coll'esempio e la lode di quelli che l'avevano intrapresa e valorosamente operata e felicemente terminata »; e perciò ne uscì « un poema più che nazionale », « un poema europeo » (65). Il dialogo, interrotto con la propria collettività per ineluttabili cause storiche, viene dal poeta epico ripreso a un livello più alto, e sostenuto dalla fiducia ostinata « di potere ancora mutare la realtà... col rappresentare ai suoi contemporanei un mondo di nobili passioni e di eroiche virtù » (66).

(62) F. SCHLEGEL, *Storia della letteratura antica e moderna*, Milano, 1928, vol. II, pp. 89-91.

(63) E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 580.

(64) *Zibaldone*, II, p. 279.

(65) *Ib.*, p. 281. Una posizione critica molto simile a questa del Leopardi si ritrova nel Foscolo: « Mais son plus grand mérite selon nous consiste dans le choix de son sujet. D'abord, les croisades étoient l'époque la plus importante de l'Europe... En second lieu, la délivraison de Jérusalem avoit alors un grand but politique... La religion exerçoit un grand ascendant sur les esprits... L'intérêt sincère et sublime que Tasso prenoit à la foi chrétienne, donne tant de solennité et d'élevation à son poème » (*Saggi di letteratura italiana*, Parte seconda, vol. XI dell'Ed. Naz. delle *Opere* di U. F., Firenze, Le Monnier, 1958, p. 170).

(66) L. CARETTI, *op. cit.*, p. 60.

Ma in questo modo il Tasso compiva una profonda trasformazione dell'epopea: il piano sul quale si muovono ora gli eroi non è più quello dell'essere, della vita, ma quello del dover essere, che è lo stesso, dei grandi miti che impegnano l'anima con disperata intensità (67). A questa « utopistica stilizzazione » (68) si aggiunge, a trasformare ancor più l'epopea tassiana nella direzione della modernità problematica, la rottura del vincolo che legava gli eroi ad un destino comune: ogni eroe tassiano è ora legato al suo destino da un filo personale e perciò si muove in insanabile solitudine, in mezzo agli altri solitari. « L'eroe dell'epopea non è mai, a rigor di termini, un individuo. Fin dai tempi antichi si è considerato carattere essenziale dell'Epos che oggetto di questo non fosse un destino individuale, bensì il destino di una collettività »; « e il fatto d'essere veicolo di questo destino, non procura alcuna solitudine a chi lo porta, ma anzi, con indissolubili fili, tanto più lo lega alla collettività, il cui destino si cristallizza nella sua vita » (69). Questo motivo è ben illuminato nelle pagine del Caretti e del Raimondi: « il ritmo della grande poesia tassiana », scrive il primo, « non è più scandito dalla successione temporale delle vicende..., ma è governato dal segreto e misterioso procedere... del destino particolare d'ogni personaggio » (70).

In conclusione, le osservazioni del Leopardi sulla poesia epica hanno mostrato la loro fecondità negli svolgimenti dei recenti studi tassiani: da esse, per via diretta o indiretta, derivano gli atteggiamenti innovatori e stimolanti delle pagine tassiane del Caretti e del Raimondi.

WALTER MORETTI

(67) Sulla « solitudine » degli eroi tassiani cfr. G. GERTO, *op. cit.*, p. 410.

(68) G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962, (trad. dal tedesco), p. 79.

(69) *Ib.*, pp. 102-103.

(70) L. CARETTI, *op. cit.*, p. 68 n.