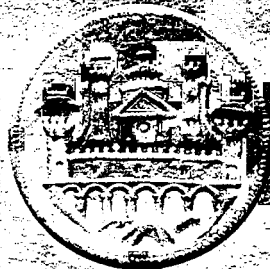


Sala 23 49K



• BERGOMUM •

BERGOMUM

BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO

Pubblicazione trimestrale. Spedizione in abbonamento postale.

ISSN 0005-8955.

S O M M A R I O

SAGGI E STUDI

- M. GIRARDI: *Dalla Gerusalemme Liberata alla Gerusalemme Conquistata* pag. 5-68
- L. OLINI: *Dalla «Gerusalemme terrena» alla «Gerusalemme celeste». Rinaldo e Armida vs Armida e Riccardo* 69-87
- C. MONTAGNANI: *"Ne gli anni acerbi tuoi purpurea rosa": Occasioni variantistiche* 89-106
- G. BALDASSARRI: *Postillati tassiani a Leningrado* 107-109
- M. A. GUKOVSKIJ: *Un libro della biblioteca di Torquato Tasso* 110-119
- A. VOJTOV - O. LAVROVA: *Un libro con postille di Torquato Tasso* 120-123

MISCELLANEA

- E. MINESI: *Indagine critico-testuale e bibliografica sulle "Prose Diverse" di T. Tasso. Parte seconda: Le Prose di argomento vario* 125-142
- B. T. SOZZI: *"Amor fuggitivo": Il cosiddetto epilogo dell' "Aminta"* 143-144
- G. ARBIZZONI: *Un postillato tassiano ritrovato* 145-151

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA TASSIANA (1979-80)

- (a cura di V. Guercio) 153-173

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

- B. T. SOZZI: *Recensioni a C. Scarpati* 175-178
- B. T. SOZZI: *Teatro del Tasso* 178-180
- Segnalazioni: (a cura di B. T. Sozzi) 180
- G. BALDASSARRI: *Recensioni a Erzsébet Király - Sándor Iván Kovács* 181-183

NOTIZIARIO

- B. T. SOZZI: *Premio Tasso 1986* 185-186
- G. BALDASSARRI: *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative. Ferrara, Castello Estense e Casa Romei. 6 settembre - 15 novembre 1985* 187-190
- A. AGAZZI: *Per l'edizione nazionale delle opere di Torquato Tasso* 192-188
- Bibliografia tassiana di Luigi Locatelli, studi sul Tasso* (a cura di T. Frigeni) 2365-2414

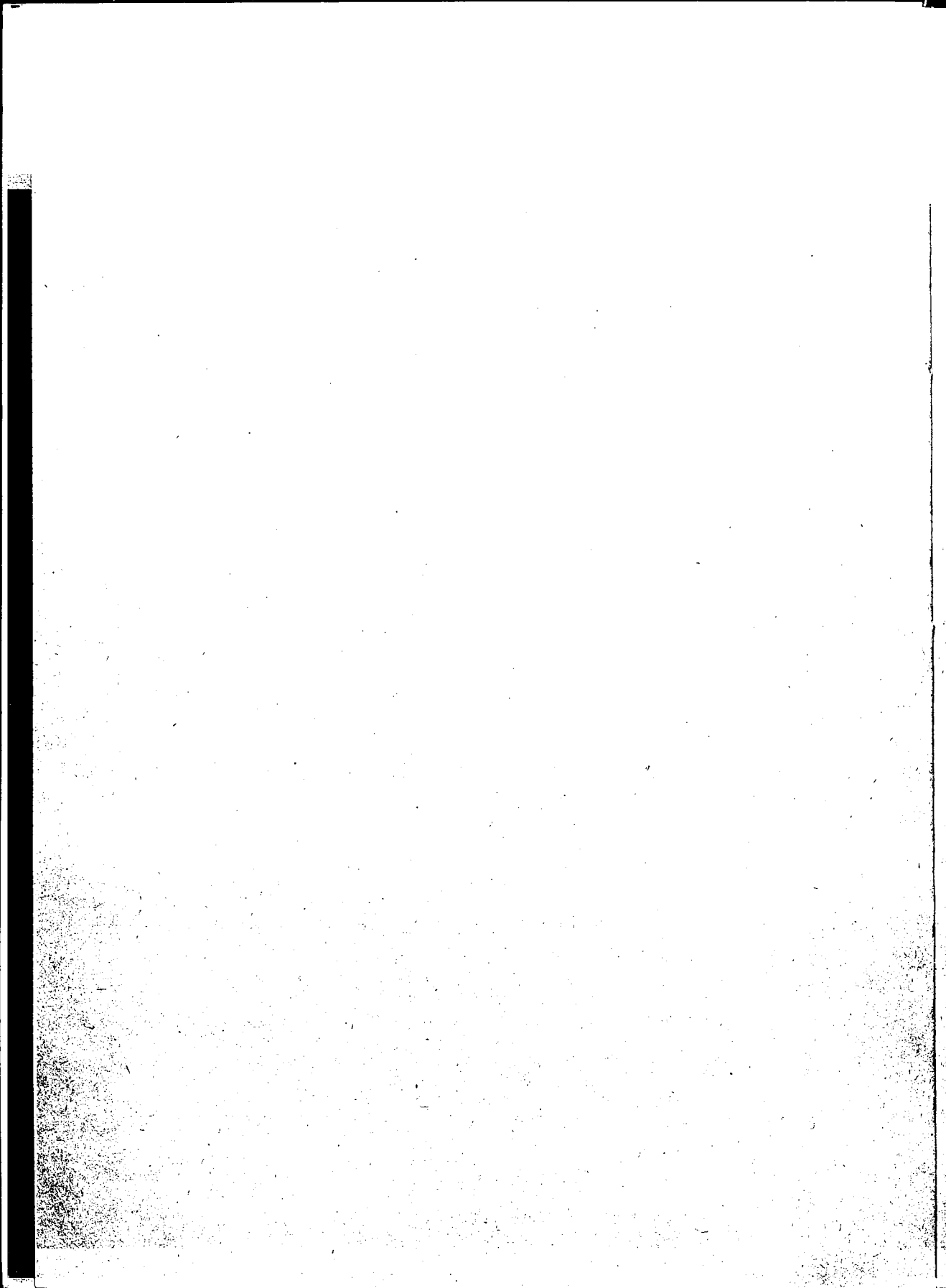
Tipografia Secomandi - Bergamo.

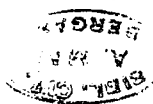
PREZZI DI ABBONAMENTO

Associazione all'annata LXXIX . . . Italia L. 30.000 — Estero L. 35.000
Ogni fascicolo Italia L. 15.000 — Estero L. 25.000
Ogni fascicolo arretrato Italia L. 15.000 — Estero L. 25.000

Per l'abbonamento (prima associazione o rinnovo) si prega di far uso del C.C. Post. 11312246 intestato a: AMMINISTRAZIONE «BERGOMUM». Bollettino della CIVICA BIBLIOTECA - Piazza Vecchia, 15 - Bergamo.







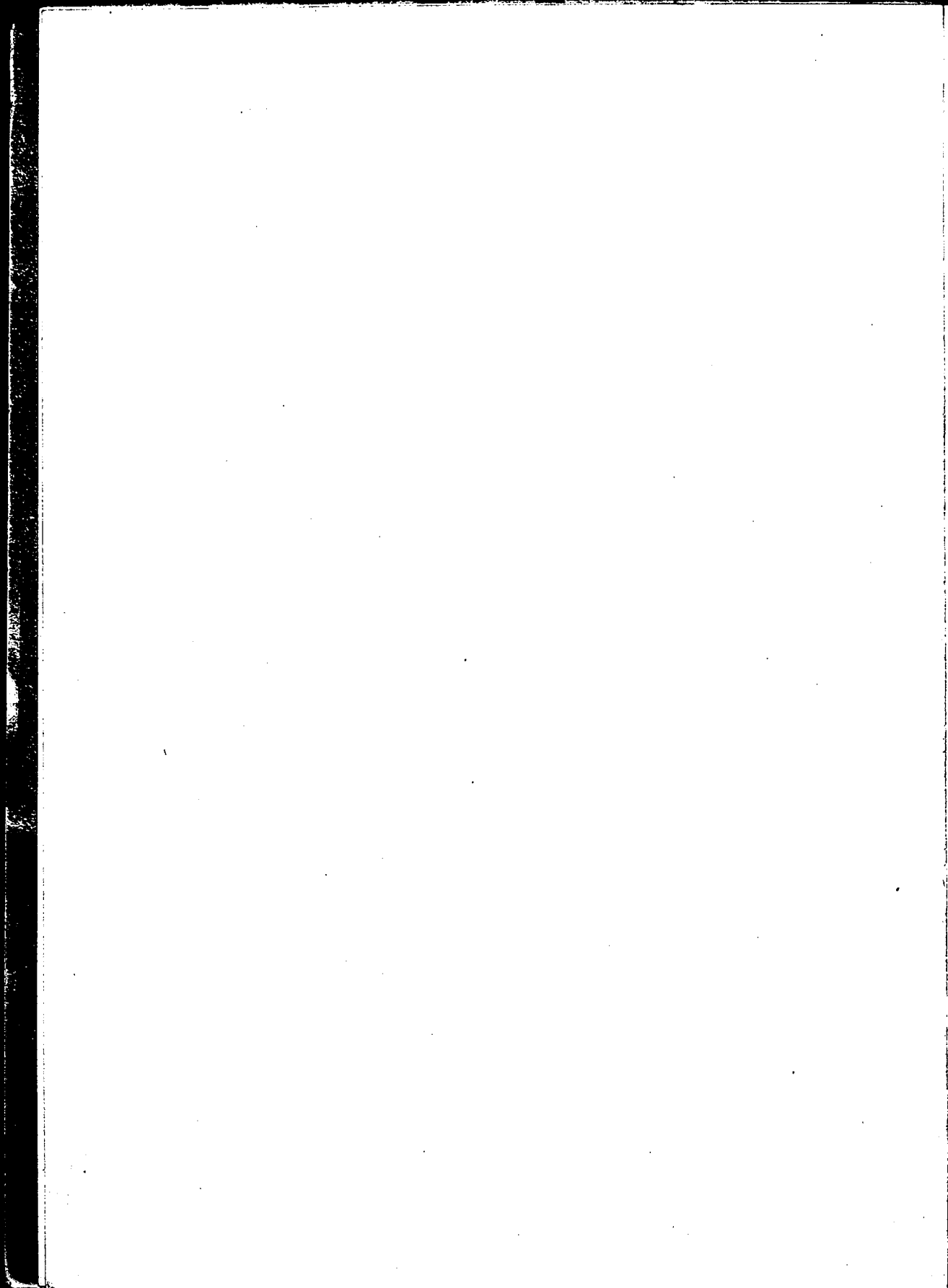
PREMESSA

Questo fascicolo si presenta particolarmente nutrito per qualificata abbondanza di materiale.

La consistenza del fascicolo, nelle consuete rubriche, e con la solita alternanza di contributi filologici e critici, si concentra questa volta, per la parte critica, negli studi sulla *Liberata*, sulla *Conquistata* e sulle *Rime*; per la parte filologica sul cosiddetto "Epilogo dell'*Aminta*" e sui postillati tassiani.

Una lieta novità è la ripresa della "Rassegna bibliografica tassiana", affidata ora, dopo la morte di Alessandro Tortoreto, al dott. Vincenzo Guercio, giovane laureato nell'Università di Firenze, che, proseguendo la bibliografia di Tortoreto, l'ha condotta innanzi, per ora, per il biennio 1979-80, e si propone di approntare un secondo biennio per il prossimo fascicolo.

Continuano gli altri apporti (recensioni e segnalazioni, ecc.). Particolarmente copioso stavolta il Notiziario: per le relazioni sulla mostra tassiana di Ferrara, per l'istituzione del "Premio Tasso", per le iniziative riguardanti la Commissione per l'Edizione nazionale delle Opere del Tasso.



DALLA «GERUSALEMME TERRENA»
ALLA «GERUSALEMME CELESTE»

Rinaldo e Armida vs Armida e Riccardo

Nelle intenzioni e nei desideri del Tasso, la *Gerusalemme Conquistata*, pubblicata nel 1593 a coronamento di un lungo e travagliato iter di revisione (1), doveva essere la forma ultima e definitiva dell'opera cui tutta la vita egli aveva lavorato, nonchè il modello esemplare e perfetto del moderno poema eroico, sintesi delle esperienze precedenti e parola nuova per il futuro.

La coscienza di aver dato alle stampe un testo ormai lontano e profondamente diverso dal primo è chiara nel Tasso, ed il *Giudicio* stesso ne è testimonianza (2). Tale distanza tra i due poemi è documentata anche dalla diversa e separata fortuna che essi hanno riscosso nel corso dei secoli. Risolto dunque *ab origine* (e il senso affermativo) il problema di una multipla redazione, pienamente legittimo risulta il progetto di un ampio raffronto testuale volto ad indagare ed eventualmente ribadire la strutturale differenza dei due testi.

(1) Di *Gerusalemme Conquistata* del Sig. Torquato Tasso libri XXIII. All'III.mo et Rev.mo Sig.re Il Signor Cinthio Aldobrandini, Card. di San Giorgio. In Roma, M.D. XCIII. Presso à Guglielmo Facciotti. Sulla *Conquistata*, cfr. almeno G. GETTO, *La «Gerusalemme Conquistata»*, in AA.VV., *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, pp. 431-477; C. P. BRAND, *Tendenze stilistiche nella «Gerusalemme Conquistata»*, in "Studi Tassiani", XIII (1963), pp. 87-103; A. DI BENEDETTO, *L'elaborazione della «Gerusalemme Conquistata»*. (1968), ora in *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970, pp. 105-146.

(2) Così il Tasso scrive nelle prime pagine del *Giudicio*: "Non paragonerò dunque me a l'Ariosto, o la mia Gerusalemme al suo Furioso, come han fatto gl'inimici e gli amici miei quasi egualmente; ma me già invecchiato e vicino a la morte a me giovane ancora e d'età immatura anzi che no; e farò comparazione ancora fra la mia Gerusalemme quasi terrena e questa che, s'io non m'inganno, è assai più simile a l'idea della celeste Gerusalemme" (*Giudicio sovra la Conquistata*, in *Prose diverse*, a c. di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1875, I, p. 451). Si veda, sul *Giudicio*, M. L. DOGLIO, *Sull'autografo di T. T. «Del Giudicio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata»*, in "Lettere italiane", XXXIII (1981), pp. 389-399. Per l'antecedente bibliografia critica, cfr. intanto B. T. SOZZI, *La poetica del Tasso*, in "Studi Tassiani", V (1955), pp. 3-58 (poi più volte ristampata).

Sul piano operativo, tuttavia, le precauzioni da adottare nell'accingersi ad un simile lavoro non sono poche. La situazione filologica dei due testi è infatti notevolmente complessa: non solo per la *Conquistata* siamo tuttora costretti ad utilizzare l'ed. Bonfigli del 1934⁽³⁾, in più casi inattendibile, ma anche per la *Liberata* la lezione "vulgata" (stabilita da Caretti)⁽⁴⁾, è probabilmente suscettibile di miglioramenti, attraverso l'esame di un più ampio numero di testimoni.

Chiarimenti decisivi vengono da due recenti contributi di Luigi Poma⁽⁵⁾, riguardanti il testo della *Liberata*. Il Poma individua in Fr (il codice Lanzoni dell'Ariosteia di Ferrara) il vero codice di mano del Gonzaga, e ne stabilisce la cronologia interna; e fornisce successivamente un'ampia serie di esemplificazioni in appoggio all'ipotesi che Fr sia stata la principale fonte delle varianti intercorse tra la prima e la seconda edizione Bonnà (B1 e B2) del 1581⁽⁶⁾. Ancora, il Poma dimostra che B2, assunta da Caretti a base dell'edizione della *Liberata*, presenta in più luoghi lezioni regressive, o sospette, rispetto a B1. E' quindi indubbio che l'edizione critica, condotta sulla base di altri e più numerosi testimoni⁽⁷⁾, apporterà vari mutamenti al testo che per ora leggiamo.

Nell'ottica di queste recenti indagini, il raffronto testuale viene dunque a perdere ogni valore assoluto: esso riflette in effetti alcuni momenti di due spazi aperti, quali sono stati per molti anni i testi della *Liberata* e della *Conquistata*. Se metodologicamente la utilità di una simile analisi non viene meno, soprattutto se volta a scorgere nell'evoluzione del testo tassiano una traccia del mutamento culturale operatosi negli anni della maturità del Tasso, la valutazione dei risultati dovrà essere compiuta con cautela, tenendo presente cioè che forse i due testi di cui ora disponiamo

(3) *Gerusalemme Conquistata*, a c. di L. BONFIGLI, Bari, Laterza, 1934 (e cfr. A. OLDCORN, *A recensio of the Sources of the Gerusalemme Conquistata: Notes for a New Edition*, in «Forum Italicum», IX [1975], 1, pp. 15-36). Un riscontro sulla Facciotti del 1593 è stato tuttavia effettuato da chi scrive in funzione dei luoghi qui presi in esame.

(4) Per i "Classici Mondadori", 1957.

(5) *Il vero codice Gonzaga (e prime note sul testo della "Liberata")*, in "Studi di filologia italiana", XL (1982), pp. 193-216; *La seconda edizione Bonnà della "Liberata"*, ivi, XLI (1983), pp. 75-94.

(6) B₁: Ferrara, Baldini, con lettera dedicatoria del 24 giugno; B₂: Ferrara, Eredi di Francesco de' Rossi, con lettera dedicatoria del 20 luglio.

(7) Poma ne indica tre: Es ed N, oltre naturalmente a B₁.

non sono propriamente la *Liberata* e la *Conquistata* che Tasso progettò o volle in via definitiva.

Per il momento, ci si limiterà qui a procedere a un'analisi per campione, estrapolando dai due testi alcuni luoghi ed episodi particolarmente significativi, pertinenti tutti all'ambito delle vicende di Armida e Rinaldo/Riccardo. Tale parzialità sarà naturalmente anch'essa una ragione in più per attribuire alle conclusioni un valore di ipotesi suscettibili di ulteriori verifiche.

Inizieremo il raffronto avvicinando il canto XVI della *Liberata* e il libro XIII della *Conquistata*, nei quali è appunto descritta, con esiti opposti, la vicenda di Rinaldo/Riccardo e di Armida.

La presentazione del regno di Armida è simile nei due poemi. l'aspetto labirintico, confuso e già a prima vista falso del giardino rimane nella *Conquistata*; il lessico, ed in particolare un'aggettivazione più icastica e moralisticamente più esplicita, sembrano anzi acuirne la valenza di inganno. Nella *Liberata* la coppia di Carlo e Ubaldo, passando tra gli allettamenti del giardino, "se stessa indura a i vezzi del piacere" (XVI, 17); nella *Conquistata* si rende rigida "a' vezzi de l'INGANNO e del piacere" (XIII, 17); nella *Liberata* i due cavalieri erano entrati "nel buio tetto" (XVI, 7), nella *Conquistata* "nel DUBBIO tetto" (XIII, 7) (8); così si dà descrizione del cinto di Armida nella *Liberata*:

[...]fuse tai cose tutte, e poscia unille
ed al foco temprò di lente faci,
e ne formò quel sì mirabil cinto
di ch'ella aveva il bel fianco succinto (XVI, 25);

così nella *Conquistata* la descrizione diventa qualitativa:

V'era Amore e Desio con sue faville,
anzi con vive fiamme e vive faci.
V'era il quasi parlar, che in dolci modi
fa sovente a' più saggi INGANNI e FRODI (XIII, 27).

Così nella *Liberata* Ubaldo si rivolge a Rinaldo:

Te solo, o figlio di Bertoldo, fuora
del mondo, in ozio, un breve angolo serra (XVI, 32);

(8) Un'analisi interessante del regno di Armida come "spazio alienato" nel quale Rinaldo viene in un certo senso "relegato" per spiare, con la segregazione dal mondo, l'uccisione di Gernando, è contenuta nel saggio di P. BRAGHIERI, *Desiderio e contagio: la reclusione di Rinaldo*, in "Italica", LIII (1976), 4, pp. 429-452.

e così Araldo nella *Conquistata* :

Te solo, o figlio di Guglielmo, amando,
femina AVVOLGE IN LABERINTO e serra (XIII, 34) (9).

La potenzialità infingevole di Armida viene rafforzata, così come la sua capacità di simulazione; così ella conferma a Rinaldo nella *Liberata* :

Nacqui pagana, usai vari argomenti (XVI, 45),

e così a Riccardo nella *Conquistata* :

Nacqui pagana, usai l'ARTI POSSENTI (XIII, 47);

tale è la condanna definitiva di Araldo, nelle ottave, mancanti nella *Liberata*, nelle quali si descrive la sua fine:

Tu starai qui su questa pietra avvinta
a contemplar le stelle erranti e fisse,
sin che la mole tua BUGIARDA e FINTA
disfaccia, e segua ciò che il Ciel prescrisse:
chè non ti lega violenza o forza,
ma 'l senno e la virtù, cui nulla sforza (XIII, 71);

e ancora, nell'ultima ottava:

[...]Or securi andremo, e tu rimanti,
perchè senno e valor così t'avvinse:
e vinta INFERNAL FRAUDE, onore avranno
perfida lealtàte, e FIDO INGANNO (XIII, 75).

Ciò che conta mettere in risalto in Armida non è solo la maga, ma la matrice chiaramente diabolica di questa magia, che risulta pertanto assolutamente senza riscatto. Anche nella *Liberata* il destino di Armida si compie con la morte della "maga", ma la "maga" era allora come una seconda pelle, era la "corazza" sotto la quale si nascondeva la realtà della donna, che poteva venire alla luce perchè, pur nella necessità di una convergenza di tutte le tensioni verso il fine unitario, nella *Liberata* gli spazi individuali, di libertà non predeterminata, esistevano. Ciò che pare avvenire nella *Conquistata* è proprio un soffocamento di questa di-

(9) Anche la localizzazione diversa del rifugio di Armida può aver tuttavia contribuito a determinare il mutamento: mentre nella *Liberata* Rinaldo viene portato prigioniero nell'isola della Fortuna, "ne l'oceano immenso", nella *Conquistata* il palazzo della maga sorge in riva ad un lago, in luogo meno remoto (G. C., XII, 73).

mensione della libertà interiore, che necessariamente fa sì che l'uomo "divenga" il suo ruolo, giunga a identificarsi completamente con la pedina che si muove nel quadro complessivo del poema; ed evidentemente questo è l'elemento coercitivo, che determina in un certo modo il "moralismo" che sorregge la *Conquistata*.

Non si verifica, tutto questo, con mutamenti vistosi: la vicenda prima della mortificazione finale, procede in modo analogo. Ancora nella *Conquistata* Armida resta sconcertata dopo l'inaspettata partenza di Riccardo, ancora nel suo cuore c'è spazio per il dolore⁽¹⁰⁾; la situazione anche qua si evolve predisponendola a uno smascheramento⁽¹¹⁾: essa, in sostanza, è ancora pronta a rivelare la sua realtà di donna, e per le stesse vie percorse nella *Liberata*, sottomettendosi cioè ed offrendosi "ancella" (XIII, 50) e "serva" (XII, 51). Essa dunque ugualmente si affida al suo interlocutore, ed è infatti in lui che si attuerà il mutamento di direzione che porterà alla diversa soluzione.

La situazione però è portata al limite; anche nella *Conquistata* Riccardo non resta insensibile, dà spazio alla pietà:

Non entra amore a rinovar nel seno
la fiamma più fervente e meno antica;
v'entra PIETATE in quella vece almeno,
pur compagna d'amor, ben che pudica (XIII, 54).

E la sua risposta è quella della *Liberata*: non vi è un proposito severo di condanna, ma comprensione e paterna indulgenza, con l'offerta, ancora, di essere di Armida il cavaliere, "quanto concede / la guerra d'Asia, e con l'onor la fede"⁽¹²⁾. Anche qua Armida reagisce violentemente vedendo incompresi i suoi desideri, e scatena nuovamente l'ira furiosa della maga: sviene, ma ancora a lei il Tasso stesso guarda con commiserazione⁽¹³⁾.

(10) "Volea gridar: 'Dove, o crudel, me sola/lasci?', ma il varco al suon chiuse il dolore,/ sì che tornò la flebile parola / più amara indietro a rimbombar su 'l core./ Misera! [...]" (G. L., XVI, 36); "Volea gridar: - Dove, o crudel, me sola/ lasci? - Ma 'l varco al suon chiuse il dolore;/ sì che la rotta sua flebil parola / tornò dolente a rimbombar su 'l core./ Misera[...]" (G.C., XIII, 38).

(11) Così nella *Conquistata* (XIII, 39) analogamente alla *Liberata*: "Lascia gl'incanti, e vuol provar se vaga / lagrimosa beltà sia miglior maga".

(12) G.C., XIII, 55-56.

(13) G.C., XIII, 63.

Lo svolgimento della vicenda dunque è simile nei due poemi: immotivato pare quasi il diverso esito. In effetti, come abbiamo detto, l'operazione del Tasso non investe la strutturazione globale dell'episodio; essa tuttavia può trovare una chiave di comprensione in una variante del testo, apparentemente lieve, ma che determina, e spiega al tempo stesso, la conclusione. Rinaldo/Riccardo è toccato dal destino di Armida, e sembra restare per un attimo titubante: così è descritto il momento nella *Liberata*:

Cortesìa lo ritien, pietà l'affrena,
DURA NECESSITA' seco ne 'l porta (XVI, 62);

così invece leggiamo nella *Conquistata*:

Cortesìa lo ritien, pietà l'affrena;
MA VOLER PIU' COSTANTE il muove e porta (XIII, 64).

In questa frase il Tasso tocca un punto nodale; è questa variante che esemplifica, mi pare chiaramente, la qualità del mutamento che si opera nella *Conquistata*. Nella *Liberata* evidentemente vi è un disegno complessivo all'interno del quale il fine storico-morale unitario riveste un ruolo di orientamento: il gioco degli opposti tuttavia può svolgersi liberamente entro la tessitura del poema, e la tematica "inscritta", i "discorsi de l'anima", risultano in effetti la dimensione prevalente, e, se pure sublimati da una purificazione spirituale⁽¹⁴⁾, finiscono per avere il sopravvento. I doveri della Crociata richiamano Rinaldo, egli non vi si sottrae, ma avverte la costrizione che in qualche modo lo limita, non solo negli allettamenti dei sensi, ché da questi egli si è già liberato, ma nella "pietà"; ed è importante notare questo, perchè è proprio nei riguardi di una tensione di "charitas", quindi già di redenzione, che la guerra diviene "dura necessità". Evidentemente questa *impasse* prepara l'apertura finale: per questa strada avanza il riscatto di Armida, che può anch'essa essere reintegrata nella ricomposizione del disegno salvifico. Nella *Conquistata*, al contrario, Armida non si salva proprio perchè il tramite (Riccardo) si fa, in un certo senso, sordo ai suoi richiami: l'irri

(14) Di sistema "inscritto" parla F. CHIAPPELLI in *Il conoscitore del caos*, Roma, Bulzoni, 1981; distinguendo, nella struttura della *Liberata*, i diversi livelli, egli così scrive: "[...]il piano del RECITATO corrisponde alla materia prescelta, occasionale, di composizione, insomma all'AS-SUNTO; il piano del NARRATO è invece il piano che corrisponde alla materia essenziale dell'ispirazione, non dichiarata ma INSCRITTA" (p. 15).

gidimento interiore di Riccardo (il "voler più costante"), il quale, nel far sue le motivazioni unitarie della Crociata, soffoca in sé la *pietas*, il nuovo amore che lo muove verso la donna, necessariamente la uccide. La tendenza verso l'irrigidimento risulta molto chiara già da questi primi passi analizzati: nella *Liberata*, che pure vuole essere un poema cristiano, le tensioni individuali ever-sive si recuperano al disegno unitario attraverso una interiorizzazione della legge, che la rende intrinsecamente e "umanamente" morale, e che permette di evitare cesure. Nella *Conquistata*, possiamo dire, l'interiorizzazione manca, manca cioè la corrispondenza tra le domande, i bisogni profondi dell'animo umano, e le risposte di una religione non più liberante ma coercitiva; e le affabulazioni segrete, che nella *Liberata* costituivano una trama sottile e impercettibile di rapporti, vengono soffocate.

Questa pur lieve divaricazione, tra i due poemi, nello svolgimento della vicenda, ne determina anche il diverso esito. La storia di Armida si conclude nella *Liberata* con la sua riconciliazione con Rinaldo nel c. XX (15), ed essa avviene proprio attraverso un recupero e una purificazione delle tensioni e dei sentimenti che la "dura necessità", senza schiacciarli, aveva lasciato in sospenso; ed anzi tali sentimenti (che in Armida si articolano essenzialmente nella coppia amore-sdegno) hanno libero corso, si sviluppano, con il tentativo di vendetta, sino ad arrivare ad una loro interna perdita di energia, in seguito alla quale Armida, sperimentato il fallimento, sulla china della disperazione, vede l'unica conclusione possibile nella morte. A questo punto, dopo che essa, quasi con un'immersione nella profondità malata del suo animo, recupera, attraverso la sofferenza e la disperazione, l'identità consapevole di "donna", Rinaldo può intervenire come elemento liberatore e salvifico, offrendole una scelta che non è più solo incatenamento delle passioni, ma risposta al dramma esistenziale da lei vissuto. Essa può così concludere il mutamento ontologico che la porta a conquistare pienamente la nuova natura di "donna"; ed è curioso notare come il Tasso ponga, a conferma di questo, l'intuizione, che

(15) Se pure la vicenda di Armida si chiude nella *Conquistata* nel l. XIII, indiretti ricordi del personaggio restano, nel l. XVII, nelle ottave dedicate alla donna di Seleucia, la cui descrizione è molto simile a quella di Armida negli ultimi canti della *Liberata* (G.C., XVII, 41-43, 50-52).

essa ha, dell'ossimoro della vita, che ultimativamente designa la condizione dell'uomo:

Gran meraviglia che 'l morir distorni
e DI VITA CAGION SIA L'OMICIDA (XX, 131).

L'insistere sulla contraddizione, l'uso frequente dell'ossimoro, lungi dall'aver un valore puramente retorico, sono indicativi certamente di un modo di percepire il reale che trova proprio nel Tasso un'attestazione altamente significativa: utilizzando categorie che, pur a volte limitanti, sono tuttavia chiarificatrici, possiamo dire che sia questo il tributo manieristico della *Liberata*, che consiste, in ultima analisi, nella capacità di rendere la "forma" pienamente rappresentativa dell'"essenza" profonda della vita dell'uomo, che è radicale contraddizione. Se nella realtà questo è dramma, nella "forma" dell'arte il dramma viene a trasformarsi in decantato gioco dell'intelligenza, per il quale, quasi in un circolo vizioso, la contraddizione rivive nella retorica, ma la parola con la sua potenza allusiva rimanda all'ambiguità dei sentimenti (16).

Se questa valenza conoscitiva e rappresentativa attribuiamo alla nozione di "manierismo", siamo costretti ad escluderne la *Conquistata*: in essa il conflitto non si conosce, evidentemente perchè le passioni e le tensioni vengono soffocate prima che possano svilupparsi, e attraverso la contraddizione creata giungere a un superamento attivo. In maniera emblematica dunque, nella vicenda di Armida, si consuma la scissione tra uomo e legge, tra desiderio e volontà, in ultima analisi tra "amore" e "onore", escludendo l'illecito da ogni possibilità di reintegrazione, e determinando, nel caso specifico, un giudizio di condanna pesante e

(16) Sul "Manierismo" della *Liberata* cfr. ora il saggio di A. GAREFFI, *Torquato Tasso e la "Gerusalemme". La riflessione manieristica degli opposti, la finzione vera*, in *Le voci dipinte*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 111-146. Per l'antecedente bibliografia critica, cfr. almeno, oltre a F. ULIVI, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze, Olschki, 1966, E. RAIMONDI, *Per la nozione di Manierismo letterario* (1962), ora in *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965, pp. 267-303; R. SCRIVANO, *La discussione sul Manierismo* (1963), ora in *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 231-284; T. KLANICZAY, *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973; A. QUONDAM, *Problemi del Manierismo*, Napoli, Guida, 1975.

irrevocabile: muore la maga, svaniscono gli incanti, ma la pena è definitiva:

Avean sicuro fine i fèri incanti,
 onde gli dèi d'Inferno ella costrinse;
 MA 'L LACCIO DI TOPAZI E D'ADAMANTI
 non era sciolto. E quel che a' piedi il cinse,
 disse: - Or securi andremo, e tu rimanti, ecc. (XIII, 75).

La divaricazione della vicenda di Armida, nei due poemi, è netta; una maggiore incertezza sembra invece emergere nella *Conquistata* nella delineazione dei due personaggi: gioverà ripercorrere brevemente, nei canti/libri precedenti, le prime presentazioni.

Armida entra in scena nel c. IV della *Liberata*, corrispondente al l. V della *Conquistata*. La presentazione è identica nei primi quattro versi; nella *Conquistata* però, prima di passare al colloquio con Idraote, sono aggiunti alcuni versi che sottolineano ulteriormente le sue abilità di ingannatrice, mentre due ottave, anch'esse nuove, narrano la sua nascita meravigliosa (17).

Il racconto dell'arrivo di Armida al campo è analogo nei due poemi; vi è solo, nella *Conquistata*, qualche mutamento che pare sottolineare più icasticamente la malvagità della sua seduzione: per due volte, ad es., la "donzella" della *Liberata* diviene nella *Conquistata* l'"empia donzella" (18). Sono descritte con maggiore perspicacia le sue arti di incantatrice, e qualche lieve variante sottolinea la falsità e l'inganno delle sue manifestazioni: "il pianto" diventa "qualche FINTA lacrima". Anche l'amore con il quale Armida soggioga i guerrieri pare in qualche tratto assumere un aspetto più esplicitamente prevaricatore; e così ancora, nel libro seguente, qualche mutazione lessicale pare segnalare una

(17) *Conquistata*, V, 24-25. E' una aggiunta non irrilevante, come sottolinea P. BRAGHIERI nel saggio *Desiderio e contagio...*, cit. Armida sarebbe, scrive Braghieri, "uno di quei 'mostri' cui, al pari della madre, è dato di partecipare della polimorfità che designa la complessa natura daimonica"; e, ancora: "i caratteri della nascita della maga [...] si delineano coerenti ai parametri della 'epifania' dell'infante daimonico" (pp. 435 e 450, n.5).

(18) *Liberata*, IV, 28: "Dopo non molti di vien la donzella / dove spiegate i Franchi avean le tende"; e *Conquistata*, V, 30: "Dopo non molti di l'empia donzella / vien dove i Franchi alzate avean le tende"; e ancora, G.L., V, 78: "Lor dà commiato al fine, e la donzella / non aspetta al partir l'alba novella"; e G.C., VI, 108: "Ma co' seguaci suoi l'empia donzella / non aspetta partir l'alba novella".

marcata intenzione di rendere più inequivoco il gioco di simulazione: basti notare, a titolo esemplificativo:

Ella, se ben si duol che non succeda
 si pienamente IL SUO DISEGNO E L'ARTE (G.L., V, 66),

che diventa:

Ella, se ben si duol che non succeda
 come vorrebbe il FALSO INGANNO E L'ARTI (G.C., VI, 98).

Interessante da notare è, nel l. XI della *Conquistata*, corrisponde al c. X della *Liberata*, la soppressione dell'incantesimo col quale Armida muta i guerrieri in pesci, mentre, di contro, in maniera quasi del tutto simile si svolge il racconto dei reduci dall'avventura. La soppressione (analogamente ad altre) è significativa soprattutto nel suo significato culturale: mentre il Tasso non rinuncia al "meraviglioso", specialmente se di sapore infernale, pare diventare più cauto ora, prendendo le distanze dal "magico" vagamente mitologico, o dalle "meraviglie" degli "anelli" e degli "scudi incantati", di ascendenza giraldiana, che pure avevano costituito per lui un punto di riferimento fondamentale⁽¹⁹⁾.

Per quanto riguarda Rinaldo, possiamo limitarci a notare una nuova tendenza nella costruzione del personaggio. Nella *Liberata* cioè egli è delineato come un adolescente irrequieto, impulsivo, orgoglioso, soggetto alle passioni, e soprattutto preda dell'ira⁽²⁰⁾, che è in un certo modo il suo tratto distintivo. Non è irrilevante a questo proposito l'indicazione che il Tasso stesso fornisce nell'*Allegoria del Poema*⁽²¹⁾, nella quale, tracciando la trama di riferimenti psicologici cui la *Gerusalemme* vorrebbe alludere, fa dell'esercito figura di un uomo, in cui

(19) Sul magismo nel Tasso in genere, nella *Liberata* in ispecie, e con particolare riferimento ad Armida, cfr. B. T. SOZZI, *Il magismo nel Tasso*, in *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri - Lischi, 1954. Sulla funzione centrale e costitutiva che il Tasso, sin dagli anni giovanili, attribuisce al meraviglioso cristiano-diabolico, e sui rapporti, all'altezza già dei *Discorsi dell'Arte Poetica* con la codificazione giraldiana dei "romanzi", si veda G. BALDASSARRI, *Introduzione ai "Discorsi dell'Arte Poetica" del Tasso*, in "Studi Tassiani", XXVI (1977), pp. 5-38.

(20) L'ira peraltro determina la debolezza delle facoltà razionali e permette che Rinaldo sia vittima delle seduzioni di Armida.

(21) Interpretazione della *Gerusalemme* nella chiave morale-psicologica di un conflitto interiore, l'*Allegoria del Poema*, scritta tra il 1575 e il 1576, viene pubblicata per la prima volta nell'ed. della G.L. a c. di F. Bonnà, Ferrara, Baldini, 1581.

Goffredo[...]è in vece dell'intelletto et particolarmente di quell'intelletto che considera non le cose necessarie ma le mutabili, e che possono variamente avvenire[...]Rinaldo, Tancredi, et gli altri Principi sono in luogo dell'altre potenze dell'animo[...].

Più oltre ancora egli scrive:

Questa virtù [irascibile] impetuosa, vehemente, et invitta, come che non possa interamente essere da un sol Cavalliero figurata, è nondimeno principalmente significata da Rinaldo[...].

Rinaldo, destra di Goffredo, è dunque esempio tipico di baldanza e incoscienza giovanile, di cui "sdegno" e "ira" sono i sentimenti distintivi. Nella *Conquistata* invece il Tasso pare mirare a costruire un personaggio più equilibrato, più posato, più provvisto, pur nell'età giovanile, di maturità e cautela. Non è, questa, ipotesi che possa essere suffragata da elementi univoci; anzi, sia nel tratteggio dei personaggi che nella costruzione delle vicende, la *Conquistata* spesso presenta forti incertezze, incongruenze e squilibri: evidentemente possiamo dunque constatare questo mutamento piuttosto come una linea di tendenza che come risultato comunque perseguito e raggiunto. Vi sono passi nei quali esso appare particolarmente evidente. Tale è, ad esempio, la descrizione dello scontro con Gernando⁽²²⁾, che è significativa anche come testimonianza dei mutamenti strutturali che la *Conquistata* presenta rispetto al primo poema.

La narrazione dell'episodio differisce nei due poemi innanzitutto nelle dimensioni: dimensioni che sono il riflesso di diversi spazi narrativi. Nella *Liberata* la scansione del racconto è quella di un'immediatezza fattuale conseguente all'agire istintivo, fremente di Rinaldo, scandito dalla pronuncia di una sola parola che, nel suo icastico isolamento, pare avere più una valenza gestuale, di preannuncio del movimento, che verbale:

e vicino è Rinaldo e i detti ascolta,
 nè pote l'ira omai tener più chiusa,
 ma grida: - MENTI -, e adosso a lui si spinge,
 e nudo ne la destra il ferro stringe (V, 26).

(22) Per una interpretazione strutturale e antropologica dello scontro tra Gernando e Rinaldo, nella *Liberata*, cfr. ancora P. BRANGHIERI, *Desiderio e contagio...*, cit.

A conferma della loro simultaneità-identità, il dire e il fare vengono, nei due versi successivi, così assimilati:

Parve un TUONO LA VOCE, e 'l FERRO UN LAMPO
che di folgor cadente annunzio apporte.

Segue poi la descrizione del violentissimo scontro. Nella *Liberata* dunque l'azione si scatena immediata: nello spazio di una sola ottava, e con una particolare sottolineatura della istintualità priva di premeditazione e di freno di Rinaldo.

Nella *Conquistata* assistiamo ad un ampliamento dello spazio che corrisponde ad un rallentamento dell'azione. Riccardo stesso ne è artefice, frenando il moto istintivo e aprendo una sorta di dialogo:

e vicino è Riccardo, e quasi ascolta;
ma pur l'ira tenendo in sè rinchiusa,
a lui s'appressa, e dice: - A te concedo
l'alto grado, signor, se troppo io chiedo. - (VI, 30).

Da notare il rovesciamento di prospettive, grazie al quale l'ira rimane, simmetricamente, a contraddistinguere Rinaldo/Riccardo: ma, se prima aveva libero sfogo, ora è frenata, quasi a evidenziare ancora quel controllo della volontà sulle passioni che pare essere la nuova insegna di Riccardo, nonchè uno dei "messaggi" ideologici centrali della *Conquistata*.

Si apre poi una sorta di "intermezzo", che diviene sostanzialmente il pretesto perchè Riccardo possa narrare la storia dei suoi avi, con un'inserzione di nuove ottave, in risposta simmetrica al racconto analogo di Gernando, aggiunto anch'esso nella *Conquistata* (23).

La polemica si conclude poi con lo scontro, ma ancora una volta il Tasso, giocando sullo stesso materiale lessicale, ribalta le parti, e stavolta è Gernardo che accusa:

- MENTI. gridava, temerario e vile, -
l'altro che troppo avea l'animo obliquo.
E Riccardo gridò: - Vedrai ben s'erro; -
e nudo strinse con la destra il ferro (VI, 39) (24).

(23) G.C., VI, 17-20.

(24) Conferma a questa ipotesi, anche dal punto di vista delle norme della scienza cavalleresca, di cui il Tasso era buon conoscitore, viene dall'analisi dell'episodio compiuta da F. ERSPAMER in *La biblioteca di Don Ferrante*, Roma, Bulzoni, 1982 (pp. 188 sgg.). Oltre ad analizzare la dinamica della vicenda nella *Liberata*, Erspamer sottolinea il significato (non solo formale) del capovolgimento della "mentita", che si attua nella *Conquistata* e che ulteriormente legittima e nobilita l'azione di Rinaldo

Segue, analogamente, la descrizione della contesa e della morte di Gernando. Tutto l'episodio però è complicato nella *Conquistata* da nuove inserzioni che assemblano sentimenti contrastanti, la più lunga delle quali è il discorso di Giovanni, tentativo di porre fine alla contesa successiva alla morte di Gernando che non riesce per la ferma determinazione di Goffredo di punire Riccardo (25).

Riccardo, come abbiamo già notato, non perde affatto i connotati di ira e di "giovanil baldanza", che già lo distinguono nella *Liberata* e ne fanno la "destra" di Goffredo: si arricchisce però di una nuova maestà, di una pacatezza quasi senile, che contrasta con l'intemperanza e l'esuberanza già note. Basti notare alcune qualificazioni emblematiche di questo nuovo, e non di rado contraddittorio, ritratto: nelle prime ottave dell'episodio leggiamo del "gran Riccardo" e del "bel Riccardo" (26); due volte, nel corso della narrazione, egli viene definito "intrepido guerriero" (27). "Magnanimo" è il suo sembiante quando appare nel consesso dei cavalieri per giustificarsi a Goffredo (28). Nel corso della discussione la sua ira si intensifica: prima "intrepido guerriero", poi "turbato" (29), definito da Giovanni "pien di giovanil baldanza" con "troppo pronta la mano e l'ire ardenti" (30), egli è detto infine "cavalier feroce" (31).

Il nuovo volto di Riccardo però bene viene caratterizzato in due versi che paiono unire, in modo contraddittorio, l'ira che pure riesce a impadronirsi di lui e una certa posatezza propria della maturità :

Riccardo, poi ch'irato indi si tolse,
pensoso e tardo al caro albergo venne (32).

(25) A differenza di quanto il Tasso affermerà nel *Giudicio* (riguardo alla determinazione di "correggere", nei personaggi di Goffredo e Rinaldo, i presunti squilibri di Omero in Agamennone e Achille), non infrequenti sono gli esiti "omerici" della *Conquistata*: Goffredo spesso acquista un rigore che lo avvicina più di quanto il Tasso volesse ad Agamennone.

(26) G.C., VI, 31 e 32.

(27) G.C., VI, 28 e poi 55.

(28) G.C., VI, 53.

(29) G.C., VI, 56.

(30) G.C., VI, 62.

(31) G.C., VI, 65.

(32) G.C., VI, 68.

La impulsività e l'irrequietezza del temperamento giovanile ancora sono lenite dal commiato da Ruperto e dal fratello, che tocca note patetiche, soprattutto nel ricordo della madre.

La valutazione di questi mutamenti importa non solo nell'ambito di una analisi dei personaggi, ma anche, e forse soprattutto, in un'indagine dell'evoluzione strutturale del disegno gerosolimitano dalla *Liberata* alla *Conquistata*. Evidentemente ogni personaggio, anche nei suoi risvolti interiori, non è costruito come fine a se stesso, per il gusto di una ricerca psicologica, ma assume anche un valore funzionale nel contesto, e questo vale in misura determinante per Rinaldo, che, "agente" dell'ira, è momento chiave nella dinamica del racconto. Non solo la sua vicenda (l'"errore", il ravvedimento, la reintegrazione) è metonimica rispetto all'intero disegno, ma, soprattutto, Rinaldo è la presenza indispensabile per uscire dall'*impasse* e avviare la serie di movimenti decisivi che condurranno allo scioglimento. Il ritorno di Rinaldo al campo è condizione assolutamente necessaria per il volgere della fortuna dei Cristiani, sia nella *Liberata* che nella *Conquistata*: non è causale che solo Rinaldo riesca a "disincantare" il bosco (33). Anche le armi, distintivo essenziale e con un valore quasi sacrale per ogni guerriero, sono di provenienza privilegiata per Rinaldo: se nella *Liberata* a lui sono destinate le armi di Svenno (34), nella *Conquistata* le sue armi giungono addirittura dal cielo (35). La posizione di Rinaldo dunque è, e resta, assolutamente centrale, funzionale alla realizzazione stessa dell'assunto. E questo avviene nella *Liberata* (come il Tasso stesso indicherà nella *Allegoria del Poema* nei passi già citati) proprio in virtù della qualificazione di Rinaldo nel quadro complessivo delle allusioni psicologiche, nel suo essere insomma la destra di Goffredo, l'"ira" cioè sottomessa alla ragione.

L'estrema rilevanza funzionale del personaggio, che il Tasso sembra voler mantenere nel secondo poema, induce dunque a verificarne, oltre l'evoluzione interiore, anche la coerenza nel disegno complessivo. Per questo, occorre prendere in esame innanzitutto ciò che il Tasso stesso scrive in ragione di questi mu-

(33) G.C., XVIII, 17 sgg.; G.C., XXII, 1 sgg.

(34) G.L., VIII, 38, e poi XVII, 83.

(35) G.C., XXI, 100 sgg.

tamenti. Nella costruzione della favola secondo il modello simbolico di una "psychomachia" resta fondamentale il paradigma dell'*Iliade*: Goffredo e Riccardo vengono dunque a riprodurre la coppia Agamennone-Achille, ma con puntualizzazioni giudicate importanti, che vogliono correggere i presunti squilibri di Omero. Così il Tasso ne scrive nel *Giudicio*:

Era dunque Achille quasi un braccio, o una mano smisurata, di quell'esercito; ed Agamennone, quasi un capo scemo ed imperfetto[...] Cercò, dunque, il mirabile Omero nella discordia e nella disproporzione; io nella proporzione e nella concordia. Laonde da me fu schivato il soverchio dell'ira in Riccardo, come si dee schivar nella musica il sovrano, o altra voce, che da l'altre discordando, sola quasi si faccia sentire, ed empia di strepito gli orecchi degli ascoltanti (36).

L'intento perseguito nel nuovo testo evidentemente è equilibratore (37): nei fatti, i passi che abbiamo esaminato potrebbero essere esemplificativi di questo tentativo di dare a Riccardo una più proporzionata compostezza, nell'ambito sempre di un disegno unitario più equo; così prosegue il *Giudicio*:

E' dunque Goffredo figura non della ragione distorta e scema, ma della diritta ed intera, e costante nel conservar la dignità, ma severa anzi che no. ma Riccardo è immagine della parte irascibile, nella quale e riposta l'ambizione ed il desio di onore; però fa molta contesa con la ragione, ma non tanto che neghi di prestarle obediienza (38).

Il vecchio disegno psicologico evidentemente resta caro alla fantasia tassiana, ma il dominio, o almeno l'ascendenza dell'intelletto si estende (39), controllando le manifestazioni dell'ira e riducendo gli spazi eversivi. La conseguenza che più immediata-

(36) *Giudicio*., in *Prose diverse...*, cit., p. 522.

(37) Può essere interessante porre in relazione le precedenti affermazioni del *Giudicio* con i luoghi dei *Discorsi del Poema Eroico* riguardanti l'elocuzione: nei quali il Tasso mirava ad attribuire al poema, sul piano stilistico, un ben diverso "tono", optando per le dimensioni "magnifiche" che ora paiono in contrasto con le notazioni del *Giudicio* (pur riguardanti il piano dei contenuti, più direttamente legato alle problematiche morali).

(38) *Giudicio*, cit., p. 522.

(39) Ma cfr. qui sopra la n. 25.

mente constatiamo sul piano strutturale complessivo è la soppressione di alcuni episodi, giudicati evidentemente quali momenti di "insubordinazione" sproporzionata, e troppo pericolosa, della potenza irascibile rispetto alla ragione. Il Tasso stesso pare guidarci in questa direzione, quando, più volte, nel *Giudicio*, sottolinea il maggiore spazio concesso nel nuovo poema alla storia, a scapito di alcune "digressioni" inutili o sconvenienti.

Sul piano narrativo evidentemente l'assunto storico è incarnato da Goffredo, dal progetto cui egli fa capo. Nell'ambivalenza cioè dei due livelli (che Chiappelli definisce "narrato" e "recitato") Goffredo viene ad essere da una parte referente storico, dall'altra guida razionale: in entrambi gli ambiti, elemento unificante, centripeto. Gli "episodi" così sono da una parte elementi di sopraffazione delle passioni inferiori sulla ragione, dall'altra, sul piano prettamente letterario-narrativo, spazi di fuga, o almeno di "digressione", dall'assunto storico, nei quali è legittimo l'uso delle "meraviglie". La soppressione dunque delle "meraviglie", l'estensione della referenzialità storica pare assolvere anche a questo intento equilibratore.

Il discorso del Tasso nel *Giudicio* appare tuttavia poco convincente, soprattutto se rapportato agli effettivi esiti cui perviene la *Conquistata*. La vicenda di Armida è per questo emblematica, perchè esemplifica bene la qualità degli spazi eversivi tassiani, che sono essenzialmente interiori. La vicenda è analoga e pertiene in entrambi i poemi alla stessa zona narrativa, della fuga dalla storia e dall'unità nell'ambito del meraviglioso che è lo smarrimento della coscienza. L'epilogo però nella *Conquistata* è ben differente: il ritorno al proprio ruolo storico, per Riccardo, non avviene più attraverso una reintegrazione, o un recupero, dell'esperienza di "errore", non è cioè acquisizione di una nuova consapevolezza, ma è rifiuto, cesura, eliminazione, in effetti, con Armida, di una parte di sè. L'intento equilibratore si rivela, nei fatti, schiacciante, causa non solo di una perdita di libertà, ma di un forte indebolimento interiore. Un sapore apologetico e posticcio vengono pertanto ad assumere talune argomentazioni del *Giudicio*, come ad es. il discorso sull'amicizia, con il quale il Tasso vorrebbe consolidare un alone di nobiltà intorno a Riccardo. La strada maestra del discorso è ancora quella della "maraviglia": anch'essa però da intendere con cautela, non dimenticando che è

la "maraviglia" che nasce dall'"eccesso della verità" (40). Così dunque scrive il Tasso:

E' dunque Riccardo meraviglioso nell'obbedienza, meraviglioso nell'amicizia; però la maraviglia è sempre congiunta con la laude e co' l' decoro d'un nobilissimo cavaliere Italiano, il quale presti obbedienza ad un giustissimo re straniero (41).

Poche pagine dopo, ancora più esplicitamente, e con ampiezza di riferimenti, egli motiva i cambiamenti operativi:

E perch'io stimava che nel poema eroico l'amore fosse convenevole soggetto, non ho mutata opinione; ma oltre a tutti gli altri ho stimato convenevole e degno di maraviglia l'amor dell'amicizia, del quale il primo poema era quasi privo; però con le persone di Riccardo e di Ruperto d'Ansa ho voluto imitar quella di Achille e di Patroclo, tanto da Platone lodata nel Fedro[...] (42).

Evidentemente il discorso non è convincente: l'immagine, che il Tasso vorrebbe fornire, di una piena chiarezza progettuale e di una esatta coerenza tra il disegno teorico e la realizzazione, non è credibile, e le motivazioni che egli adduce appaiono piuttosto un *escamotage* per salvare un equilibrio fortemente instabile.

Ritornando ora al *Giudicio*, il progetto di fondo che il Tasso dice di perseguire nella riforma del poema è presentato estesamente nel primo libro, dedicato a "Istoria" e "Allegoria". Il poeta, scrive il Tasso, "prende da l'istoria il vero per materia della sua poesia, ma vi mescola il falso" (43). Poco oltre:

Io, in quel ch'appartiene a la mistione del vero co' l falso, estimo che 'l vero debba aver la maggior parte, sì perchè vero dee esser il principio, il quale è il mezzo del tutto; sì per la verità del fine, al quale

(40) Dall'"eccesso della verità" appare caratterizzata la meraviglia nel *Giudicio*: "Ma in quanto a l'eccesso della verità, non si nega che 'l poeta con l'eccesso non cerchi di muover maraviglia[...] E benchè negli episodi ed in alcune parti della favola cercassi d'indur la maraviglia con l'eccesso della verità, in ciò mi parve di adempire quel ch'è proprio officio del poeta e dell'arte poetica" (p. 454). Evidentemente una tale forma di "meraviglioso" poteva conferire alla poesia, secondo l'intento che probabilmente il Tasso negli ultimi anni perseguiva, una valenza rivelatrice che la rendeva più vicina alla filosofia e inequivocabilmente la distingueva dalle discipline, come la sofistica, di cui era pertinenza il falso.

(41) *Giudicio*, cit., p. 523.

(42) Ivi, p. 529.

(43) Ivi, p. 453.

tutte le cose sono dirizzate: e dove è vero il principio ed il fine della narrazione, il falso può essere ascoso agevolmente nelle parti di mezzo, e fraposto, ed inserito con gli episodi; e degli episodi peravventura intende Plutarco, quand'egli dice che 'l poeta il più delle volte usa la varietà oltre al vero, perchè la varietà nasce da gli episodi (44).

Il perseguimento di un più ampio "vero" avviene nella *Conquistata* attraverso un ampliamento nella "favola" degli spazi riservati alla storia ed un'estensione minuziosa dei significati allegorici negli episodi. Storia e allegoria sono dunque gli elementi che elevano la funzione del poeta, permettendogli di attingere ad un vero storico e filosofico che ne rende universale l'opera.

Ora, se pure il Tasso pare condurre nel *Giudicio* un discorso teorico conseguente, sul piano dell'analisi letteraria della *Conquistata* le cose stanno ben altrimenti: non solo perchè, sul piano strutturale, constatiamo che le ottave storiche, lungi dal conferire compatezza alla favola, hanno piuttosto il carattere di "digressioni", e sono dunque elementi di sproporzione; ma, soprattutto, e in conclusione, perchè se un "vero" era presente nella *Liberata*, questo consisteva appunto nell'autenticità dei riflessi interiori, della *psychomachia* che l'opera allo stesso tempo sottendeva ed evidenziava. E abbiamo constatato che questa dimensione nella *Conquistata* viene persa, o comunque sottoposta ad un irrigidimento che ne tradisce la libertà, la referenzialità reale. Se dunque la prima *Allegoria* tassiana, che spiegava il disegno psicologico cui il poema alludeva, segnava una direzione di scoperta e lettura di questo "vero" umano, di tutt'altra natura si presenta la nuova allegoria del *Giudicio*, che vuole, con gli "ammaestramenti filosofici", rimediare alla vanità della poesia.

Nuovi ambiti di indagine si aprono; sia qui sufficiente, alla luce dell'analisi tentata in queste pagine, constatare che l'edificio perfetto, il nuovo poema "più simile all'idea della celeste Gerusalemme" (45) presenta forti incrinature: fragile pare essere persino e soprattutto la lucidità teorica.

Questo "scotto", tuttavia, fu probabilmente pagato volentieri dal Tasso, per averne in cambio la tanto desiderata approvazione

(44) Ivi, p. 454.

(45) Ivi, p. 451.

della censura ecclesiastica, che egli, forse con soddisfazione, potè così stampare in fondo alla sua estrema fatica:

Heroico Torquati Tassi Poemate, cui, HIERUSALEM CONQUISTATA, inscriptio est, nihil, mea sententia, continetur a fide alienum, vel quod bonos mores corrumpat. Quin, ob sublimitatem carminis, reconditam omnis generis eruditionem, atque ingentem allegoriarum, concinne appositarum, silvam, typis dandum censeo, et eruditis viris attentius lectitandum. Quod, cum ceteris omnibus, tum inprimis Domino meo R. P. Bartholomaeo de Miranda, Sacri Palatij Magistro, cuius iussu hoc idem opus diligenter lustravi, testatum volo. In cuius rei argumentum, praesentes dedi, Romae, 13 Kal. Novembris, 1592.

Laelius Peregrinus, Doctor Theol. manu propria
F. Bartholomaeus de Miranda, S. P. M." (46).

LUCIA OLINI

(46) Così recita l'ultima pagina dell'ed. Facciotti cit. Non è questa notazione, peraltro, che ha probabilmente un valore più formale che indicativo, a testimoniare la "liceità" della *Conquistata*; essa è tuttavia un particolare curioso, se messo in relazione con i timori e le lunghe esitazioni vissute dal Tasso negli anni della revisione e riscrittura del poema.