

VALENTINA LEONE

*Un episodio tra «Gerusalemme liberata» e «Conquistata»: la «funzione» dell'«Amadigi»*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

*Un episodio tra «Gerusalemme liberata» e «Conquistata»: la «funzione» dell'«Amadigi»*

*Lo studio si propone di riscontrare la possibilità di un proseguimento della linea «Amadigi-Liberata» fino alla «Conquistata», attraverso l'analisi dell'episodio della selva di Saron. Sulle basi del rapporto dei due poemi gerosolimitani con alcuni luoghi testuali dell'«Amadigi» si metteranno in evidenza le interferenze della poetica di Bernardo sulla maturazione teorica di Torquato riguardo i problemi dell'allegoria e del meraviglioso tra la prima e la seconda «Gerusalemme».*

## 1. «Sotto alcuno favoloso velame e misterio». Una linea «Amadigi-Conquistata»?

A partire dalla seconda metà del Novecento, con la crescita di interesse per la sperimentazione poemica intercorsa nel periodo tra Ariosto e Torquato Tasso<sup>1</sup>, molteplici studi si sono soffermati sull'indagine del rapporto centrale, perché giocato entro dinamiche più complesse del consueto confronto con la tradizione precedente, delle opere del Tassino, dall'esordio poetico fino ad abbracciare la prima *Gerusalemme*, con l'*Amadigi*. Nella linea che è stata individuata tra *Amadigi-Rinaldo-Liberata*<sup>2</sup>, avente notevoli ricadute anche sul *Gierusalemme*<sup>3</sup>, sono distinguibili due direttrici preminenti che operano nel vaglio del poema di Bernardo, non di necessità esclusive e anzi intrecciate. Da una parte l'*Amadigi* agisce da mediatore, su entrambi i fronti della materia epica delle armi e degli amori, rispetto a moduli narrativi consolidatisi nei testi classici antichi e nei più vicini poemi cinquecenteschi, ai quali imprime una personale interpretazione. Dall'altra la lezione della monumentale opera in cento canti assume importanza per i poemi di Torquato sotto il profilo linguistico e stilistico<sup>4</sup>, in rapporto all'elaborazione di innovative soluzioni metrico-retoriche che si ripercuotono sul codice romanzesco e sul versante lirico.

Per la sua decisa alterità, suffragata da numerose dichiarazioni autoriali<sup>5</sup>, la *Conquistata* è rimasta all'esterno di questo circuito di relazioni testuali, coerentemente con l'esigenza di tenere conto delle

<sup>1</sup> A fronte dell'ampia bibliografia, si rimanda per un inquadramento ad ALBERTO CASADEI, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997; GUIDO SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

<sup>2</sup> Fondamentale è GUIDO BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus: sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 129-173. Vd. anche ROBERTO AGNES, *La «Gerusalemme liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, in «Lettere italiane», XVI, 1964, pp. 117-143; ROSANNA MORACE, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo». Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012. È inoltre in corso la redazione di una tesi di Dottorato sull'argomento a cura di Alice Spinelli.

<sup>3</sup> Cfr. EZIO RAIMONDI, *Un episodio del «Gierusalemme»*, in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 145-159 e GUIDO BALDASSARRI, *Introduzione*, in TORQUATO TASSO, *Il Gierusalemme*, a cura di Guido Baldassarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 7-39.

<sup>4</sup> A riguardo si vedano ROBERTO BATTAGLIA, *Dalla lingua dell'«Amadigi» a quella della «Gerusalemme»*, in «Cultura neolatina», I, 1941, pp. 94-115; ID., *Note sul dissolversi della forma rinascimentale*, in «Cultura neolatina», II, 1942, pp. 174-190 e ANTONIO DANIELE, *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998, pp. 141-170.

<sup>5</sup> La convinzione della superiorità del poema riformato si affaccia, prima ancora che nel *Giudicio*, nelle lettere tassiane, ad es. in TORQUATO TASSO, *Le lettere disposte per ordine di tempo e illustrate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, 5 voll., V, 1452, p. 145: «Ma sono affezionatissimo al nuovo poema, o novamente riformato, come a nuovo parto del mio intelletto: dal primo sono alieno, come i padri da' figliuoli ribelli, e sospetti d'esser nati d'adulterio. Questo è nato da la mia mente, come nacque Minerva da quella di Giove; onde gli confiderei la vita e l'anima medesima».

discontinuità esistenti, non solo a causa del discrimine cronologico, tra le due *Gerusalemme*<sup>6</sup>. Tuttavia è possibile verificare, nel contesto specifico della selva di Saron, una particolare «funzione» che l'*Amadigi* continua a svolgere nel poema «riformato» come esemplare declinazione del nesso inscindibile tra meraviglioso e allegoria, oggetto persistente delle speculazioni dell'ultimo Torquato.

## 2. *Il «fiero incanto». La selva di Saron nel «piccolo mondo» della «Gerusalemme conquistata»*

Nella contrapposizione tra «Inferno» e «Cielo», imperniata sui due interventi verticali del concilio infernale nel canto IV e della pioggia divina nel XIII della *Liberata*, la selva di Saron riveste un ruolo fondamentale, in qualità di uno dei terminali ed effimeri ostacoli di origine diabolica che precedono l'istituzione di un «novello ordin di cose». Lo stesso Tasso, nella celebre lettera con la quale inviava ai revisori del consesso romano il canto X, ragionava sulla mancata corrispondenza tra la metà quantitativa del poema e quella effettiva della favola<sup>7</sup>, riconoscendo nel canto XIII l'apice degli scacchi subiti dal campo crociato e, al tempo stesso, il punto notevole in cui si inverte, con un capovolgimento dei «gran giochi del caso e della sorte», il corso degli eventi sfavorevole agli uomini di Goffredo. In questa impalcatura, il ritorno a distanza del tema della selva nel canto III, nel XIII e nel XVIII consentiva di dilatare la «sacca oscura»<sup>8</sup> e di prolungare l'azione corrosiva della potenza infernale fino alla fase conclusiva della *Liberata*, quando, dissolti gli incanti e ricostruite le macchine belliche, può procedere il «blocco della guerra» rimasto in sospenso dal canto XI<sup>9</sup>.

La revisione del poema che condurrà, nel dicembre 1593, alla stampa Facciotti della *Conquistata* apporta cambiamenti sostanziali a tale organizzazione della materia narrativa tracciata nelle *Lettere poetiche* nel biennio 1575-76, con una ridistribuzione delle ottave preesistenti della *Liberata* non dissociata da un ripensamento complessivo della struttura. L'assetto raggiunto, grazie all'accrescimento degli episodi, produce un considerevole ispessimento della zona coperta dalla «perturbazione», distesa dal libro V al XIX<sup>10</sup>, nella quale l'incanto della selva, presentato nel XVI libro, retrocede dall'originaria collocazione in arsi, per essere assorbito da un più esteso intervallo di depressione dell'esercito crociato<sup>11</sup>. La riscrittura della *Conquistata*, se da un lato porta a una semplificazione della linearità del racconto, per la tendenza a concentrare vicende disseminate nella prima versione del poema<sup>12</sup>, dall'altro si impegna nel complicare, con l'aggiunta di nuove sconfitte, il cammino verso la liberazione del Santo Sepolcro, in modo da far scaturire dal repentino rivolgimento un effetto di maggiore meraviglia, secondo quanto poi messo in chiaro da Tasso in un

<sup>6</sup> Su questo punto GUIDO BALDASSARRI, *Sulla «Gerusalemme conquistata»*, nel volume collettivo *Ricerche tassiane*, Atti del Convegno di Studi, Cagliari, 21-22 ottobre 2005, a cura di Roberto Puggioni, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 159-172: 162-165.

<sup>7</sup> TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, 1995, VI, pp. 45-46.

<sup>8</sup> Cfr. GUIDO BALDASSARRI, *«Inferno» e «Cielo». Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella Liberata*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 58.

<sup>9</sup> Espressione ripresa da CARLO BALLERINI, *Il blocco della guerra e il suo dissolversi nella «Gerusalemme liberata». Il rompersi del blocco conflittuale nell'uccisione di Clorinda e nell'esorcismo della selva mistificata*, Bologna, Patron, 1979.

<sup>10</sup> La proposta di accogliere per la *Conquistata* la partizione della favola offerta da Raimondi per la *Liberata* è di MARIA TERESA GIRARDI, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», XXXIII, 1985, pp. 5-68: 38-39 ed è stata poi ripresa, con alcuni aggiustamenti, in CLAUDIO GIGANTE, *«Vincer pariami più sé stessa antica». La «Gerusalemme conquistata» nel mondo poetico di Torquato Tasso*, premessa di Dante Della Terza, Napoli, Bibliopolis, 1996, pp. 30-37.

<sup>11</sup> Su questi aspetti, vd. MATTEO RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla «Gerusalemme conquistata» di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004.

<sup>12</sup> Indicativo il caso di Armida, per il quale si rimanda a LUCIA OLINI, *Dalla «Gerusalemme terrena» alla «Gerusalemme celeste»: Rinaldo e Armida vs. Armida e Riccardo*, in «Studi tassiani», XXXIII, 1985, pp. 69-87.

passo del commento autoesegetico del *Giudicio*<sup>13</sup>. In ragione di una differente gestione della materia, il canto XIII della *Liberata*, bipartito tra i vani tentativi dei crociati di penetrare nella selva e la descrizione della siccità, è smembrato nella *Conquistata* tra la prima metà del XVI libro e la seconda metà del XIX, nel quale ha luogo l'omerico risveglio di Dio dal sonno<sup>14</sup>. Le inserzioni della battaglia navale di Joppe e di un'ulteriore disfatta sotto le mura della città santa, entrambe composte *ex novo*, coprono lo iato creatosi tra l'incantamento della selva e la preghiera di Goffredo alla divinità con una incrementata tensione epica capace di interrompere il legame causale che nella *Liberata*, secondo un più aderente rispetto dei parametri di connessione necessaria propri dell'*epos*<sup>15</sup>, faceva dipendere la stasi della guerra e la conseguente «richiamata» di Rinaldo dall'incendio delle torri e dal bisogno di legname per costruirne altre. Privato del suo primitivo carattere risolutorio, l'incanto della selva viene perciò «ascoso» e «fraposto» in un più articolato piano dell'offensiva diabolica, mentre lo scioglimento dell'incanto posticipato all'attacco del libro XXII, un tempo disposto nel XVIII canto, diventa una appendice del percorso di redenzione compiuto da Riccardo.

Sul piano testuale le ottave di *Liberata* XIII, 1-52 e XVIII, 17-38 trapassano in *Conquistata* XVI, 1-6 e XXII, 1-23 con poche varianti e una immissione di ottave che, considerando la lezione del manoscritto autografo tassiano Vind. Lat. 72 e gli scarti con l'*editio princeps*, pertiene in maggioranza a un momento successivo della revisione del testo compreso tra la stesura base del codice e l'allestimento della stampa<sup>16</sup>. A riprova di una strategia di correzione locale animatrice fino all'estremo della scrittura tassiana<sup>17</sup>, il mutamento che incide con una radicale carica retrospettiva sul significato ultimo da assegnare alla selva nella seconda *Gerusalemme* è però l'integrazione nel libro XXII dell'ottava 22, assente nel manoscritto autografo<sup>18</sup>. La stanza accolta *in extremis*, tanto rilevante per lo spostamento ideologico quanto per la prossimità dell'intervento alla stampa, modifica la modalità di disincanto della selva, provocando la riscrittura dei versi delle ottave limitrofe. Contro l'«aria leve e fugace» dei mostri Riccardo riconosce l'inutilità della spada, tradizionale prolungamento della mano del cavaliere e parte della sua identità, per imbracciare la croce consegnatagli dal saggio Filaliteo che sgombra il bosco dalle residuali «darve» delle paure e delle passioni terrene. La predestinazione allo scioglimento degli incanti, per Rinaldo risultante da un sottile equilibrio tra varietà romanzesca e istanze epiche, viene ridimensionata e schiacciata nella *Conquistata* sul polo religioso. Un diverso conteggio dei ruoli nell'azione corale, combinata a una metodica subordinazione del piano orizzontale degli avvenimenti alla dimensione soprannaturale,

<sup>13</sup> TORQUATO TASSO, *Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000, II 186-187, pp. 159-160.

<sup>14</sup> Si veda la *princeps* TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata* (da ora in poi *Conquistata*), Roma, Facciotti, 1593, XIX 131. Sul tema vd. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus*, cit., pp. 11-22.

<sup>15</sup> TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, cit., V, pp. 29-30.

<sup>16</sup> Il manoscritto autografo con segnatura Vind. Lat. 72 (sigla N), conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, trasmette i canti II-VII e XVI-XXIII, con frammenti di II e VIII e alcune ottave di XXIII-XXIV, in una redazione precedente a quella della stampa Facciotti. L'apparato genetico ed evolutivo dell'edizione critica consente di verificare per tre (XVI, 4; 16; XXII, 22) delle cinque ottave aggiunte nei libri XVI (4-5; 16; 18) e XXII (22) un inserimento posteriore alla stesura e alla revisione del codice, per cui si rimanda a TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, ed. critica a cura di Claudio Gigante, Alessandria, Edizioni dell'Orso («Edizione Nazionale delle Opere di T. Tasso», III 1), 2010.

<sup>17</sup> Per questa considerazione GUIDO BALDASSARRI, *Canto VI*, in *Letture della «Gerusalemme liberata»*, a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 123-142: 138-139 e n. 53.

<sup>18</sup> Sull'aggiunta in una fase avanzata della revisione, posteriore al lavoro compiuto sul codice napoletano, vd. CLAUDIO GIGANTE, *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 184-185.

detta il mancato «eccesso di bravura» di Riccardo: l'eroe, come è stato notato<sup>19</sup>, diviene esecutore passivo di un rituale esorcistico in cui si acutizza e si riflette la torsione definitiva verso un'epica sacra.

### 3. *La «strana meraviglia»: le selve dell'«Amadigi» tra Ariosto e Torquato Tasso*

L'orientamento impresso dalla riscrittura del poema non cancella del tutto la matrice originaria della selva di Saron, tramata dal rapporto costante con la tradizione classica e volgare e arricchita nella *Conquistata* del dialogo instaurato con le Sacre Scritture. In età positivista, sulle soglie del Novecento, Vincenzo Vivaldi ha rintracciato nell'*Amadigi* una delle fonti di ispirazione per la costruzione della selva della *Liberata*, riservando al poema di Bernardo una posizione concorrenziale rispetto ai principali modelli dell'*Eneide*, della *Pharsalia*, della *Commedia* e al più vicino esempio di contaminazione dei precedenti letterari rappresentato dai *Cinque canti* ariosteschi<sup>20</sup>.

L'intuizione del critico catanzarese deriva dal dominio tematico e ambientale esercitato dalla selva nell'*Amadigi*, che si tramuta più volte da spazio per eccellenza della «ventura» e luogo tipico di incontro dei personaggi – tra i più comuni prestigi tecnici dell'*entrelacement* – a tessuto interstiziale nelle pause della narrazione, pretesto per una digressione che conduce alla vaghezza stilistica<sup>21</sup>. Lo spazio silvestre di Bernardo, da porre tra gli esiti più interessanti della poetica di variazione dello stesso<sup>22</sup>, si diffrange in immagini relate sul piano paradigmatico e distinte su quello sintagmatico per giungere a risultati sconosciuti alla dorsale dei «romanzi». Sulle «orme impresse» da Ariosto<sup>23</sup>, ma ristabilendo il vincolo con la produzione romanzesca antecedente che il *Furioso* aveva in parte reciso, Bernardo fonde elementi diversi per innervare l'invenzione della «selva de le meraviglie», che si configura come ragionato sviluppo del palazzo dei desideri di Atlante del quale estremizza alcuni caratteri. L'*Amadigi* riprende l'elusiva ricerca dell'oggetto del desiderio, materializzata in un luogo di per sé evocativo dell'intera sfera semantica dell'erranza, per spingere la pulsione vanificata oltre il semplice meccanismo di apparizione/sparizione all'interno di una ripetuta e infinita *quête*, in direzione della concretizzazione illusoria della perdita.

<sup>19</sup> Cfr. ID., «*Vincer pariami più sé stessa antica*», cit., pp. 80-81; MATTEO RESIDORI, *L'idea del poema*, cit., pp. 143, 213.

<sup>20</sup> Cfr. VINCENZO VIVALDI, *Sulle fonti della «Gerusalemme liberata»*, Catanzaro, Officina tipografica Calò, 1893, 2 voll., II, pp. 45-76; ID., *La «Gerusalemme liberata» studiata nelle sue fonti. Episodi*, Trani, Vecchi, 1907, pp. 166-179. Per l'influenza virgiliana vd. EZIO RAIMONDI, *Il dramma nel racconto. Topologia di un poema*, in *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 98 sgg.; la traccia lucanea è stata studiata da ETTORE PARATORE, *De Lucano et Torquato Tasso*, in *Dal Petrarca all'Alfieri. Saggi di letteratura comparata*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 291-312; sulla presenza di Dante, NATASCIA BIANCHI, *Presenze dantesche nella «Liberata»: la selva di Saron*, in «Studi tassiani», XLVII, 1999, pp. 67-97; mentre per i contatti tra *Liberata* e i *Cinque canti*, SERGIO ZATTI, *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, B. Mondadori, 1996, pp. 22-27.

<sup>21</sup> È un principio che sorregge l'intera riflessione poetica di Bernardo, a partire dalla lettera di apertura del *Libro primo degli Amori*, vd. BERNARDO TASSO, *Alla Signora Geneva Malatesta*, in *Rime*, a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, Torino, Res, 1995, 2 voll., I, pp. 15-17. Sul rapporto tra tema e digressione e i risvolti sull'*elocutio* nella poesia di Bernardo vd. GIOVANNI FERRONI, «*Dulces lusus*». *Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 142 e sgg.

<sup>22</sup> TORQUATO TASSO, *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-488: 420: «Ma quel che mio padre maravigliosamente mescolò, distinse ancora in cento canti, acciò che non fosse la mescolanza senza la distinzione, né la distinzione senza la mescolanza; ma la distinzione fosse mescolata, e la mescolanza distinta».

<sup>23</sup> BERNARDO TASSO, *Delle lettere, secondo volume. Nuovamente posto in luce con gli argomenti per ciascuna lettera e con la tavola* (da ora *Lettere II*), in Venegia, appresso Gabriel Giolito De Ferrari, 1560, rist. anast. a cura di Adriana Chemello, Sala Bolognese, Forni, 2002, LXXI, p. 209.

Lontano dall'ironica levità ariostesca, il poema di Bernardo colloca nella «selva de le meraviglie» una prima inquietante rappresentazione visiva e psicologica della morte apparente dell'amato<sup>24</sup>, aprendo a Torquato un varco per cogliere nella suggestione del funereo incontro nella selva incantata con il simulacro della «diletta amica», sintagma chiave per *Amadigi*, *Liberata* e *Conquistata*<sup>25</sup>, un'occasione per innestare, nell'espressione coniata da Raimondi, il «dramma nel racconto».

#### 4. L'«immagine di male». Selva Calidonia e selva di Saron a confronto

Ad avere ancora più risonanza sulle compagini di *Liberata* e *Conquistata* è la selva Calidonia, così nominata in omaggio alla rivisitazione ariostesca del mondo bretone<sup>26</sup>, resa dagli incanti del gigante Oronte «oscura e dolorosa». Le «venture» di questa selva detta «perigliosa», focalizzate mediante ragguagli narrativi dispersi lungo il poema, sono elette a finale verifica delle «eccelse imprese» di Floridante e indispensabili all'eroe per giungere al matrimonio con Filidora. L'itinerario di formazione del principe castigliano, personaggio introdotto con la riforma del poema<sup>27</sup>, è composto dal superamento di numerose prove e dalla progressiva acquisizione di strumenti magici, in un intreccio dei principi del racconto fantastico con le componenti mutate dai classici e dalla tradizione cavalleresca che costituisce una delle reali novità dell'*Amadigi* «romanzesco».

I *loci horridi* dei poemi di Bernardo e di Torquato, diffusi su differenti unità narrative, si possono raffrontare sotto l'aspetto degli impedimenti che le presenze magiche e demoniache appongono agli avventori, dando adito a una contiguità testuale che tocca i dettagli della diegesi, la peculiarità di immagini e il corpo fonico delle parole, spesso a partire dalla scelta di un medesimo intertesto di riferimento. Una serie stringente di *loci paralleli* comincia a emergere con l'apprestarsi dell'avventura nella selva Calidonia, scorporata tra i canti LXXXVII, LXXXVIII, XC, XCI, che riserva a Floridante un'accoglienza ostile: alle ombre minacciose degli alberi si aggiunge lo svettare di otto torri, ciascuna contenente la propria «ventura» e delle prigioni dalle quali provengono grida infernali. Oltrepassata la prima guardia custodita da un leone e liberato Alidoro, al combattimento con fiere ed essenze mostruose si avvicenda lo scatenamento delle forze naturali, in una costante alternanza di ostacoli materiali al valore guerresco e di impedimenti esterni volti a colpire il coraggio dell'eroe. L'oscuramento del cielo sconvolto dai tuoni e dal vento, a preannunciare il movimento tellurico, rimanda a un analogo notturno incombente sulla selva appena incantata da Ismeno, anche se la tipologia dei fenomeni meteorologici e sismici è la stessa riferita dai soldati nel rapporto a Goffredo, governato dall'impossibilità di riprodurre a parole lo sgomento causato dalla «guardata orribil selva»<sup>28</sup>:

<sup>24</sup> Si confronti l'ingresso di Bradamante nel palazzo di Atlante in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Remo Cesarani e Sergio Zatti, Torino, Utet, 2006, 2 voll., XIII 75-80 con *Amadigi* LXV, 69-74 dove il re di Frisa Arcanoro, rimasto intrappolato nella «selva de le meraviglie», per via dell'incanto crede di veder morire fra le sue braccia l'amata Lucilla.

<sup>25</sup> Il sintagma è presente in *Amadigi* LXV, 68, 5-6; *Liberata* XII, 32, 2; *Conquistata* XVI, 36, 2.

<sup>26</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., IV 51 e relative note. Nel poema ariostesco la *silva Calidonia*, già citata nei testi antichi, diventa scenario dell'avventura bretone dell'eroe carolingio Rinaldo.

<sup>27</sup> Sull'originario progetto dell'*Amadigi* «epico», ideato agli inizi degli anni Quaranta e poi abbandonato intorno al 1548-49, vd. VITTORIO CORSANO, *L'«Amadigi» «epico» di Bernardo Tasso*, in «Studi tassiani», LI, 2003, pp. 43-73. Il passaggio alla forma «romanzesca» è ricostruito in MORACE, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo». Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, cit., pp. 74-141.

<sup>28</sup> Si fa riferimento a *L'Amadigi del signor Bernardo Tasso a l'invittissimo e cattolico re Filippo*, in Venetia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari, 1560. La trascrizione dell'*Amadigi* e della *Conquistata* conserva il testo della stampa salvo l'eliminazione della *b* etimologica, la distinzione tra *u* e *v*, la resa di *et* con *e*, lo scioglimento del *titulus*.

Quinci de l'arme sue si veste e piglia  
 il suo Biondel, che gli serbò Lucina,  
 a cui ha fatto porre e sella e briglia  
 perché [Alidoro] con Floridante ir si destina;  
 il qual, mentre con l'occhio si consiglia  
 del fiero Oronte a l'ultima ruina,  
**sente uno strepito tal di tuoni e lampi,  
 che par che tutto il mondo arda e avampi.**

Vede dal ciel grandine folta e grossa  
 cader, sospinta da rabbiosi venti  
 con uno impeto tal, con tanta possa,  
 che n'ebber tema tutti gli elementi.  
 L'arboro antico, che n'ebbe una scossa,  
 pianse i suoi primi onor caduti e spenti,  
**poscia un orror velar, turbido e scuro,  
 l'aere ch'or ora era sereno e puro.**

**Chi non ebbe di ciò tema o spavento,  
 di ferro certo ebbe o di sasso il core,  
 il ciel così s'ascose in un momento,  
 ch'ogni cosa perdé forma e colore.**

*Amadigi* LXXXVII, 33-35, 1-4

**A quel parlar, le faci onde s'adorna  
 il seren de la notte, egli scolora  
 e la luna si turba e le sue corna  
 di nube avvolge e non appar più fuora.**

*Conquistata* XVI, 11 1-4

«Signor, non è di noi chi più si vante  
 di troncar la guardata orribil selva,  
 ch'io credo (e 'l giurarei) ch'in quelle piante  
 ogni mostro d'inferno or si rinselva.  
**Ben ha tre volte il cor d'aspro diamante  
 ricinto e fero è più di fera belva,  
 chi intrepido la guarda e poi s'arrischia  
 là 've tonando insieme e rugge e fischia.**

Così costui parlava, e Drogo or v'era  
 fra molti che l'udian vicino a sorte;  
 uom di temerità superba e fera,  
 sprezzator de' mortali e de la morte,  
 che non avria temuto orribil fera,  
 né mostro estranio e pauroso al forte,  
**né tremoto, né folgore, né vento,  
 né s'altro porge più tema e spavento.**

*Conquistata* XVI, 27-28<sup>29</sup>

In entrambi i poemi il carattere trascendente degli incanti sembra impossibile da sostenere per un normale cuore umano, senza interiori cedimenti: nella *Conquistata* il confronto della tempra necessaria a inoltrarsi nella selva è con il diamante e la partitura dei versi riprende da vicino i *Carmina* oraziani<sup>30</sup>, nell'*Amadigi* sono il ferro e la pietra i canonici comparanti della fermezza. La comparsa fittamente punteggiata da reminescenze dantesche del tracotante Drogo<sup>31</sup>, che sostituisce l'Alcasto della *Liberata*, rinvigorisce la comunanza tra i due testi nella descrizione dell'erosione operata dagli agenti atmosferici, istigati dall'incanto, sulla virtù dei personaggi. Nell'*Amadigi*, il paesaggio naturale assume sentimenti umani e diventa specchio del timore degli astanti di fronte allo sconvolgimento del ritmo circadiano: sulla serenità del cielo procombe un orrore intempestivo, come avviene in seguito al pronunciamento delle «orribil note» di Ismeno<sup>32</sup>. Il notturno disperde ogni forma e colore e, da elemento costitutivo della narrazione di Tasso padre e figlio, diventa, in questa declinazione, rivelatore dell'atmosfera inquieta assiepata nelle due selve incantate. Nel culmine dell'oscurità Bernardo interrompe il filo della narrazione e lo riprende a metà del canto successivo, in concomitanza con il verificarsi di un terremoto e dei relativi fenomeni acustici. Il motivo è lo stesso adottato da Torquato nel rendere il suono avvertito dalla squadra di cavalieri

---

Ove necessario, si è introdotta una moderna segmentazione delle parole e si è normalizzata la punteggiatura, inserendo anche i segni paragrafematici. Mio il grassetto posto ai testi.

<sup>29</sup> In questo caso rispetto alle ottave omologhe di *Liberata* XIII, 11; 23-24 intervengono alcune modifiche.

<sup>30</sup> ORAZIO, *Carmina*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1994, I 3, 9-10: «ille robur et aes triplex / circa pectus erat».

<sup>31</sup> Rimangono immutate per la *Conquistata* le osservazioni di NATASCIA BIANCHI, *Presenze dantesche nella «Liberata»*, cit., pp. 38-39.

<sup>32</sup> I versi 3-4 dell'ottava 35 dell'*Amadigi* hanno riscontro anche in un altro notturno, vd. TORQUATO TASSO, *Conquistata*, cit., XI 11, 1-5 (*Lib. X* 5, 5-6): «Poi quando l'ombra oscura al mondo toglie / i vari aspetti e i color tinge in negro». Al fondo c'è VIRGILIO, *Aeneis*, a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori, 1978-1999, VI 272, già mediata in *Furioso* II 54, 2-4.

inviata a supporto dei fabbri e ripreso, con *variatio*, in concomitanza con l'intensificarsi dei prodigi affrontati da Riccardo nel libro XXII:

Non riposa frattanto Floridante  
che ne la selva perigliosa e scura,  
la prima guardia guadagnata inante,  
fa con gli incanti pugna orrida e dura;  
**trema la terra e fa scuoter le piante**  
**e, fuori d'ogni corso di natura,**  
**l'aria turbata in un balena e tuona**  
**e d'alti gridi d'ognintorno suona.**

**E fan sì spaventosa atra tempesta,**  
**combattendo fra lor gli irati venti,**  
ch'orribil cosa mai, sì come questa,  
non vider né vedran l'umane genti;  
**ma non però l'invitto animo resta,**  
**anzi, ne gli occhi tien suoi lumi intenti**  
**che 'l camino spedito gli rivela**  
**che 'l tenebroso ciel gli asconde e vela.**

*Amadigi* LXXXVIII, 38-39

**Ora si fa maggiore il terremoto**  
**e l'aere intorno più che abisso scuro,**  
**e fan battaglia tal Maestro e Noto,**  
ch'arbor non è dal lor furor sicuro.  
Il Ciel converso in ghiaccio giù trabocca  
e lascia il segno impresso ovunque tocca.

*Amadigi* LXXXVIII, 48 3-8

**Esce allor da la selva un suon repente,**  
**che par rimbombo di terren che trema,**  
**e d'EURO e d'AUSTRO il mormorar si sente,**  
e quel de l'onda che si rompa e gema.  
Come rugge il leon, fischia 'l serpente,  
com'urli il lupo e come l'orso frema  
**v'odi, e con alto tuono orribil tromba:**  
**di così vari suoni un suon rimbomba.**

**In tutti allora impallidir le gote,**  
**e la temenza a mille segni apparse,**  
**né cotanto valore o ragion puote**  
**ch'osin di gire avanti o di fermarse,**  
**ch'a l'occulta virtù che lor percuote**  
**son le difese loro anguste e scarse.**  
Fuggono alfine; e un d'essi in questa guisa  
al duce il fatto di narrar s'avvisa.

*Conquistata* XVI, 25-26

**Trema sotto i suoi piè l'orrida terra,**  
**sovra fulmina il cielo e par ch'avampi:**  
**vengono i venti e le procelle in guerra,**  
**e gli spirano al volto i tuoni e i lampi.**  
**Ma pur un colpo il cavalier non erra,**  
**come virtù contra il furor s'accampi:**  
talor si volge a' mostri e 'ndarno ei batte  
l'aria leve e fugace e nulla abbatte.

*Conquistata* XXII, 21

Nell'*Amadigi*, subito dopo la consueta formula di passaggio dell'*entrelacement*, un'orchestrazione di eventi atmosferici prende il sopravvento sulla pausa riepilogativa. Le onde sismiche percorrono il terreno e, nel sovvertimento che unisce la terra al cielo, anche l'aria si turba: luce e suono, contro le leggi di natura, coesistono per via dell'incanto senza soluzione di continuità e le grida riempiono ogni vuoto. L'ottava 25 della *Conquistata*, invece, si muove sul solco della *Liberata* con delle modifiche non del tutto indifferenti per l'*amplificatio* e per il sistema sintattico e rimico<sup>33</sup>. Il registro è ricavato da Lucano, rievocando nel suono unico che racchiude in sé altri suoni un insieme di vocalismi animaleschi che rinviano all'evocazione della maga Eritto<sup>34</sup>. I dati del terremoto e dei venti, non presenti nei versi lucanei, rimandano a un passaggio del *Furioso*, descrittivo del terribile suono prodotto dal corno di Astolfo<sup>35</sup>, e proprio all'*Amadigi* che sembra annettere già il poema latino e quello ariostesco. Il distico finale del poema «riformato» lascia trapelare, pur nella modifica intercorsa tra il testo vulgato della *Liberata* e la versione della *Conquistata*, una concordanza con il

<sup>33</sup> TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur, 2009, XIII 21: «Esce allor de la selva un suon repente / che par rimbombo di terren che trema, / e 'l mormorar de gli Austri in lui si sente / e 'l pianto d'onda che fra scogli geme. / Come rugge il leon, fischia il serpente, / come urla il lupo e come l'orso frema / v'odi, e v'odi le trombe, e v'odi il tuono: / tanti e sì fatti suoni esprime un suono».

<sup>34</sup> LUCANO, *Pharsalia*, a cura di Giovanni Viansino, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll., VI 685-693.

<sup>35</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., XV 15. Per questa ripresa vd. EMILIO RUSSO, *Altre tessere ariostesche (e dantesche) per la «Liberata»*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazzucchi, Cittadella, Bertinocello, 2015, pp. 815- 825: 819-820.



fragore della finale rima *tuona: suona* dell'*Amadigi* che nella prima *Gerusalemme* sigillava l'eco molteplice del suono nell'unitario effetto ritmico. Nella riscrittura del poema le parole «tuono» e «suon» arretrano dalla posizione in punta di verso e sono sostituite, probabilmente per suscitare maggiore *evidentia*, dai rimanti *tromba: rimbomba*<sup>36</sup>. Il segno di una affinità con l'*Amadigi* rimasta inalterata nella *Conquistata* è ribadito dalla concentrazione in una quartina alla quale, nel canto XXII, Torquato sottopone il medesimo scatto inventivo dilungato da Bernardo in una coppia di ottave.

Ancora l'apparizione di una barriera di fuoco dinanzi a Floridante, non dissimile da un identico ostacolo interposto tra la guerriera Mirinda e il simulacro dell'amato Alidoro nella «selva de le meraviglie», può aver determinato, in contatto con il testo dantesco, l'improvviso sorgere della «città del foco» che si staglia davanti a Drogo e a Tancredi:

**Sen va sicuro, ove la torre vede,  
senza un spavento sol di cosa alcuna;**  
move Alidor per seguitarlo il piede  
per quell'orror de l'aria oscura e bruna,  
ma trova spesso ch'il respinge e fiede,  
senza scerner giamai mano importuna,  
né, perché la sua spada intorno meni,  
il nemico furore avien, che affreni.

*Amadigi* LXXXVIII, 40

Fra que' terrori andando il pellegrino  
cavalier, lieto con la spada in mano,  
**gli apparse un foco in mezzo del camino  
sì grande, che cingea tutto quel piano;  
ma ei, seguendo l'alto suo destino  
e quel valor, ond'ogni incanto è vano,  
passa oltre ardito e va quasi per gioco,  
senza offesa sentir, per mezzo il foco.**

*Amadigi* LXXXVIII, 51

E già giunto l'avea [Lucina] dove il sentiero  
**ardea d'un foco mai più non veduto,  
ond'uscia un fumo tenebroso e denso  
con strepito e fragor alto e immenso.**

*Amadigi* LXXXVIII, 52 5-8

**Ma, come il piè del suo desir accorta  
mosse per gir a l'alta sua speranza,  
subito un fuoco ardente s'interpose  
che tutto il vano del grand'uscio ascose.**

Poi che torsi di man vide una gioia,  
non sa che far la disperata donna:  
lui che 'n tanti piacer fugge la noia,  
per proprio nome ad alta voce chiama.  
Non arse al tempo suo l'antica Troia,  
com'arde questa e sospirosa e grama,  
**vie più animosa che mai fosse Achille,  
salta per mezzo il foco e le faville.**

e già calcato avrebbe il suol difeso,  
**ma se gli oppone (o pare) un foco acceso.**

**Cresce il gran foco, e 'n forma d'alte mura  
stende le fiamme torbide e fumanti:  
e ne cinge quel bosco,** e l'assecura  
ch'altri gli arbori suoi non tronchi o schianti.

*Conquistata* XVI, 30 7-8 -31 1-4

Vassene il valoroso, in sé ristretto,  
tacito e solo, al pauroso bosco,  
e sostiene de la selva il fero aspetto,  
qual novo inferno spaventoso e fosco;  
né per tuon sbigottisce il forte petto,  
o per belva che spire fiamma o toscio.  
Trapassa: **ed ecco in quel selvaggio loco  
sorge improvvisa la città del foco.**

Allor s'arretra, e dubbio alquanto resta:  
«Che giovan qui (dicendo) o forse od armi?  
Fra gli artigli de' mostri, e 'n gola a questa  
devoratrice fiamma andrò a gettarmi?  
Non mai la vita, ove cagione onesta  
del comun pro la chieda, altri risparmi,  
né troppo largo ei sia d'anima grande;  
e tale è ben, se qui la versa e spande.

Pur gli altri che diran, s'indarno io riedo?  
Qual altra selva ho di troncar speranza?  
Né intentato lasciar vorrà Goffredo  
mai questo varco. Or s'oltre alcun s'avanza,  
forse l'incendio che qui sorto io vedo  
fia d'effetto minor che di sembianza.  
**Ma sia che può: se fosse ancor l'inferno,  
io 'l passo». Oh degno ardir di nome eterno!**

**Né sotto l'arme già sentir gli parve  
caldo o fervor come di foco intenso;  
ma pur, se fosser vere fiamme o larve,**

<sup>36</sup> Nei *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, VI, pp. 245-246. Tasso, in una rassegna di luoghi esemplari per l'*evidentia*, cita anche *Amadigi* L, 1 per poi soffermarsi su «tutti i nomi finti, come *rombo, rimbombo, susurro, mormorio, sibilo, fischio*, e gli altri sì fatti, perché in tutti è imitazione; e ogni imitazione ha seco l'evidenza».

Io 'l pur dirò, se fia creduto, **il foco  
ebbe rispetto a l'angelico volto,  
ancor che l'aureo crin toccasse un poco,  
ch'era d'intorno al capo in parte sciolto.**

*Amadigi XVIII, 47 5-8-49 1-4*

**mal poté giudicar sì tosto il senso,  
perché repente, a pena tocco, sparve  
quel simulacro, e giunse un nuvol denso**  
che portò notte e verno; e 'l verno ancora  
si dilegua con l'ombra in picciol ora.

*Conquistata XVI, 37-40*

La compresenza di Alidoro consente a Bernardo di distinguere a seconda dei personaggi la fisionomia della selva, in maniera simile a quanto avviene per i tentativi dei crociati prima del ritorno di Riccardo, adombrando un incanto rigettante chiunque non sia l'eroe predestinato. Un montaggio esatto di Torquato riunisce i diversi atti dell'impresa di Floridante, accanto all'avventura di Mirinda, nell'unica soggettiva dei gesti di Tancredi: la giuntura del movimento si coordina tra il «sen va» dell'*Amadigi* e il «vassene» della *Conquistata* e si esprime nella comune resistenza all'impeto del fragore esterno. Il guerriero castigliano «tien suoi lumi intenti» e non distoglie lo sguardo dal suo fine, Tancredi «sostien de la selva il fero aspetto» e solo un minimo turbamento, subito soppresso, si insedia in fondo al suo animo. Il fraporsi di apparenze ignee crea un limpido riferimento intratestuale nel poema di Bernardo, con un attingimento dal patrimonio fiabesco che è all'origine di una iterazione formulare mantenuta nella *Conquistata*<sup>37</sup>. Nell'episodio di Mirinda, Tasso *senior* sovrappone al connotato romanzesco del salto nel «fuoco ardente» una marcatura lirica, che sfrutta la metafora del fuoco d'amore in combinazione al lessico petrarchesco, e accompagna con un parentetico intervento del narratore la manifestazione del meraviglioso, quale si ritroverà poi in forma esclamativa nel poema «riformato». Dal fuoco che «cingea tutto quel piano» nella «selva perigliosa», a delineare i confini dell'incanto, trae un diverso impulso l'insorgere della città infernale che «cinge quel bosco», con una attualizzazione del tempo verbale valida alla resa drammatica della narrazione<sup>38</sup>. Una uguale esalazione, infine, contraddistingue la sparizione delle fiamme che non si appiccano al corpo rimasto illeso, ma svaniscono per lasciare posto a un «fumo tenebroso e denso» dietro a Floridante e a un «nuvol denso» a sovrastare Tancredi.

Dal confronto testuale emerge che i criteri alla guida della riscrittura della *Conquistata* e il rovesciamento di segno della selva di Saron, essenziali per l'adeguamento all'«idea de la celeste Gerusalemme», lambiscono solo in minima parte il nucleo di elementi diegetici e tematici trascelti dall'*Amadigi*. La «selva perigliosa» e, per altri versi, la «selva de le meraviglie» alimentano una concezione inedita dello spazio silvestre, compenetrata di un meraviglioso non innocuo e disponibile a una seconda significazione, che permane del poema «riformato» in filigrane intertestuali di differenti gradazioni. L'assimilazione dell'*Amadigi* passa per una selezione accurata di precise sequenze narrative della «ventura» finale di Floridante, distribuita da Tasso padre in quattro canti e sottoposta al frequente rinvio dell'azione. L'imperversare dei fenomeni atmosferici, del terremoto e il prodigio del fuoco sono «materia comune», afferente a un asse interdiscorsivo, che

<sup>37</sup> Una prima incubazione del poema paterno, notata in VINCENZO VIVALDI, *Sulle fonti della «Gerusalemme liberata»*, cit., II, pp. 59-60, si trova nel giovanile *Rinaldo* in cui appare un fuoco incantato, vd. TORQUATO TASSO, *Rinaldo*, commento a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, V 60-61 e XII, 74 e rispettive note, dove colpisce il richiamo nel distico a Troia, presente in *Amadigi XVIII*, 48 5-8. In Emanuele Proto, *Sul «Rinaldo» di Torquato Tasso. Note letterarie e critiche*, Napoli, Tocco, 1895, p. 154 si rimanda invece a uno dei romanzi del ciclo di *Amadis*, al quale Bernardo attinge per la materia del suo poema (cfr. *infra* al paragrafo successivo), in particolare all'*Historia di Amadis di Grecia Cavallier dell'Ardente Spada Nuovamente da Spagnuolo nella lingua Italiana tradotta*, in Venetia, Appresso Gio. Battista Uscio, 1580, Parte II, c. 98r.

<sup>38</sup> La segnalazione è in ROBERTO AGNES, *La «Gerusalemme liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, cit., p. 137.

sulla scia del precetto oraziano Bernardo ha «fatto propria»<sup>39</sup> sfruttandone le ricadute sul sovrasenso da assegnare alla *fabula*. La sistematicità delle riprese nelle due *Gerusalemme*, disposte in una filiera conservativa nella successione, non esclude la condensazione di più prolissi e frammentari luoghi dell'*Amadigi* e, sotto l'orditura stilistica, un contemperamento con altri modelli che, accresciuti dall'impegnativa riscrittura, non elidono il contributo del poema paterno.

5. «Sotto figmenti di parole». Meraviglioso e allegoria da Bernardo a Torquato Tasso

Nella visione poetica di Bernardo, formatasi *in itinere*, la specificità del filone di Floridante e di Filidora risiede nella gradazione di *inventio* personale, massima a paragone della storia di Amadigi e Oriana, tratta dall'*Amadís de Gaula*<sup>40</sup>, e della vicenda dei nemici-amanti Alidoro e Mirinda, esemplata, con un aumento del «decoro», su quella di Ruggiero e Bradamante<sup>41</sup>. La crescita sproporzionata del protagonismo di Floridante con l'avanzare della composizione dell'*Amadigi*, effetto della preferenza accordatagli, è giustificata nell'ottava di apertura della seconda metà del poema, nella quale Tasso dispone l'amata immagine del medico che con la copertura della dolcezza nasconde l'amaro della medicina, tante volte campeggiante nelle pagine dell'epistolario e nel *Ragionamento sulla poesia*<sup>42</sup>:

Come talor un medico, che vuole  
gabbar l'infermo per dargli salute,  
celar l'amaro sotto il dolce suole  
acciò ch'egli di ber non lo rifiute,  
così sotto figmenti di parole,  
di chimere da noi non conosciute  
danno i poeti molti documenti  
al volgo ignaro e a l'inferme menti.

*Amadigi* LI, 1

Lo strategico «proemio al mezzo»<sup>43</sup>, con una quadratura di intenti sconosciuta all'ottava esordiale dell'*Amadigi*<sup>44</sup>, annuncia l'innalzamento della scrittura oltre i contorni del verisimile e costituisce una prolessi delle «venture» di Floridante, popolate da «chimere» e da un meraviglioso che veicola «documenti» educativi. La metafora, di ampia circolazione nella trattatistica antica e

<sup>39</sup> Il concetto oraziano, riferito all'*inventio* dell'*Amadigi*, compare spesso nella scrittura epistolare di Bernardo, vd. ad es. TORQUATO TASSO, *Lettere* II, cit., CXI, p. 328.

<sup>40</sup> Un confronto tra il romanzo spagnolo e l'*Amadigi* in VITTORIA FOTI, *L'«Amadigi» di Bernardo Tasso e l'«Amadís» di Garcia Rodríguez de Montalvo*, in «Schifanoia», VII, 1989, pp. 179-191; EAD., *Sull'«Amadigi»*, in *Tasso e l'Europa (con documentazione inedita)*, Atti del Convegno Internazionale (IV centenario della morte del Poeta), Università di Bergamo, 24-26 maggio 1995, a cura di Daniele Rota, Viareggio-Lucca, Baroni, 1996, pp. 357-366.

<sup>41</sup> In proposito, Torquato istituisce un paragone tra l'amore di Ruggiero e Bradamante e quello di Mirinda e Alidoro, sottolineando la superiorità della coppia cantata da Bernardo, vd. TORQUATO TASSO, *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»*, cit., pp. 421-425.

<sup>42</sup> Per questa immagine lucreziana (LUCREZIO, *De rerum natura*, I 936; IV 11-22) è stata proposta da ultimo un'interpretazione «spirituale», vd. ROSANNA MORACE, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura «spirituale» dei «Salmi»*, in «Quaderno della sezione di italiano dell'Università di Losanna», IX, 2014, pp. 57-90.

<sup>43</sup> Vd. GIAN BIAGIO CONTE, *Proemi al mezzo*, in *Il genere e i suoi confini: cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 121-133.

<sup>44</sup> Il mancato riflesso nel proemio, come nel titolo, della «molteplicità» del poema è un problema dibattuto da Tasso con Giraldis e Speroni, senza giungere a una reale modifica. Sugli incerti risultati tassiani il padovano si pronuncerà molti anni dopo, vd. SPERONE SPERONI, *De' Romanzi*, in *Opere*, introduzione di Mario Pozzi, Roma, Vecchiarelli, 1989, rist. anast. Venezia, Occhi, 1740, 5 voll., v, p. 521: «Ma si potrebbe fare un poema d'una azione sola, e sarebbe migliore di quanti mai ne son fatti. Questo voleva io che facesse il Tasso, ed hallo fatto l'Alamanni: così intendo».

cinquecentesca<sup>45</sup>, viene colta da Bernardo per la costruzione di un indirizzo poetico che, attraverso il topos miele-*pharmakon*, manifesti la coabitazione dell'utile e del diletto e dichiari la propria posizione nei confronti del rapporto con la finzione poetica. Una dichiarazione di commistione della verità con i «fregi» della poesia condivisa da Torquato nella *Liberata* ed esposta nella programmatica terza ottava<sup>46</sup>, ma in maniera risolutiva cassata nel poema «riformato» a favore di un «eccesso della verità» che sotto un'unica egida comprende verosimile e meraviglioso e, al contempo, sottende un andare «oltre il vero»<sup>47</sup>. Ancorché quindi la concezione di Bernardo – non fissata in scritti teorici contrariamente alle tendenze normative coeve – appaia superata dalla matura e ben più profonda riflessione di Torquato, impossibile da accostare senza forzare l'ultimo esito dell'epica gerosolimitana<sup>48</sup>, la notazione «sotto figmenti di parole» e l'attenzione di Tasso padre a puntualizzare la vocazione etica del poeta consentono di tracciare un percorso in parte condiviso che nella poetica dei due Tasso ha inizio nel lavoro intorno alla selva. Non è secondario, infatti, che l'esordio del canto LI dell'*Amadigi* inauguri una fascia del poema dominata da Floridante e costituisca una preventiva difesa al proliferare di avventure che si connettono a forme del racconto fantastico, gremite di oggetti e personaggi propri del meraviglioso, per poi convergere nella «selva perigliosa». A protezione di un travalicamento dei ranghi del possibile, contro ogni opposizione di rigore aristotelico, Bernardo appone l'allegoria, come viene notato a *latere* in una lettera a Giraldo:

voglio che sappiate che, havendo io fatto in questo mio Poema l'amor di Floridante tutto allegorico et havendo, come si vedrà nel quinto e sesto canto, finto che la sua Filidora gli fece intender che dando fine a le venture de la selva perigliosa, le quali li mandò depinte in uno scudo, guadagnerebbe l'amor suo et l'haverebbe per moglie, havea pensato di scrivere le dodici fatiche d'Hercole<sup>49</sup>.

La comunicazione riguarda il progetto di una digressione mitologica sulle fatiche dell'eroe greco che il poeta bergamasco, prima di apprendere della stesura dell'*Ercole*, aveva intenzione di inserire nella storia di Floridante come prefigurazione ecfraistica delle imprese nella selva del guerriero castigliano. Tasso, nella disposizione allegorica del mito, riconosce da un lato il potenziamento dei significati altri dell'«amor di Floridante», dall'altro un gradiente della *varietas*, quindi una proficua simultaneità dei principi del *prodesse* e del *delectare* grazie alla quale la deviazione episodica, utile a chiarificare il senso del tema, non può essere considerata «soverchia». La totalità del contagio

<sup>45</sup> Cfr. VALENTINA PROSPERI, *L'uso di un'antica immagine del dibattito teorico del secondo Cinquecento: il caso di Bernardo Tasso*, in «Schifanoia», 26/27, 2004, pp. 271-278: 272 ed EAD., *Di soavi licor gli orli del vaso. La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Aragno, 2004.

<sup>46</sup> TORQUATO TASSO, *Liberata*, cit., I 3: «Sai che là corre il mondo ove più versi / di sue dolcezze il lusinghier Parnaso, / e che 'l vero, condito in molli versi, / i più schivi allettando ha persuaso. / Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi / di soavi licor gli orli del vaso: / succhi amari ingannato intanto ei beve, / e da l'inganno suo vita riceve».

<sup>47</sup> Una chiarificazione della nota formula dell'«eccesso de la verità», più volte usata da Tasso nel *Giudicio*, è raggiunta in CARLA MOLINARI, *Torquato Tasso e l'eccesso de la verità*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura offerti a Luigi Poma*, a cura di Franco Gavazzoni, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 451-509.

<sup>48</sup> Nel saggio di ROSANNA MORACE, «*Son diverso ancor dall'Ariosto*»: Bernardo Tasso tra Ariosto e Torquato, in «Italianistica», XXXVII, 3, 2008, pp. 119-131 la studiosa ha messo a punto un primo affondo sul radicamento dell'interesse allegorico in Torquato a partire da alcune linee paterne, ricordando che nell'*Apologia* e ancora nei *Dialoghi* più maturi il Tassino usava la metafora dei «medicamenti» in relazione all'allegoria.

<sup>49</sup> TORQUATO TASSO, *Lettere* II, cit., LXXXI, p. 257. Nella redazione definitiva del poema l'episodio al quale Tasso allude è narrato in *Amadigi* IX, 43-61; mentre all'*ekphrasis* delle fatiche di Ercole è sostituito il ratto di Europa in *Amadigi* XV, 52-63.

allegorico che investe l'intreccio di Floridante, del resto tramite del discorso encomiastico del poema, è centrata in un'altra lettera di Bernardo al segretario di Filippo II Consalvo Pères:

Vostra Signoria vi vedrà novi cavallieri, novi amori, nove venture, le quali tengono sempre il lettore in desiderio di leggere più oltre, et fra l'altre inventioni vi vedrà un Floridante Principe di Castiglia, la cui favola è tutta allegorica, che contende di gloria con Amadigi e fa cose meravigliose<sup>50</sup>.

Nel dispiegare l'impianto romanzesco dell'*Amadigi* Bernardo fa risaltare, in chiave cortigiana, il dinamismo del principe castigliano e, con una catena di associazioni, salda assieme i termini di invenzione, allegorico e meraviglioso. L'allegoria è vista come intermediaria di una varietà inattaccabile, che sventaglia una molteplicità di situazioni narrative e di significati, e diventa rimedio alternativo all'irriflessa incontinenza fantastica dei «romanzi». Un sintomo della conversione della «qualità de' tempi», una stretta ad adeguarsi alle esigenze del presente, comune alle preoccupazioni di Torquato, che spinge Bernardo ad ancorare la lettura allegorica al filone di Floridante, reso così autosufficiente da un paratesto, e che deriva dall'imperversare delle critiche dei detrattori dell'Ariosto alla scarsa verosimiglianza del *Furioso*, nonché, per converso, dai tentativi di Pigna e di Dolce di rivestire *post factum* alcune zone del poema ariostesco di un velo allegorico<sup>51</sup>.

A «scudo» degli amori e degli incanti è eretta anche la prima codificazione dell'allegoria di Torquato affinata durante la «revisione romana», in margine alla discussione sulla legittimità di trascorrere nelle meraviglie della selva. L'allegoria, dapprima giudicata in una lettera a Scipione Gonzaga aristotelicamente come «non necessaria», acquisisce un rilievo sempre maggiore nel dibattito passando, attraverso le ambigue parole tassiane che inducono alla prudenza nel cedere a un'interpretazione tanto lineare<sup>52</sup>, da strumento per coprire le aree vulnerabili del poema e difenderle dal rigorismo dell'età conciliare, incarnato nel collegio dei revisori da Silvio Antoniano, a perfetto rispecchiamento del senso letterale del poema e dei personali principi poetici. Il parallelismo tra la selva Calidonia e selva di Saron si addensa, allora, oltre le ottave dei due poemi e si precisa nell'*Allegoria* della favola, inviata tramite il Gonzaga a Flaminio de' Nobili nel giugno 1576. Nel breve trattato Torquato estende all'intero poema un esercizio cominciato all'interno delle *Lettere poetiche*, non totalmente ozioso per l'inaugurazione di un intendimento della poesia come portatrice di verità che è alla base della riscrittura del poema. In un passaggio cruciale gli incanti di Ismeno, ingannatori dell'intelletto, sono chiamati a rappresentare la fallacia delle opinioni umane e si distinguono in molteplici proiezioni estrinseche del mondo diabolico che, a seconda dell'interiore disposizione dell'individuo, si presentano in una forma ostile oppure benigna:

Gli incanti d'Ismeno nella selva, che ingannano con delusioni, altro non significano che la falsità delle ragioni e delle persuasioni, la qual si genera nella selva, ciò è nella moltitudine e varietà de' pareri e de' discorsi umani. [...] Il fuoco, il turbine, le tenebre, i mostri e l'altre si fatte apparenze; sono gl'ingannevoli argomenti che ci dimostrano le oneste fatiche, gli onorati pericoli, sotto imagine di male. I fiori, i fonti, i ruscelli, gl'instrumenti musici, le ninfe; sono i fallaci sillogismi che ci mettono innanzi gli agi e i dilette del senso sotto apparenza di bene. Ma

<sup>50</sup> TORQUATO TASSO, *Lettere II*, cit., CLXXVI, p. 578 (ma è un errore di impaginazione per p. 580).

<sup>51</sup> Sulla rilettura allegorica del *Furioso* vd. DANIEL JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, Milano, B. Mondadori, 1999, pp. 35-79.

<sup>52</sup> Tra i tanti studi disponibili si rimanda, per il recupero della bibliografia, a LUIGI DERLA, *Sull'allegoria della «Gerusalemme liberata»*, in «Italianistica», III, 1978, pp. 473-488; LUCIA OLINI, *Dalle direzioni di lettura alla revisione del testo: Tasso tra «Allegoria del poema» e «Giudizio»*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIX, 1985, pp. 53-68; ERMINIA ARDISSINO, *Le allegorie della «Conquistata» come poema dell'anima*, in «Filologia e critica», XVIII, 1, 1993, pp. 45-69; ELISABETTA SELMI, *Canto XVIII*, in *Letture della «Gerusalemme liberata»*, cit., pp. 475-500.

tanto basti aver detto degli impedimenti che truova l'uomo così in se stesso, come fuori di sé: però che, se ben d'alcune cose non si è espressa la allegoria, con questi principii ciascuno per se stesso potrà investigarla<sup>53</sup>.

Torquato ravvisa nelle parvenze ignee, nel turbinare del vento, nell'oscurarsi del cielo e nella comparsa di esseri mostruosi i contenitori adatti a significare, sotto l'aspetto di una opposizione maligna, la difficoltà di superare le fatiche e i pericoli onorevoli. L'*Allegoria del poema* si sofferma sull'enumerazione degli ostacoli trovati dall'uomo in sé e al di fuori di sé, con una partizione tra «impedimenti» posti da una natura sconvolta dagli incanti e tra attacchi esterni che continua a rinsaldare, fino al capitolo della *Conquistata*, il reticolato di tangenze con l'*Amadigi*. In opposizione al caso della «fera orribile e diversa» posta a guardia del palazzo di Armida, che discende da una delle creature composite della «selva perigliosa», già rimossa nel corso della revisione del canto XV della *Liberata* su coazione di una dinamica corretoria tendente a emarginare un'allegoria superflua, di specie romanzesca<sup>54</sup>, è la stratificazione di significati nel meraviglioso della selva a dettare la sua longevità fino alla *Conquistata*. A conferma della lunga durata e della permeabilità degli scambi tra i due Tasso, il 24 dicembre 1563, un mese dopo aver vergato le prime ottave del *Floridante* conservate autografe nel codice marciano IX 189 (6287), Bernardo inviava al figlio, reduce dalla pubblicazione del *Rinaldo* e prossimo alla stesura della prima *Gerusalemme*, una lettera in cui sintetizzava sotto un ellittico «parlar coverto», indice di una preliminare discussione di pareri, le coordinate del futuro programma scrittore<sup>55</sup>. La «selva perigliosa», nella campitura appena abbozzata della favola del poema, è pensata di nuovo al culmine di un tragitto di ricomposizione nell'unità del sovransenso allegorico dell'apertura al meraviglioso e alla varietà che, apprezzabile nell'*Amadigi*, Bernardo non giunse mai a portare a compimento. Un progetto che Torquato nel 1587, appena uscito dal Sant'Anna e in un'altra stagione poetica, decise di non interpolare riprendendo le carte paterne in prospettiva della stampa, sospinto da un eguale moto di amore filiale e da motivazioni individuali, legate alla munificenza dei Gonzaga, ma in particolare da un interesse verso le diramazioni dell'allegoria nella *varietas* e nel meraviglioso confermato dall'incompiuto e testamentario *Giudicio*<sup>56</sup>:

E noi abbiam già detto, con l'autorità di sant'Agostino nella *Città di Dio*, non esser falso né vano quel che significa: laonde l'allegoria, co' sensi occulti delle cose significate, può difendere il poeta da la vanità e da la falsità similmente. Per questa ragione io, nella riforma della mia favola, cercai di farla più simile al vero che non era prima, conformandomi in molte cose con l'istorie; ed aggiunti a l'istoria l'allegoria, in modo che si come nel mondo e nella natura delle cose non si lascia alcun luogo al vacuo; così nel poema non si lascia parte alcuna a la vanità, riempiendo ciascuna di esse, e le piccolissime ancora e meno apparenti, di sensi occulti e misteriosi<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> TORQUATO TASSO, *Allegoria del poema*, in *Gerusalemme liberata. Poema eroico*, a cura di Angelo Solerti e cooperatori, Firenze, Sansoni, 1895-1896, 3 voll., II, pp. 25-30: 27.

<sup>54</sup> La ripresa di *Amadigi* LXXXVIII, 53-59 è segnalata in ROBERTO AGNES, *La «Gerusalemme liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, cit., p. 138 e n. Per la risoluzione di Torquato cfr. ID., *Lettere poetiche*, cit., XXXVI, p. 325 e n.

<sup>55</sup> *Lettere inedite di Bernardo e Torquato Tasso e saggio di una bibliografia delle lettere a stampa di Bernardo Tasso*, a cura di Giuseppe Ravelli, Bergamo, Bolis, 1895, pp. 17-19. Sulle vicende del *Floridante*, vd. VITTORIO CORSANO, *Introduzione*, in BERNARDO E TORQUATO TASSO, *Floridante*, a cura di Vittorio Corsano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. V-LIII.

<sup>56</sup> Per questa lettura cfr. FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Dall'«Amadigi» al «Floridante»: le tracce di Torquato Tasso nell'opera del padre*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», CXXXI, 2, 1997, pp. 345-393: 345-349.

<sup>57</sup> TORQUATO TASSO, *Giudicio*, cit., I 37-38, pp. 18-19.

L'allegoria dell'ultimo Torquato, approfondita intimamente sulla base di una meditazione delle letture patristiche e filosofiche, si slaccia dalle *ambages pulcherrimae* romanzesche e riempie ogni parte del poema «di sensi occulti e misteriosi», con un procedimento di saturazione del testo che ne orienta sempre la lettura. Su questo approdo finale l'esperienza dell'*Amadigi*, sempre viva nella mente del Tassino – e forse ancora di più negli anni maturi di ritorno teorico sulla questione del poema e di lavoro sul *Floridante* –, può aver influito almeno sull'avvio delle considerazioni riguardanti la costellazione di significati che l'approccio allegorico solleva dal meraviglioso e che hanno nei territori della selva, sia per il poema di Bernardo sia per le due *Gerusalemme*, la loro genesi. Per circoscrivere in un'unica formula l'estrema presenza dell'*Amadigi* nel corpo della *Conquistata*, con i suoi lasciti testuali e i suoi sedimenti di natura poetica in parte insondabili, soccorrono le parole inscritte da Torquato nell'*Apologia* come tributo al padre: «sono assai certo che se egli voleva pur esser superato, non voleva esser superato da nissun altro che da me»<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> ID., *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»*, cit., p. 425.