



Title	事物と像：後期タッソの詩論における模倣とアレゴリーの関係について
Author(s)	村瀬, 有司
Citation	AULA NUOVA イタリアの言語と文化. 2006, 5, p. 27-54
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/93752
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

事物と像

——後期タッソの詩論における模倣とアレゴリーの関係について——

村瀬 有 司

序 章

本論文は、16世紀のイタリアを代表する詩人トルクアート・タッソ (1544-95) の詩論を取り上げて、彼の模倣の理論の特質と、その背後に潜む問題点を検証する。

タッソは、十字軍による聖地解放を歌った叙事詩の傑作『エルサレム解放』 *Gerusalemme liberata* によって、イタリアのみならずヨーロッパ各国の芸術家に深甚な影響を与えたが、この英雄詩を生み出す過程でタッソは、古典叙事詩の創作理論を詳しく研究し、その成果をいくつかの著作にまとめている。早くも1560年代の前半には、最初の理論書『詩作論』 *Discorsi dell'arte poetica* (1562年頃) を完成している。それ以降も、『エルサレム解放のアレゴリー』 *Allegoria della Gerusalemme liberata* (1576年)、『エルサレム解放の弁明』 *Apologia della Gerusalemme liberata* (1585年)、『英雄詩論』 *Discorsi del poema eroico* (1587年頃執筆、刊行は1594年)、そして作者の死によって未完に終わった『エルサレム征服の考察』 *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata* と、タッソは晩年に至るまで倦むことなく方法論を探求し続けている。

これらの創作理論は、優れた作品を作り出すための単なるマニュアルではない。そこには詩の方法論に対する当時の認識とその限界が映し出されているし、その時代の世界観やイデオロギーも投影されている。タッソの詩論には、自作への批判に対する弁明として書き上げられたものが少なくない。時代の風潮がどのような影響を詩人に与えたかという問いに対して

は、様々な批判に即応しようとした創作理論の方が、実際の作品よりも多くの手がかりを提供してくれる可能性がある。このような観点から、タッソの創作理論をそれ自体完結したものとして捉えるのではなく、当時の文化情勢との関連において把握することが本論の基本的な立場となる。

タッソの詩論において重要な概念はいくつかあるが、拙論は特に模倣の理念を中心に検証を進める。タッソが創作の基盤と考えたのが、模倣である。ところが後期のタッソの理論書には、アレゴリーという方法論が新たに導入される。このアレゴリーは、模倣に対してどのような関係にあるのか。拙論はこの疑問を足がかりに、タッソの詩論が当時の宗教的風潮によってどのような方向に推し進められたのかを検証する。宗教的風潮がタッソの創作活動に影響を及ぼしたことは、『エルサレム解放』と、その後年の改作『エルサレム征服』との比較研究を通じてつとに知られている。しかし、タッソの創作理論そのものに対する時代の影響、特に模倣の理念と宗教的風潮との関係については、まだ十分に議論されていないように見受けられる。⁽¹⁾

本論文の第一章では、タッソの詩論における模倣の重要性を示し、あわせて模倣という方法論に内在する〈対象—像〉という構図を指摘する。第二章では、当時の宗教的風潮がタッソの創作活動に及ぼした影響を検証する。第三章では、アレゴリーの導入の経緯を確認しながら、模倣とアレゴリーの関係について考察の足場を構築する。第四章では、後期の詩論に新たに導入されたもう一つ概念であるアイデアに着目しながら模倣とアレゴリー関係を明らかにし、同時にタッソの模倣の理論が時代とともに強化されたことを指摘する。

タッソの創作理論は年齢の推移とともに微妙に変化していくが、拙論は、1575年から76年にかけて彼が『エルサレム解放』の草稿を巡ってローマの校閲者と交わした『詩作書簡集』*Lettere poetiche*に注目する。この書簡集は、タッソのその後の創作のあり方にきわめて大きな影響を及ぼしている。本論文はこの『詩作書簡集』を分水嶺として、それ以前を前期、それ以降

を後期という用語で記述する。

第一章

最初の創作理論である『詩作論』から晩年の『エルサレム征服の考察』に至るまで、タッソが終始一貫して創作の中心に据えたのが、模倣の理念である。タッソが創作理論のなかでいかに模倣を重視しているか、少し紹介してみよう。

詩は、本来模倣に他ならない（この点に疑問の余地はありません）。そして模倣が本当らしさから切り離されることはありえない。何故なら、模倣するとは、似せることを意味しているのだ。⁽²⁾

アリストテレスが全ての詩は模倣であると語るとき、それは誤りなどではなく、きわめて確実な教えに他ならない。（……）何故なら、詩人という名称が意味するところは、模倣者という名称が意味するところと同じだからである。そして、詩人が模倣者である以上、詩は全て模倣に他ならない。⁽³⁾

詩には多くの種類があります。そのなかには叙事詩や、悲劇や、喜劇、あるいはチェートラや風笛やザンポーニャやその他羊飼いの楽器で歌われるようなものもありますが、それらは全て、模倣という点で一致しております。ですから、私たちは詩が模倣に他ならないとはっきり断言することが出来ます。⁽⁴⁾

これらの記述から分かるように、タッソにとって模倣とは、英雄詩に限らずあらゆる詩に共通する基軸に他ならない。詩の創作を模倣と捉える考え方は、古代からよく知られる。特にタッソが生きた16世紀後半のイタリ

アにおいてはアリストテレスの『詩学』の普及にともなって、この模倣という概念が創作理論のなかで重要な役割を果たすようになっていた。地理的に見ればアリストテレスの『詩学』は、トスカーナの文学的伝統が重んじられたフィレンツェにおいてよりも、北イタリア特にパドヴァでさかんに取り上げられている。タッソは青年期（1560-2、1564-5年）にこのパドヴァに遊学しており、その機会に『詩学』を詳しく知る機会を得た⁽⁵⁾。1560年前後には、パドヴァ大学でカルロ・シゴーニオによる『詩学』の講義を聴講し、また当時パドヴァで暮らしていたアリストテレス詩学の論客、スペローネ・スペローニとも親しく接する機会を得ている⁽⁶⁾。このようなパドヴァでの経験が、タッソの創作理論の基盤となっている。こうして学んだアリストテレスの方法論を通じて、タッソは模倣の概念を積極的に自論に組み入れるようになる。

タッソが一貫して堅持したこの模倣のプロセスにおいては、対象からその似姿（＝像）を生み出すという考え方が重要である。模倣という技術は、プラトン以来の伝統的な考え方に従って⁽⁷⁾、タッソの詩論でも「像（*image*）をつくること」と呼ばれている。例えば、

「模倣の技術、あるいは像をつくる技術（*far l'imagini*）と呼ぶべきものは、二つの種類に分けられるでしょう。」⁽⁸⁾

対話編『マンソ、あるいは友情について』*Il Manso overo de l'amicizia*の一節にも、同様の言葉が見受けられる。

「模倣とは、鏡に似ています。詩人も鏡と同様に事物の像（*l'imagini de le cose*）を提示するものです。」⁽⁹⁾

模倣のプロセスに付随するこの＜事物－像＞という関係は、西洋の思考様式を考えるうえできわめて重要な、存在のヒエラルキーの問題を孕んで

いる。模倣によって生み出される「像」は、もとの対象から見て一段低い存在、実体に対してその影のような存在と見なされる。このような観点から模倣という方法そのものに根本的な批判を加えたのがプラトンである。プラトンの哲学では、周知のように、アイデアが最上位にあり、そのアイデアの影として現実世界が存在する。ところが模倣は、この現実世界からさらに像を作り出すことを意味している。つまり、画家や詩人のような模倣者は、「本性から遠ざかること第三番目の作品を生み出す者」に他ならない⁽¹⁰⁾。プラトンはこのような見地から模倣のプロセスそのものに対して根本的な批判を加えた。これに対して、模倣を創作の方法として容認したのがアリストテレスである。アリストテレスは『詩学』において、模倣によって詩を作ることを全面的に肯定している。タッソはこのアリストテレスの理論に依拠しているので、プラトンのように模倣そのものを問題視することはない。ただし、夢のような架空の存在が詩の対象となる場合には、プラトン流の存在論的な模倣批判を強く意識している。例えば、後期の『英雄詩論』第一巻で、タッソはダンテの詩を夢だと見なす者たちに対して次のような批判を述べている。

ある者たちは、ペトラルカの『トリオンフィ』やボッカッチョの『愛のヴィジョン』と同様に、ダンテの詩の主題も夢であると考えようとしています。しかし、プラトンの考えに従えば、このような意見を掲げる者は結局、ダンテを真の模倣者ではないというよりいっそう大きな批判に服従させる結果となります。何故なら、存在の第一段階にはアイデアが位置しており、第二段階には自然の形態と物自体とが、第三段階にはその模倣物、あるいは像が位置しております。真実の行為ではなく夢を模写する者は、その行為の像が真実からさらに遠く離れているために、結果としてさらに不完全となるでしょう。⁽¹¹⁾

上記の引用でタッソは、たとえ現実存在する事物を模倣してもそれはアイデアから見れば像の像に過ぎないというプラトンの批判を踏まえつつ、夢のような仮象はそもそも存在さえしていないのだから、そこから引き出された像は結果としてさらに不完全になると述べている。像の源となる事物は、夢や幻のような不確かな事象や嘘などではなく、確固とした存在でなければならない。そうでなければ、その像はいつそう不確かなものになってしまう。これがタッソの言い分である。

模倣のプロセスに付随するこの像の源泉の問題が、後期の詩論ではさかんに論じられるようになる。タッソは何らかの实在を正当な模倣の対象と見なし、存在しない虚偽については模倣することができないという見解を繰り返すようになる。

もしも詩人が模倣を行なうものであるなら、彼は真実の模倣者でなければなりません。というのも、嘘は存在しないもの、存在しないものは模倣することができないからです。それ故、全くの嘘を書き散らす者は、模倣者ではない以上、詩人でもありえません。また、その作品も詩ではなく、むしろ絵空事になってしまいます。⁽¹²⁾

存在しないものは、模倣することも似せることも出来ない。存在しない嘘から、似姿が作られることは在りえない。それ故、嘘の模倣は存在しない。⁽¹³⁾

マッツォーネが述べていること、すなわち非の打ち所のない完璧な詩は空想的な模倣であるという見解は、真実からさらに遠く隔たっております。何故なら、そのようにしてなされた模倣は、いまでも存在していないしかつても存在した試みのない事物を模倣しているからです。逆に、非の打ち所のない詩というものは、存在するもの、かつて存在したもの、あるいは起こりえることを模倣するものであ

り、例えば、トロイアの戦いやアキレウスの怒り、アエネイアスの慈愛やトロイア人とラティウム族の戦い、あるいはその他のかつてあった戦いや起こりえた戦闘などを模倣しております。しかし、ケンタウロス、ハルピュイア、キュクロプスは、詩の適切なテーマでもなければ、主題でもありません。空飛ぶ馬や、騎士物語の筋立てを満たすその他の怪物たちも同様です。⁽¹⁴⁾

このようにタッソ、特に後期のタッソは、何らかの形で実在するものを詩作にふさわしい対象と見なす。逆に、嘘、つまり存在しない架空の対象は、模倣のプロセスに相応しくないと考えてこれを作品から排除する。像を引き出す模倣は、源泉となる存在を必要とするが、その源泉は夢のような非存在ではなく、引き出された像に存在の根拠を与えうるような確かな実在でなければならない。タッソは次第にこのような見解を繰り返すようになるのだが、その背後には作品に描き出されたフィクション・虚構に対する批判、とりわけタッソが自作に導入した超自然の驚異に対する宗教的批判が潜在している。この点を次章で確認してみよう。

第二章

タッソは英雄叙事詩の創作に当たって模倣という方法論を何より重視したが、他方で詩人の想像にも十分配慮する姿勢を示している。

例えば最初の理論書『詩作論』において、タッソは叙事詩の題材を歴史から取るべきだと主張しつつも、単に史実だけを語ったら詩人は歴史家と変わらない、詩人は歴史家と違って個々の事実（あったこと）ではなく普遍的な事象（あるべきこと）を語らなければいけないと述べ、詩人が想像力をふるう一定の余地を確保している。また、叙事詩の題材は、あまりに古い時代の出来事から取るべきでもなければ、あまりに最近の事件から取るべきでもなく、その中間の時代から取るべきである、何故なら、古い時

代は現代と習慣が異なりすぎているため具合が悪いし、最近の出来事では読者が出来事を鮮明に記憶しているため、虚構を入れる余地がないため都合が悪いと述べ、詩人の想像力に対する一定の配慮を見せている。

さらに、このような虚構・フィクションに対するタッソの配慮は、超自然の驚異を積極的に叙事詩に取り入れようとする姿勢からもうかがえる。タッソは、空を飛ぶ馬や魔法の指輪といった現実にはありえない超自然の事象を、読者の興味をひきつけるために必要不可欠な要素と考える。この超自然の驚異をいかに「本当らしさ」を損なわずに描き出すかという問題がタッソの創作理論の一つの主題となっている。

「本当らしさ」は、タッソの創作理論において極めて重要な意義をもつ概念である。この用語は多様な意味合いを含むが、超自然の驚異と対をなす形でこの言葉が用いられる場合には、読者にとってのリアリティーという意味に解して差し支えない。タッソ以前のボイアルドやアリオストらによる騎士物語は、概してリアリティーの追求に無頓着であり超自然の驚異が脈絡なく頻出する。ありえない出来事が無際限に描き出される場合には、その作品は威厳をもった英雄叙事詩ではなく、荒唐無稽なおとぎ話に化す危険性がある。タッソが「本当らしさ」を重視した背後には、既存の騎士物語に対するこのような認識と批判があったと考えられる。

この「本当らしさ」と「驚異」を融合するために、タッソはキリスト教の枠組みを利用する。『詩作論』の一節を見てみよう。「詩人は、人間の力をはるかに上回るような行いを、神や天使や悪魔に、もしくは神や悪魔からこのような能力を授けられた、聖人や魔術師や妖精のような存在に、帰すべきです。このような行いは、それ自体として考えるなら、驚くべきものと見なされるでしょうし、言葉の一般的な用法では奇跡と呼ばれるはずですが。しかしこの同じ行いが、それを成した者の能力に注目するならば、本当らしいと判断されることでしょう。何故なら、キリスト教徒は幼いころから産着のなかで、母乳とともにこのような見解を飲み込んできましたし、またこの見解は（つまり神とその使徒、並びに、神が許すならば悪魔

と魔術師たちは、自然の力を超えた驚くべきことを成し遂げることが出来るという見解のことですが) 教会の師父たちによって人々の心のなかでゆるぎないものにされ、人々は毎日のように、このような事例が新たに想起されるのを読んだり聞いたりしているわけですから、人々が可能だと信じているだけでなく、かつて実際に何度も起き、また今後も新たに起こりえると考えている当の事柄が、彼らにとって本当らしく見えないはずはないでしょう」⁽¹⁵⁾。この方法は、読者の主観性を利用して「驚異」を本当らしく見せると同時に、16世紀後半の宗教的風潮にも対応した好都合な解決策だと言える。しかし実際は、タッソが『エルサレム解放』に描き出した宗教的な驚異は、聖職者の厳しい批判に晒されることになる。この批判をタッソに突きつけたのが、ローマの校閲者とのやり取りである。

1575年から76年にかけて、フェラーラの宮廷で活動していたタッソは、ローマ在住の友人であるシピオーネ・ゴンザーガとルーカ・スカラブリーノを介して、『エルサレム解放』の原型となる草稿を数人の知識人に委ね、彼らの意見を仰いで詩作の参考にしようとした。その校閲者は次の5人。厳格な聖職者として有名であると同時に文才においても当時名高かったシルヴィオ・アントニアーノ、タッソの愛読書の一冊『人間の幸福について』*De hominis felicitate*の著者であるフラミーニオ・ディ・ノービリ、修辞学を熟知しラテン語によって聖地解放の主題を歌った詩人でもあるピエル・アンジェロ・ディ・バルガ、そして詩作法の論客として知られ当時ローマに滞在していたスペローネ・スペローニ、それに先のシピオーネ・ゴンザーガである⁽¹⁶⁾。この5人のなかで特にシルヴィオ・アントニアーノがタッソに厳しい批判を加えた。この厳格な聖職者に対して、タッソは自作の驚異を弁明するための書簡をたびたび書き送っている。

例の問題に関わる箇所については、私は自分の叙事詩から、官能的と判断された詩連だけでなく、魔法と驚異を歌ったいくつかの部分も削除する所存です。それ故、騎士たちが魚に変身するくだりが作

中に残ることはないでしょうし、あのあまりに奇妙な墓の奇跡も、驚の変容も、同歌に描かれたリナルドの幻視も、閣下が異端審問官として断罪したり、詩人として批判なされたりしたその他の部分も、作中に残ることはないでしょう。⁽¹⁷⁾ (1576年3月30日、シルヴィオ・アントニアノー宛)

また、シピオーネ・ゴンザーガに宛てた書簡の次のような一節からも、驚異が宗教的批判の対象となっていたことがうかがえる。

あの鞭や、あの二つに割れる水面が、敬虔な司祭や枢機卿たらんとする人を不快にさせるようならば、私は喜んで、何らの驚異も含まないように、騎士たちが洞窟を通して地下に入るようにいたします。

墓の奇跡と、騎士たちの魚への変身、不思議な船については、私はすでに削除いたしました。⁽¹⁸⁾ (1576年4月14日、シピオーネ・ゴンザーガ宛)

上記引用の「あの鞭や、あの二つに割れる水面」という記述は、『エルサレム解放』第14歌で、キリスト教の隠者が鞭をふって川の水面を二つに切り開き、そこから十字軍の使者を地底の住まいへと導く場面をさしている。この箇所に関する記述をもう一つ引用しておこう。

私が手を加えるのを先延ばししていた第14歌については、私は信仰に敏感な人たちの心を害するあれらの奇跡を、すべて削除することに決めました。⁽¹⁹⁾ (1576年6月23日、シピオーネ・ゴンザーガ宛)

これらの記述から分かるように、信仰に対する配慮が、作中に描き出された超自然の驚異を排除する重要な因子となっている。では具体的に、タッソの驚異のいかなる点が問題だったのだろうか。ローマの校閲者からタッ

ソに送られた手紙はその大半が失われているため、この点については必ずしも明らかではない。しかし、現存するタッソの書簡をよく読むと何が聖職者にとって問題だったのかが見えてくる。

私が着手したこの主題、あのドイツ人イエズス学校の師父（シルヴィオ・アントニアーノ）なら、そこに詩よりも歴史がより多く含まれることを望んだであろうこの宗教的主題には、驚異を含むあれらの部分は適切でないと見なされるかもしれない、私はこのように懸念いたしましたので（……）⁽²⁰⁾（1575年10月4日、シピオーネ・ゴンザーガ宛、括弧内・下線訳者）

この言葉から分かるように、タッソは聖地解放という主題に関して、聖職者から、「詩」ではなく「歴史」を重んじること、つまりありのままに史実を書くことが要請されていると感じていた。実際、タッソは驚異を弁明するために歴史の権威を導入し始める。

第18歌の前半部分については、私も遺憾に思わざるをえません。というのも、そこにはみなさんの趣味にそぐわない驚異が満ちているからです。同歌の後半については、私はそうは思いません。というのも、その後半部分にも驚異が満ちてはおりますが、それらの驚異はみな、キリスト教固有のものであるばかりか、歴史からほとんど、あるいは全く手を加えずに引き出されたものだからです。私の作品に見られるものは、伝書バトにしても、火災の記述にしても、精霊の登場にしても、みなそっくりそのまま、パウロ・エミリオとグリエルモ・ティーリオから抜き出されたものです。私は第18歌と19歌のその他の部分についても、タンクレディとリナルドとバッフリーノに関わる部分を除けば、非常に歴史に忠実です。ですから、第18歌の後半部分の驚異が不快に思われるはずはないと考えておりま

す。⁽²¹⁾ (1575年10月1日、シピオーネ・ゴンザーガ宛)

魔法と驚異については、私は歴史から提供されないような事柄はほとんど語っておりませんし、少なくとも、詩の平野にまかれて、奇怪至極に見える樹木を生み出すような種子などは、私のもとには全く提供されてはいないということを、是非ご理解ください。何故なら、祝福された魂の出現や、悪魔によって引き起こされる嵐、また傷を癒す泉などは、そっくり歴史から取られたものだからです。⁽²²⁾

(1576年3月30日、シルヴィオ・アントニアーノ宛)

このように、タッソは自作に導入した驚異が史書に基づくものであることを強調し始める。これは逆に見れば、史実の裏づけのない虚構が大きな問題を孕んでいることを示している。聖地解放という神聖な歴史に勝手な虚構を交えることは、聖職者の反発を招きかねない。「奇怪至極に見える樹木」と呼ばれる恣意的な空想を排除して、史実だけを語ることが、聖職者からタッソに要請されているのである。

先述のようにタッソは、詩人が歴史家のように事実だけを語るのではなく、それ以上の役目を帯びているという考えをもっていた。初期の『詩作論』には、詩を歴史から峻別し、詩人を歴史家から区分する特性について、次のように記述が見受けられる。

詩を歴史から区分して、詩の本質を構成し規定するものは、個々の事実よりはむしろ普遍的な本当らしさに着目しながら、起こったこととしてではなく起こるべきであったこととして事物を捉えることに他なりませんので、詩人は何よりもまず、自分を取り上げる題材のなかに、別の仕方で起こったらいっそう本当らしく見え、いっそう賛嘆すべきものになるような出来事が無いかどうか、別の理由があったらより大きな喜びをもたらすような出来事が無いかどうか、

注意すべきです。⁽²³⁾

タッソは詩と歴史の違いをこのように規定し、詩は歴史のように個々の事実 (*la verità de' particolari*) を取り上げるのではなく、「普遍的な本当らしさ」 (*il verisimile in universale*) を目標とすべきだと述べている。もともと「本当らしさ」という言葉は、必ずしも事実そのものでなくてもよいという含みを備えている。詩人は、歴史家のように個々の事実に拘泥する必要はない。詩人は普遍的な本当らしさ、全体としての本当らしさを目指しながら事実を書き変えることができる。つまり、必要に応じて歴史から離れ、虚構を導入する権利をもっている。これがタッソの考える詩の特質である。

このタッソの考えは、「詩よりも歴史を」要求するローマの聖職者の見解とは相容れない。教会側からの批判を受けて、タッソは自作に驚異を導入したことについて次のような後悔の念を述べはじめる。

本当のことを白状すれば、私は自分の詩にこのような驚異を導入してしまったことをほとんど後悔いたしております。それは、私が詩の道理に基づいて普遍的に叙述することができる、あるいは叙述すべきだと考えていないためではありません（私はこの点については非常に強情であり、叙事詩というものは、このような超自然の事象に満たされていればいるほど、さらにいっそう優れたものになると信じつつけております）。そうではなくて、ゴッフレードのこの特異な物語には、恐らく、別の記述がふさわしかったからです。また、私自身が、この時代の厳格さと、今日ローマの宮廷を支配している風潮に、しかるべき注意を払ってこなかったからです。⁽²⁴⁾

(1575年10月1日、シピオーネ・ゴンザーガ宛)

上記引用の「詩の道理に基づいて普遍的に」という記述は、詩を歴史から

区分する特性、個々の事実に詩人は必ずしも従属する必要はないという先の権利を指している。タッソは、虚構の導入に道を開くこの詩人の権利、「詩の道理」に強いこだわりをもちながらも、自作に驚異を描き出したことを後悔し始める。その理由は、ローマの厳格な風潮と、「このゴッフレードの特異な物語には、別の記述がふさわしかった」という懸念である。校閲者との書簡のやり取りを通じて、ローマの厳格な宗教的風潮と自作の主題の特異性をはっきり自覚するに及んで、タッソはこれまでに考案した以外の新たな方法によって驚異を理論化する必要に迫られることになる。この新たに導入された方法が、アレゴリーである。

第三章

ローマの校閲者からの批判を受けて、タッソは自作の驚異に対して二つの対応策をとる。一つは、驚異を削除すること。いま一つは、どうにかして驚異の存在を正当化することである。この驚異の正当化の過程でタッソが新たに導入したのが、アレゴリーである。このアレゴリー導入の経緯を初めに紹介しておこう。

殿下に率直に申し上げますが、私は自作を書き始めたとき、アレゴリーについてはまったく考えておりませんでした。私にはそれが、余計な虚しい労苦のように思われたからです。というのも、注釈者はみな勝って気ままにアレゴリーを与えておりますし、善良な詩人には、作品にアレゴリーを与えてくれる批評家が必ず現われるものだからです。またアリストテレスも『詩学』やその他の著作において、アレゴリーには言及していなかったからです（……）。

しかし、作品の半ばを越えたあたりでこの時代の厳格な風潮に懸念を抱き始めてから、私はあらゆる困難を緩和するものとして、アレゴリーについて考え始めました。⁽²⁵⁾（1576年6月15日、シピオー

ネ・ゴンザーガ宛)

このようにタッソは当初、アレゴリーについて全く考慮していなかった。上記の引用からも分かるように、まず作品があり、次いで「困難」すなわち作品に対する宗教的批判があり、最後に、作品を弁護するためにアレゴリーが導入されたのである。

しかし、最初は単なる弁明として導入されたに過ぎないアレゴリーも、後期の理論書では、方法論として練り上げられタッソの詩論のなかにしっかりと組み込まれるようになる。このアレゴリーの理論的変遷を模倣との関係に着目しながら以下に検証してみよう。

タッソがアレゴリーについて論じた主要な著作は、『詩作書簡集』と同時期に書かれた『エルサレム解放のアレゴリー』、並びに、晩年の『エルサレム征服の考察』の二つである。前期の『詩作論』では、アレゴリーに関する言及は全く見られない。後期の『英雄詩論』と『エルサレム解放の弁明』には、アレゴリーに関する記述が認められるものの、質、量ともに限られている⁽²⁶⁾。したがって、最初にあげた二つの著作を頼りに、アレゴリーに対するタッソの考え方を読みとっていく必要がある。

タッソはローマの校閲者たちとのやりとりを通じて、驚異を正当化するのにアレゴリーが有効であることに気がつくや、ただちに自作に関する短い注釈を執筆する。1576年6月に書き上げられたこの注釈は、いわば緊急回避的な弁明であり、分量も短く、提示された寓意も後から取ってつけたような当たり障りのないものが多い。ただしその冒頭には、模倣とアレゴリーの関係について、次のような興味深い一節が認められる。

英雄詩は、二つの性質が結びついた動物のように、模倣とアレゴリーから構成されている。前者によって人々の心と耳をひきつけ、驚くほどの悦びを与える。後者によって、徳あるいは学問、あるいはその両方に関する教えを人々に与える。叙事詩における模倣は、人間

の行為の似姿、像に他ならないが、同様に、叙事詩のアレゴリーは、人間の生の形象であるのを常とする。ただし、模倣は、外的な感覚に従う行為に関わっている。そして主としてそのような行為に関して骨を折りつつ、表現力にとんだ効果的な言葉、目の前に事物をまざまざと提示するような言葉で対象を再現することに努める。模倣は、人の本性、感情、心の議論については、これらが内在的なものである以上、考慮の対象としない。外に現われてくるもの、つまり言葉や身振りや仕事のなかで、行為を伴って現われるものに限って、考察を行なう。これに対して、アレゴリーは、情念や考え、本性といったもの、単に現われるものだけではなく、特に内在的な存在であるものに狙いを定めている。そして、事物の本性を知悉する者のみ十分理解することが許される（いわば）謎めいた調べでもって、ぼんやりとそれらを表現する。⁽²⁷⁾

この記述から分かるように、タッソはこの段階では、模倣とアレゴリーをはっきり区別して論じている。模倣は、外に現われるもの、物理的な対象をもっぱら再現する。これに対して、アレゴリーは主として内的なもの、つまり道徳や情動といった内容を表現する。模倣とアレゴリーは、外部／内部という異なる領域をそれぞれ割り振られているのである。

しかしながら、このような模倣（外面）／アレゴリー（内面）という区分は、晩年の『エルサレム征服の考察』には全く認められない。それに代わって、歴史とアレゴリーという新たな区分が導入されている。例えば、議論の順序を告知する次の記述を見てみよう。

アレゴリーについて話を続けていこう。というのも、時宜、つまり順序の流れというべきものが、最初に歴史とアレゴリーについて、その後で筋立てについて論じることを求めているからである（Ma seguitiamo a parlare dell'allegorie, poiché l'occasione, e quella ch'è

quasi commodità dell'ordine, ha ricercato che prima parliamo dell'istoria e dell'allegoria, e poi della favola)。⁽²⁸⁾

上記の引用からうかがえるように、『考察』第一巻では歴史とアレゴリーが一对のペアーとして取り上げられている。詳しく見てみよう。

私は、文字通りの意味が尽きるところには寓意的な意味やその他の意味を補填すべきだと考えているので、自分の叙事詩においては、歴史から離れてしまった箇所に対して、アレゴリーをより多く利用している。⁽²⁹⁾

このように、歴史とアレゴリーという二つの要素は互いに補完的な関係にあり、歴史から離れた箇所、つまり虚構を描いた箇所にアレゴリーが割り振られている。同様の記述は、次の引用にも認められる。

(……) 意味をもつものは、偽りでもなければ、空虚でもない。それ故、アレゴリーは、表現される事物の秘められた意味によって、空虚からも虚偽からも、同じように詩人を救い出すことができるのである。この理由のために、私は自作の筋立てを作り直すにあたって、一方で、多くの事柄において歴史に従いながら、それを前の作品よりもいっそう事実へと近づけるべく努力し、他方で、歴史にアレゴリーを添加した。⁽³⁰⁾

タッソは叙事詩をうたい上げるに際してまず歴史を優先しつつ、歴史から外れる箇所、すなわち虚構＝フィクションに対してアレゴリーを導入し、秘められた宗教的意味を与えることで虚を真実へと昇華させようとする。十字軍の偉業を歌った『エルサレム解放』に対しては、ローマの聖職者から、フィクションを排し史実に忠実であるべしという批判が寄せられて

いた。タッソはこれに対して、史実から外れる部分に対して、宗教的寓意を補填することで批判に対処しようと努めているのである。

こうして後期の理論では、＜模倣－アレゴリー＞という区分に代わって、＜歴史－アレゴリー＞という区分が新たに導入されるのだが、それでは、この歴史と対になったアレゴリーは、模倣に対してどのような関係にあるのだろうか？ アレゴリーと模倣は、内と外という排他的な関係なのだろうか？

この点についてタッソは明言していないが、後期の詩論に現われるアイデアという概念、並びにアイデアと歴史との関係を検証することによって、一定の根拠とともに推論を引き出すことができる。次章ではこのアイデアの概念を考察してみよう。

第四章

タッソが創作理論を練り上げる過程で新たに導入した概念の一つに、アイデアが挙げられる。「アイデア」の概念もアレゴリーと同様、前期の『詩作論』にはまったく見受けられないものであり、後期の『英雄詩論』において初めてタッソの方法論に組み込まれる用語である。このアイデアの概念はタッソの創作理論にどのように位置づけられているのだろうか。最初に『英雄詩論』の次の一節を見てみよう。

彼（クセノポーン）は詩人ではなく、哲学者、歴史家ですが、にもかかわらず普遍性とアイデアに着目しているという点で、歴史家よりもむしろ詩人にいっそう近い存在でした（*e quantunque egli non fosse poeta, ma filosofo e istorico, nondimeno, nell'aver risguardo all'universale e all'idea, fu più somigliante a' poeti ch'agli istorici;*）⁽³¹⁾

（括弧内訳者）

この記述は、詩人と歴史家の違いに言及したくだりだが、原文をよく見ると、「アイデア」と「普遍性」が同列におかれ、詩人と歴史家を区分する一つの基準として提示されていることがうかがえる。すでに述べたとおり、この「普遍性」は詩人を歴史家から区分するあの特性に他ならない。

ただし、『詩作論』の段階では、タッソはまだこの「普遍性」をアイデアに結び付けてはいない。この初期の段階では、詩人を歴史家から区分する「普遍的な本当らしさ」は、「起こるべきであったこと」、すなわち現実に関起ったわけではないがもしそうなったら「いっそう本当らしく見え、いっそう賛嘆すべきものになるような出来事」⁽³²⁾として捉えられているに過ぎない。ところが上記の引用に見られるように、後期の『英雄詩論』では、新たに導入された「アイデア」が、詩人を詩人たらしめる「普遍性」と同列に置かれている。このようなアイデアの捉え方は、晩年の『エルサレム征服の考察』においてさらに鮮明になる。

詩人は、個ではなく普遍を、すなわち個別の事象にはないアイデアのごときものを考察する。それ故、アリストテレスは、詩が歴史よりも、さらに哲学的で、さらに知的だと述べたのだ。⁽³³⁾

詩は、歴史ではなくて真実を模倣する。詩は、歴史よりもはるかに古く、またはるかに尊いものなので、詩が歴史を模倣するなどとはどうしても言い難い。加えて、普遍が個から生み出されるというのは、不適切である。ところで、詩は普遍に基づいている。したがって、詩が、個に依拠する歴史から生み出されることはありえない。むしろこう言った方がはるかに適切である。個は、普遍をもとにして普遍に似せて作り出される。というのも、アイデアは普遍に属するものであり、アイデアに似せて作られた個に属するものではないので。⁽³⁴⁾

このように、詩を歴史から区分する「普遍」は、明確にアイデアと結びつけられる。アイデアは、歴史という個々の事実ではなく、詩人が目的とするあるべき事象、普遍の事象として捉えられることになる。タッソはさらに、このアイデアをアレゴリーに結び付ける。

寓意やアレゴリーを含む事柄は、個々の事実として見ればうそ、偽りと思われるかもしれないが、詩人が追求する普遍性、アイデアに注目して見るならば、真実に他ならない。この理由のために、アリストテレスが明言したとおり、詩人は哲学的なものを、歴史家以上に多く担うことになるのである。⁽³⁵⁾

この引用から分かるように、タッソはアレゴリーを、歴史（＝個別の事実）ではなく、詩の本質をなす「普遍性」と「アイデア」に関連するものとして規定しようとしている。こうして前章で見た＜歴史－アレゴリー＞という構図は、＜歴史＝個々の事実＞－＜アレゴリー＝普遍の真実・アイデア＞という関係に置きなおされる。それでは、アイデアに結び付けられたアレゴリーは、創作の基本理念である模倣に対してどのような関係にあるのだろうか。この点については、アイデアという抽象的な理念をどのように作品に表現するかという方法論が一つの手がかりを与えてくれる。

『英雄詩論』第一巻でタッソは、神的な事象それ自体は模倣することが出来ないと明言している。

私には、神の行いは、神的である限りにおいて、模倣の対象にはならないように思われます。というのも、神的である以上それは恐らく、詩に固有の道具によっては模倣することが出来ないからです。それ故、アリストテレスは『政治学』の第一巻で、多くの作者は神の生活を、人間の生活に似せて、形象や像として作り上げていると言ったのです。⁽³⁶⁾

神の行い、すなわちアイデアの領域に属する事象は、そのままでは詩人の使う言語という道具によって模倣することが出来ない。そこで、人間の行いという形而下の「形象」(“le figure”)「像」(“l’imagini”)に置換して、これを再現するという段階的作業が必要になる。タッソは、『英雄詩論』の第二巻でも、次のような言葉を残している。

詩人が偶像の製作者であるにせよ、それは、ソフィストが偶像の製作者と言われるのとは違う意味に理解されねばなりません。むしろ、詩人は、語りかけてくる画家のように像(l’imagini)を作るもの、その点で、像を作ったり、作ることを命じたりする神学者に似ているものだと言うべきです。⁽³⁷⁾

この引用で喩えに用いられている画家は、聖職者の命を受け神の姿を描き出す宗教画家を示唆している。教会の画家もまた、神の姿を威厳に満ちた老人の「像」におき換えて表現する。形而上のアイデア、天上のアイデアを表現することで、芸術家は神学者と肩を並べる存在になるのだが、このアイデアの領域がそのままでは再現できない以上、まずそれを形而下の「形象」「像」に変換し、次いでそれを模倣によって再現することが必要になる。これがアイデアを表現する際のプロセスである。したがって、アイデアを再現するという場合、二つの像が作り出されることになる。一つは、アイデアを形而下に置きなおした形象、一種の比喩・譬えに相当する像である。もう一つは、その形象をさらに作中に再現した像である。アレゴリーとは、この最初の形象、比喩に相当する像だと考えられる。普遍的なアイデアを地上の事物に託して表現するアレゴリーは、広い意味での像を作る仕事、＜存在一像＞という模倣のプロセスに呼応するものだと言える。

このようなアレゴリー／アイデアの導入は、像を生み出す模倣のプロセスにとっても極めて都合がいい。すでに述べたとおり、模倣のプロセスでは

源泉となる存在が重要だった。この源泉として、存在のヒエラルキーの頂点に位するアイデアを導入することによって、そこから導き出される像に確かな根拠を付与することができる。こうして作品に描き出された像は、「ソフィスト」が勝手に作り上げる虚像などではなく、確固とした存在に支えられた実像となる。『英雄詩論』の次の一節を見てみよう。

もし像が、実在する事物からえられたものなら、この模倣は、正統な模倣者に相応しいものとなります。では、いかなるものが実在するといえるのでしょうか？ 観念的なものでしょうか、それとも目にみえるものでしょうか？ 間違いなく、観念的なものです。プラトンの判断に照らしてもそうなります。彼は、目に見えるものを非実在の類に置き、観念的なものを実在の類に置きました。それ故、ディオニシウスによって描かれた天使の像は、いかなる人間的な事象よりもさらに確かな実在の像なのです。福音書の著者の像である、翼をもつライオン、鷲、牛、天使は、主として空想に属するものではありませんし、空想に特有の対象でもありません（……）。⁽³⁸⁾

アイデアに象徴される観念的存在は、可視的な事象よりもいっそう確かな実在と見なされる。このように規定された観念的実在は、事物の究極的な源泉として、像に存在の根拠を付与することになる。タッソの考えでは、ありもしない嘘を模倣することはできなかった。これに対してアイデアは確かな実在であり、このアイデアを反映したアレゴリー（翼をもつライオンなど）もまた、空虚な嘘ではなく、実像に他ならない。このようにアイデアは、＜事物－像＞というプロセスを＜アイデア－事物－像＞という過程にまで拡張し、最上位の位置から驚異のヴィジョンに存在の保証を与えているのである。

以上の検討から分かるように、アレゴリーとアイデアは、タッソの模倣の理念、＜事物－像＞という考え方と深いところで呼応している。タッソは

初期の『詩作論』以来、歴史と詩を分かち規準として、詩人が実際に起こったことではなくあるべきこと、すなわち普遍的な事象を対象にするという意見を堅持してきた。後期の『英雄詩論』や『考察』におけるタッソは、このあるべき事象を、アイデアという真の実在として捉え直す。アレゴリーとは、この不可視のアイデアを可視的な事象に置き換えた「像」に他ならない。このアレゴリーの生成は、アイデアの忠実な「形象」を生み出すという点で、模倣のプロセスとパラレルな関係にある。当初は模倣と異なるものとして捉えられていたアレゴリーは、こうして模倣のプロセスに組み入れられる。そして、この過程を通じて驚異のヴィジョンは、＜アイデア―事物―像＞という系列の中に組み込まれ、空虚な嘘から確かな実在へと高められることになるのである。

結 び

これまでの考察で、タッソのアレゴリーが模倣のプロセスと呼応していることを検証してきたが、最後に、模倣の理念に対して、詩人の「想像」あるいは「空想」といった要素が、どのように位置づけられることになるかを確認しておこう。

タッソは模倣を創作の基盤に据えていたが、決して想像の自由や虚構の余地を詩人に認めていなかったわけではない。すでに述べたとおり、初期の『詩作論』には虚構に対する配慮が確かに認められるし、後期の『英雄詩論』でもこの方針に大きな変化はない。ただし後期の作品を俯瞰してみると、詩人の想像の余地は相対的に縮小していることが分かる。まず、『エルサレム解放』から『エルサレム征服』への移行の過程で、史実により忠実となるよう作品が改められている。タッソ自身、『エルサレム征服の考察』の一節で「書き直された筋立てが、いかに事実に近いものとなったか考察してみよう」⁽³⁹⁾と自賛しているように、新しい作品では登場人物の名称や地勢の記述など様々な点で史実に沿った箇所が増えている。

また後期の詩論では、アイデアやアレゴリーの導入によって、詩人の恣意的な空想の余地が縮小している点にも注意する必要がある。アイデアの支えによって、驚異は恣意的な仮象から確かな実在へと高められていたが、この驚異は、詩人個人の想像から生み出されるものではなく、公的な理念に拘束された名分に他ならない。

そして、このようなアイデアの導入と平行して、タッソは「想像」や「空想」の概念に、個人の恣意的な感覚とは一線を画する新たな役割を付与している。『英雄詩論』の第二巻では、感覚的な空想と知的な空想という二つのカテゴリーが導入されて、後者によって想像の働き自体をプラスの方向に転換しようとする試みがなされている。

福音書の著者の像である、翼をもったライオン、鷲、牛、天使は、主として空想に属するものではありませんし、それに固有の対象でもありません。というのも、空想は精神の分割可能な部分に属しており、純粋な知性そのものである、分割不可能な部分に属するものではないからです。もしも、感覚的な魂の力としての空想に加えて、知的な魂の力に他ならないもう一つの空想が存在しないならば、そういう結論になります。しかしそれが存在するということは非常に適切なことだと思われれます。何故なら、空想は、ギリシャ人の間で光にちなんでそう呼ばれたのですが（……）、それは、事物を照らし出すと同時に自分自身をも明示するという点で、光とよく似た知性の力とそっくりだったからです。そして、それは知的空想（la fantasia intellettuale）という言葉にむしろ相応しいものです。⁽⁴⁰⁾

タッソは、この知的な想像力の持ち主としてダンテを挙げる。

したがって、詩人は像を作る者ではありますが、ソフィストよりもむしろ論理学者や神学者によく似ております。アリストテレスの意

見では、古代においては詩人と神学者は、リヌスやオルフェウスやミュゼウスに見られるとおり、同一の存在だったのですが、それは古代に限られた話ではなく、むしろボッカッチョが『ダンテの生涯』で述べているように、両者は現代においても同一の存在だったのです。それ故、ダンテの模倣は、空想的というよりは、忠実な模倣そのものなのです。そしてたとえそれが空想の作用だったとしても、それは知的な想像と理解されるべきなのです。それは、忠実な模倣と区別できるものではありません。⁽⁴¹⁾

このように後期のタッソは、想像の働きを感覚の作用と知性の作用とに二分し、詩人の想像力を後者と規定する。上記の引用からもうかがえるように、この知的な想像力は神学的な含みを帯びたものであり、現実の事象ではなく、天使やアイデアのような不可知の事象を捉え、再現する能力に他ならない。こうして詩人の想像力は、感覚に属する空想から知性に属する想像へ、偽りの空想からアイデアの観想へと転換する。上記の引用の「たとえそれが空想の作用だったとしても、それは知的な想像と理解されるべきなのです。それは、忠実な模倣と区別できるものではありません」という記述から分かるように、この想像は、模倣と同一視されるに至る。不可視のアイデアを捉えその形像を忠実に再現する想像力は、〈存在—像〉というプロセスの展開に必要な機能として捉えられる。こうして、詩人の想像の働きもまた、最終的に模倣という方法論に組み込まれることになるのである。

もともと、対象から像を引き出す模倣のプロセスには、存在のヒエラルキーの問題が内在していた。像は、何らかの存在を前提としており、像の質も、その源泉の存在に左右される。このような遡及的な思考は、最終的には、アイデアや宗教的真実といった最高位の存在にまで辿りつく。模倣という概念には、詩人の自由な主体性に一定の制約を課す含みがあるが、アイデアのような公的な存在の導入は、詩人の想像力の捉え方にも影響を及ぼ

すことになるのである。

像を引き出す模倣のプロセスには、このような方向性が内在している。16世紀後半の宗教的風潮に敏感に反応したタッソは、この模倣が孕むイデオロギーのベクトルに従って創作理論を展開したといえる。タッソが模倣の存在論に親炙した背後には、プラトン並びにプラトン主義者の著作を読むことができたという知的環境がある。また後のロマン主義を予告するタッソ自身の気質に、＜存在－像＞という関係に付随する、深さを求める垂直方向の思考に馴染みやすい傾向があったことも否定できない。ただ、それ以外に、この時代の宗教的風潮が、タッソの模倣の理論を突き動かす一つの原因動力になっていたことも考慮しなければならない。この時代のイタリアで模倣という創作理念が流行したのは、決して偶然ではないのである。

註

- (1) タッソの創作理論に関する研究としては以下の著作が重要である。B.T.Sozzi, *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954. E.Raimondi, 'Dalla natura alla regola', in *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965. E.Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschiki, 1980. G.Baldassarri, "Inferno" e "Cielo". *Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella Liberata*, Roma, Bulzoni, 1977. G.Günter, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni*, Pisa, Pacini Editore, 1989. また、アリオストとタッソの英雄詩を軸に16世紀の詩論及び詩作法を包括的に論じた最近の著作としては、Francesco Sberlati, *Il Genere e la disputa*, Roma, Bulzoni, 2001が挙げられる。詩作法と修辞法のより広範囲に及ぶ歴史的研究としては、A.Battistini/E.Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1990が重要である。

タッソの理論書で90年代以降に刊行されたものとしては、Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Ugo Guanda Editore, 1995. 及び、Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, Roma, Salerno Editrice, 2000が挙げられる。どちらも、長いこと日を目を見なかったタッソの理論的著作を、正確な注釈とともに刊行したという点で意義が大きい。

- (2) Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964, p.7.
- (3) Torquato Tasso, *Discorso sopra il parere fatto dal signor Francesco Patricio in difesa*

- di Ludovico Ariosto, (in *Le prose diverse*, a cura di C.Guasti, vol.I, Firenze, Le Monnier, 1875) in *Tutte le opere*, Roma, LEXIS Progetti Editoriari, 1997, 5. 本稿では上記テキストを収録した CD-Rom 版タッソ全集 (*Tutte le opere*, Roma, LEXIS Progetti Editoriari, 1997) を参照した。この CD-Rom を利用した際は、作品タイトルをあげた後、上記のようにページ番号の変わりに段落番号を付して引用箇所を明示する。
- (4) Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964, p.63.
 - (5) 青年タッソのパドヴァでの生活と交友関係については、cfr. Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Vol I(1), Torino/Roma, E.Loescher, 1895, pp.53-79, pp.91-102.
 - (6) *Ibid.*, pp.53-63.
 - (7) プラトン、『国家』（『プラトン全集11』所収）、藤澤令夫訳、岩波書店、1976年、698頁（597e）参照。
 - (8) Torquato Tasso, *Apologia della Gerusalemme liberata*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959, p.432.
 - (9) Torquato Tasso, *Il Manso ovvero de l'amicizia*, in *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, p.909.
 - (10) プラトン、『国家』、前掲、698頁（597e）参照。本文に引用した訳語は、関村誠、『像とミーメシス』、勁草書房、1997年、5頁から。この著書は、プラトン哲学における模倣と像の問題点を、極めて明解に提示している。
 - (11) Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *op.cit.*, p.64.
 - (12) *Ibid.*, p.85.
 - (13) Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, *cit.*, p.103.
 - (14) Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *op.cit.*, p.88.
 - (15) Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in *op.cit.*, pp.7-8.
 - (16) ローマの校閲者に関する詳しい情報は、cfr. Carla Molinari, "Introduzione", in Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Ugo Guanda Editore, 1995, XVIII-XXVI.
 - (17) *Ibid.*, p.343-4.
 - (18) *Ibid.*, p.392-3.
 - (19) *Ibid.*, p.471.
 - (20) *Ibid.*, p.234.
 - (21) *Ibid.*, pp.218-220.
 - (22) *Ibid.*, p.346.
 - (23) Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in *op.cit.*, p17.
 - (24) Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, *cit.*, pp.220-1.
 - (25) *Ibid.*, p.456-8.

- (26) Cfr. Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *op.cit.*, pp.210-2, *Apologia della Gerusalemme liberata*, in *op.cit.*, p.485.
- (27) Torquato Tasso, *Allegoria della Gerusalemme liberata*, (in *Le prose diverse*, a cura di C.Guasti, I, Firenze, Le Monnier, 1875) in *Tutte le opere*, Roma, LEXIS Progetti Editoriari, 1997. 1.
- (28) Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, cit., p.66.
- (29) *Ibid.*, p.51.
- (30) *Ibid.*, pp.18-9.
- (31) Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *op.cit.*, p.118
- (32) Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in *op.cit.*, p17.
- (33) Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, cit., p.115.
- (34) *Ibid.*, pp.129-30.
- (35) *Ibid.*, p.33.
- (36) Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *op.cit.*, p.65.
- (37) *Ibid.*, p.89.
- (38) *Ibid.*, p.90.
- (39) Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, cit., p.20.
- (40) Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *op.cit.*, pp.90-91.
- (41) *Ibid.*, p.91.