

Per le Medical Humanities Sondaggi di letteratura e linguistica

(SERIE II)

a cura di Stefano Scioli



Volume pubblicato con il contributo della Fondazione Carisbo



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA



MEDICAL HUMANITIES. LETTERATURA E LINGUISTICA

• 3 •



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA E ITALIANISTICA

Collana del Centro Studi MEDICAL HUMANITIES

Fondata da Marco Veglia

COMITATO DIRETTIVO

Gian Mario Anselmi, Giuliana Benvenuti, Bruno Capaci,
Loredana Chines, Nicola Grandi, Paola Italia,
Gino Ruozi, Stefano Scioli, Marco Veglia

COMITATO SCIENTIFICO

Alberto Casadei, Massimo Ciavolella,
Daniela De Liso, Gloria Gagliardi, Valeria Merola,
Stefano Redaelli, Lucia Rodler, Natascia Tonelli

Per le Medical Humanities Sondaggi di letteratura e linguistica

(SERIE II)

a cura di Stefano Scioli



La collana “Medical Humanities. Letteratura e linguistica”
è una pubblicazione con revisione paritaria (“Peer-Reviewed”).

© 2021 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-401-7
I libri di Emil
Via C. Marx 21 – 06012 – Città di Castello (PG)
www.ilibridiemil.it

Come un “vago augel” che “di novo impiuma”. Nella “pittura amorosa” della *Conquistata*

LUCA VACCARO

La poesia del Tasso è mendicata tutta. Concetti amorosi del *Trionfo d'Amore* del Petrarca, di *Dianna* del Montemayor. Tutto il suo regno è nel XX libro, ove nella pittura amorosa dice bene: ma vi si vede espresso il Montemayor. Così è lo stupore d'Angelo Ingegneri. Non si spoglia a tempo della persona del Poeta; nell'uso degl'episodij è poco accurato, né fa che nascano agnizioni e peripezzie (Tasso 1593: 9v).

Questa annotazione, scritta dall'umanista vercellese Francesco Maria Vialardi a margine della canzone *Ecco, già d'Oriente i raggi vibra*, in un esemplare della *princeps* della *Conquistata*, si rivela un originale sostegno per riconsiderare il nesso fra la lirica amorosa tassiana e la materia arcadica presente nella favola pastorale della *Diana* di Jorge de Montemayor. Nello specifico, il cenno del Vialardi alla *boschereccia* composta dal poeta portoghese consente di fare più chiarezza su alcune *bucce* stilistiche che qualificano l'amorosa e solinga *peregrinatio* dell'eroe Riccardo nel dodicesimo e tredicesimo libro della *Conquistata*. Finezza descrittiva e lirismo passionale sono i segni che fanno da sfondo al girovagare del cavaliere cristiano, qui luogo d'evasione e di confronto dialettico fra l'identità e l'alterità del protagonista, in cui si materializza un certo livello di coscienza dell'eroe che assume la forma di un percorso di rinascita spirituale (Greg 1906; Lotman 1990; Getto 1986; Pulsoni 2014). Riccardo, dunque, nei panni di un autentico *errant lover*,

¹ Per i brani menzionati, che non presentano una trascrizione moderna, è stato adottato un criterio di massima conservazione, contraddistinto dallo scioglimento delle abbreviazioni, dalla distinzione di *u* da *v* e dalla normalizzazione grafica delle maiuscole e delle minuscole. Quanto alle ragioni poetiche che influirono sul passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata* si rimanda ai contributi di Getto 1966; Donadoni 1967; Gigante 1996; Ardissino 1996; Girardi 2002; Residori 2004; Ghidini 2011. Si segnala che sono in corso di stampa, da parte di chi scrive, una serie di lavori sul Vialardi, tra cui una monografia sulla *Lesina*, sui discorsi politici dello scrittore vercellese e uno studio completo delle postille alla *Conquistata* del Tasso.

che soffre e vaga per conoscere cosa sia veramente l'amore, in un itinerario orientato a far acquisire al campione cristiano le abilità individuali dell'amare e dell'affrontare la morte (Vilanova 1952: 421-460; Damiani 1983a: 67-69). In questo contesto, di norma è la solitudine a rappresentare la maggiore fonte di inquietudine per gli eroi *erranti*, dal momento che è essa a far accumulare la giusta dose d'esperienza per raggiungere la purificazione dello spirito. Il Tasso del resto ama soffermarsi sulla soglia dell'immaginazione e della malinconia. Riconsiderare dunque l'abito caratteriale di Riccardo nei termini di un “sognatore di candela”, che – per dirla con le parole di Gaston Bachelard – osserva dal tremore della sua fiamma il divenire del proprio essere, dà modo di sondare alcuni prodromi stilistici che fanno capo all'estetica della poesia amorosa tassiana e alla sua naturale tendenza alla drammatica (Bachelard 1996: 27-50; Carotenuto 2013; Campbell 2016)².

È noto che la *peregrinatio amoris* del campione cristiano ha inizio da un'esitazione dell'eroe, nata da un primo “artificio astuto” dell'insidiosa Armida. La maga, “qual cauta cacciatrice”, fa infatti comparire dinanzi agli occhi di Riccardo una scritta “in lettere d'oro”, con l'invito ad attraversare le acque del fiume Oronte al fine di scoprire le meravigliose pianure di una remota isoletta. Qui, in un'atmosfera su cui sembra calare la tela di una “notturna scena”, Riccardo resta ad ascoltare il soave canto di una voluttuosa fanciulla emersa dalle acque del fiume, come accento lirico di un eros pronto a farsi “queta imagine di morte”³. Tale è la forza di suggestione dell'episodio tassiano, che agli occhi del Vialardi l'apparizione soprannaturale dell'ancella d'Armida si mostrava come un abile *coup de théâtre*, simile per effetto figurativo allo spuntare dal terreno dei “guerrieri armati” dopo la fertile semina dei denti di serpente compiuta da Cadmo e narrata da Ovidio nel terzo libro delle *Metamorfosi*. C'è la rappresentazione pittorica e il lavoro di investigazione del sentimento in questo quadro ‘di maniera’ stilato dal Tasso, in cui, per

² Scrive Jung: “Il fatto che questi eroi siano quasi sempre degli *erranti* è un simbolismo psicologicamente chiaro: il viaggiare è un'immagine della nostalgia, del desiderio incessante, che non trova mai il suo oggetto perché cerca la madre perduta, senza saperlo” (Jung 1970: 186-187; Jung 1980).

³ Un simile scenario è riscontrabile nel quarto libro della *Diana* del Montemayor. Dopo essere giunta presso il “magnifico palacio” della *sabia* Felicia, lo sguardo della giovane Belisa viene catturato da una scritta in lettere d'oro incisa su una colonna, visibile all'ingresso della dimora. Nella *Diana* del Montemayor è presente anche una simile struttura architettonica, che può essere ammirata nella descrizione del palazzo della maga Felicia, dove il senso geometrico della dimora è conferito da un quadrato inscritto all'interno di un anfiteatro, circondato da una “gran plaza cercada de alto cipreses” (de Montemayor 2013: 258-259). Sul “notturno” tassiano si veda Ferretti 2010: 335-349.

dirla con Mario Praz, "la bellezza s'allea intimamente con la morte", come di fatto sembra mostrare il canto dell'"empia" fanciulla di Armida, che, per amor di contrasto, oltre a simulare il cinguettio delle "meretrici" e la melodia intonata dalle sirene omeriche, costituisce la scintilla che fa sbocciare nell'animo di Riccardo la ragione della prudenza (Praz 2009: 129). Tracce di questa "tensione immaginativa" tassiana il Vialardi le aveva del resto trovate nelle *Annotazioni* di Giuseppe Orologi alla riduzione in ottava rima delle *Metamorfosi* d'Ovidio, realizzata da Giovanni Andrea dell'Anguillara (dell'Anguillara 1585: 27r; Mutini 1961; Volterrani S., 1997; Premoli 2005; Bucchi 2011; Casamassima 2015; Bondi 2017)⁴. La prudenza è fiera come il serpente – annotava il Vialardi –, dal momento che la temperanza spegne "tutte quelle cose che più ci piacciono". Sono infatti le "ragioni della prudenzia" a rappresentare l'arma più efficace per vincere la bramosia sessuale, che riconducono il "cupido e vagante" Riccardo alla "cognizione d'Iddio", fino a fare di lui un "agnel fra care gregge" (*G.C.* XXI, 86-99; Bolzoni L., 1996; Refini 2013).

Ad ogni modo, è la voluttà amorosa a muovere il costume caratteriale della maga Armida, a cui il Tasso ha voluto associare una *motivazione estetica* legata ad una forma di assuefazione da eccesso di bellezza, facendo rientrare la sensualità della donna nel paradigma poetico dell'"aura amorosa". La leggerezza del "crin disciolto", la nudità del "bel petto", le mammelle "acerbe e crude" – simili alla "calda neve" della Laura petrarchesca –, il viso color bianco "avorio", le labbra di "purpurea rosa" e lo sguardo "avaro", "invido", sono tutti tratti psicofisici che fanno di Armida una "natatrice ignuda e bella", stilata sul canone poetico dell'*impressionabilità*. Pare proprio che il De Sanctis avesse ragione nel pensare che nel mondo poetico di Armida fosse la donna a vincere sulla maga. Osservazione, quest'ultima, che acquista ancor più valore se si guarda all'esito infelice del suo romanzo d'amore vissuto con Riccardo, in cui la parola dall'eroina pagana si fa "muta e deserta" per il dolore dell'abbandono, sulla scia dei passati esempi letterari dell'Andromeda ovidiana e dell'Arianna catulliana (*G. C.* XIII, 69; Balducci 1993). È evidente che nella poesia tassiana la retorica dell'"assopimento" della ragione è ciò che fa da intermezzo all'esperienza di "invitto cavaliere" a cui va incontro Riccardo. Gli ardori della giovinezza, il "grave ed alto sonno" e il "vaneggiar

⁴ Le edizioni delle *Metamorfosi*, stampate da Giovanni Andrea dell'Anguillara tra il 1561 e il 1584, furono corredate con le *Annotazioni* dell'Orologi, gli argomenti di Francesco Turchi e un apparato iconografico realizzato da Giacomo Franco. Si veda anche la voce curata da Mutini C., 1961, "Giovanni Andrea dell'Anguillara", in DBI, 3, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 305-310.

lungo" sono gli "intoppi amorosi" che fanno apparire il campione cristiano "vago" della conoscenza del mondo e prigioniero delle "indissolubili catene" postegli al collo dalla maga: "Qual sonno, o qual letargo ha sì sopito / il tuo valore? O qual viltà l'alletta?" (*G.C.* XIII, 35, vv. 1-2; Tasso 2000: I, § 144; Tenenti 1989: 31). D'altro canto, è nel dormiveglia di Riccardo che la 'morbida sensualità della poesia tassiana' si fa solitudine, scena malinconica, com'è nelle "vaghezze allettatrici e lusinghiere" di Armida che l'erranza dell'eroe cristiano si carica di "espansioni epidermiche", sino a mescolarsi agli affetti e a tingersi del rosso della vergogna: "guardando a terra, la vergogna il tiene. / Sì che n'andrebbe e sotto il mare, e dentro / il foco, per celarsi, e giù nel centro" (*G.C.* XIII, 33 vv.6-8).

Ora, a contraddistinguere questo stato psicofisico di Riccardo è l'azione di un *bifrontismo spirituale* legato tanto ad una pulsione vitale resa dal lirismo del paesaggio pastorale, quanto a una logica del "genio familiare" da cui sembra affiorare la presenza di un sentimento materno che insorge nell'animo del poeta (Sainati 1912: 262-263; Basile 1984; Freud 1999). Il culto dell'amore racchiude infatti alcune contraddizioni. Se la passione amorosa è fonte di gioia e di dolore, l'archetipo materno di Riccardo si declina attraverso il duplice costume caratteriale incarnato da Armida, al contempo amante e assassina, madre e matrigna (Jung 1982). Nelle arti seduttorie della maga risiede senz'altro la prova diretta della rinascita spirituale di Riccardo e la poesia di un *institutio animi* che, per l'eroe cristiano, conduce a una mutazione della coscienza rispetto all'idea della propria memoria identitaria (Prandi 2014). E veramente questa *argutezza* della poesia tassiana si dispone nel *giardino delle delizie* di Armida, doppio fittizio dell'oasi edenica e luogo di un amore carico di "grossi ammontari affettivi", che assume nella fantasia del poeta le forme spaziali del "multiforme" e dell'"uniforme" (MacDougall 1972: 37-59; Comito 1978: 89-94; Venturi 1979: 117-126).

La nostra intrusione nella materia amorosa tassiana e in particolare nel quadro dei processi psichici dei due amanti, Riccardo e Armida, può dunque attuarsi tenendo conto di certi atteggiamenti stilistici presenti nel canone letterario del poeta, che consentono di indagare il mondo introspettivo dei personaggi come *forma vivente* dell'immaginario simbolico (Pfeiffer 1967; Dilthey 2005). I termini della discussione sono evidenti: da un lato c'è l'eroticismo di Riccardo, che si annida in una sorta di *libido feticista* rivolta a trovare segnali di appagamento nel dettaglio di alcune parti del corpo di Armida. Dall'altro, c'è la pulsione amorosa della maga pagana, che sembra invece non disdegnare qualche punta di vanità da soddisfare con l'evidenza

del *segno d'amore*: "Sovra lui pende; ed ei nel *grembo molle* / le pose il capo, e 'l viso al viso attolle" (G.C. XIII, 18, vv. 7-8; Lacan 1983: 3-36)⁵.

Non c'è dubbio che il *voyeurismo* dell'immagine riflessa sia ciò che dona colore all'episodio tassiano della "scena dello specchio", modulato sui "famelicci sguardi" di Armida e sul *servilismo amoroso* di Riccardo. Essere lo specchio della seduzione: questa è la condizione di Riccardo, che, come un Narciso al fonte, si pasce nell'effigie di Armida e in essa ondeggia, sulla cresta di una pericolosa illusione d'amore: "ella in se stessa, ed egli in lei: / Volgi, dicea, deh volgi, il cavaliero, / a me questi occhi onde beata bei" (G.C. XIII, 23, vv.2-4; Burton 1983; Gareffi 1992; Bottani 1992; Baudrillard 1997)⁶. La fonte di Narciso, in cui lo stesso Riccardo si contempla, diviene così l'onda d'amore di tutti gli amanti su cui si deposita stanca la sofferenza della passione: "e 'n su la vaga fronte / pende così che par Narciso al fonte" (G.C. XIII, 70, vv.7-8; Baltrušaitis 2007; Paz 2015). Nel saggio *Lo stadio dello specchio*, Jacques Lacan ha spiegato come alla "fase dello specchio" corrisponde la scoperta della spazialità interiore dell'uomo, dove il processo identitario segue un movimento immaginario attraverso il quale il soggetto viene a costituirsi a partire dall'Altro e dalla logica *servo-padrone* (Lacan 2002: 87-94). Eppure, nell'opera tassiana, la *dialettica servo-padrone* si capovolge, subendo nel corso del suo svolgimento uno scambio delle parti che si alterna nei ruoli del *sequestrato* e del *sequestratore*. È infatti Riccardo ad essere la prima vittima del *servilismo amoroso* prodotto dallo specchio, assumendo la parte di colui che è sottomesso all'autorità di Armida: "L'uno di *servitù*, l'altra *d'impero* / si gloria" (G.C. XIII, 23, vv. 1-2). Il rovesciamento dei ruoli sociali è invece l'esito della rinascita spirituale di Riccardo, da cui l'eroe cristiano diventa un "signore", mentre Armida una "scudiera", secondo una concezione della

⁵ La lunga serie di scorcì descrittivi del corpo sensuale di Armida, costruiti sull'ampia rimodulazione dei lineamenti fisici della Laura petrarchesca, è presente in larga parte tra l'ottava 18 e 21 del XIII libro della *Conquistata*: "S'inchina, e i dolci baci ella sovente / liba or da gli occhi, e da le labbra or sugge" (G.C. XIII, 19, vv. 3-4) "Ella dinanzi al petto ha il vel diviso" (XIII, 18 1); "e 'l crin sparge negletto al vento estivo" (XIII, 2); "l'infiammato viso / è rugiadoso, e vezzoso, e schivo" (XIII, 18 3-4); "un riso / ne gli umidi occhi tremulo e lascivo" (XIII, 18 5-6); "grembo molle" (XIII, 18 7); "stellanti ciglia" (XIII, 20 1); "gentile / amorosa colomba il collo cinge" (XIII, 20 1-2).

⁶ La strategia seduttiva di Armida e del suo doppio, lo specchio, rappresenta la superficie di un assorbimento mortale e l'ulteriore gioco isterico del *desiderio amoroso*, la cui finalità risiede nel farsi desiderare dall'Altro e nel presentarsi simile ad un falso simulacro: "*Mira più bel che 'n vetro, o 'n gelid'acque / l'idolo tuo nel cor, che sol ti piacque*" (G.C. XIII, 23, vv. 7-8; Soler 2005).

"signoria d'amore" che il Tasso ha esposto nel dialogo del *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*⁷:

Ogni amor dunque sarà non felice: anzi ogni amore sarà servo e servile; perché servile è tutto ciò che s'adopera per altrui cagione. O ignobilissimo amore, se non solamente costringi a servire i miseri amanti, ma tu medesimo sei servo, e *servile è la tua signoria*, e servile l'imperio nel quale il servo comanda a' servi e i servi dal servo sono signoreggiati (Tasso 1998: 880).

In ogni caso è singolare notare come il "pascersi", il "consumarsi" e lo "struggersi" di Riccardo nello sguardo dell'amata facciano di Armida una specie di *mantis*, una "bellezza medusea" intrisa di corruzione, capace di assoggettare il *partner* al suo volere (Praz 2009a: 463). Il "morso d'amore" dato da Armida a Riccardo diviene così il ritratto di un'"avidità" libido amorosa, a metà strada fra il nutrimento e la sessualità, dove il *mal d'amore* veicola l'idea di una ferita narcisistica, di un'afflizione, che nell'animo dell'eroe cristiano è sinonimo di un mondo in ombra e di una vita interiore disordinata e confusa (G.C. XIII, 19, vv. 1-2; Caillois 1998; Lorenzi 1998; Poma 2007). Nicolas Poussin, Annibale Carracci, Bernardo Castello, Paolo Finoglio e Mattia Preti hanno donato fama imperitura a quest'atmosfera di languido e voluttuoso *servilismo amoroso* di Riccardo, dando pieno risalto alla posa visiva dell'amante ritratto in un'espressione sognante (Tasso 1724: c. 149r; Praz 2009; Sapio, Cassani 2000; Careri 2010; Lacroix 2005; Cosma 2016). La *vraisemblance poétique* dello specchio era del resto ciò che conferiva alla fantasia amorosa dei due amanti il moto passionale del loro *mal d'amore*, che a giudizio del Vialardi si stilava alla stregua d'una *colata pittorica*: "La ragione di questo effetto è manifesta purché la colata sia di quelle di molti colori" (Tasso 1593: 140; Ciavolella 1992; Lee 2011). Il "senso" dell'*immaginazione* è ciò che mantiene vivo l'amore ed è da esso che per il Castelvetro si costituisce la prima ragione petrarchesca del desiderio amoroso nel mondo epico, sull'esempio di tutte quelle "nobilissime persone che sono state vinte da Amore e dalla bellezza di Laura" (Bigi 1989: 399-400; Guidorizzi 2017).

Fredi Chiappelli ha individuato negli stilemi della "chiusura" e dell'"apertura" alcuni dei tratti più rappresentativi dell'immaginario psicocarteriale di Armida. Il gioco concettuale della "chiusura" e dell'"apertura", che investe tanto la "pittura amorosa" della maga, quanto quella di Riccardo,

⁷ Nella poesia del Tasso, la *dialettica servo-padrone* di Armida si alterna nell'immagine della "serva" e della "scudiera": "al titolo di *serva* / più converrassi un *abito servile*" (G.C. XIII, 51, vv.3-4); "Animo ho certo, ho quel vigor che baste / a portarti, signor, gli arnesi e l'aste" (G.C. XIII, 51-52). Sui *Dialoghi* tassiani si rimanda in particolare a Raimondi 1994; Peterson 2001.

si esibisce in una spazialità animata dalle forme del cerchio e del labirinto (Chiappelli 1981: 149). Come "fallace r avvolgimento", tessuto da "oblique vie" e costruito sul principio matematico ed etico della "quadratura del cerchio", il palazzo di Armida non si distingue tanto per l'impraticabilità dell'accesso, ma per l'impossibilità dell'uscita: "E la *confusion torbida e torta* / lasciando, ei s'uscì del *laberinto*" (G.C. XIII, 37, vv.1-2). La dialettica dell'"apertura" e della "chiusura" sembra così prefigurare la *vis abdita* dello specchio, sopra la quale pesa l'azione soffocante della maga seduttrice: "femina *avvolge in laberinto e serra*" (G.C. XIII, 34, v.6; Soler 2016). Si dica pure che negli incanti di Armida "l'arte viene a celare l'arte". La mappa del *mandala* è infatti ciò che fa del *giardino delle delizie* della maga un luogo della mente eretto sul *simbolismo del cerchio*, sulla logica dello *smarrimento* e sulla finzione del "labirinto letterario molle", claustrofobico, modulato sulla retorica tassiana del *grembo*: "Tondo è ricco edificio, e nel più chiuso / grembo di lui, ch'è quasi centro al giro" (G.C. XIII, 1, vv. 1-2; Jung 1988: 32-35; Jung 1980)⁸. Il lessico ornamentale del Tasso si fa qui "scarica estetica", "salto agli occhi", che sfuma in una tendenza stilistica vicina a un realismo grottesco che si snoda in forme manierate, tondeggianti e tortuose, morbide e pesanti. Il senso della spazialità tassiana non si esaurisce nel luogo, ma si mostra come un'opportunità o una condizione della psiche. Se infatti nel cuore ha sede il "tempio d'Amore", negli occhi alberga la "reggia" della donna, scrive il Tasso nel dialogo della *Molza*. La percezione e l'immaginazione sono impulsivi che si confondono nella gaiezza del paesaggio e che possono stimolare o soffocare lo spirito. Perciò l'amore di Riccardo si sprigiona prima a mo' di *compiacimento*, poi come *desiderio* negli occhi di Armida, e infine come quieto *diletto*, sull'esempio di quella "immaginazione antica" rappresentata dalla fuga d'amore di Antonio e Cleopatra, descritta dal Tasso nel tredicesimo libro della *Conquistata* (Tasso 1998: 211-212). Questa è l'intima unione tra la vita e il paesaggio nel mondo tassiano: la lirica amorosa che avvolge la grande tragedia d'amore dei due amanti, Antonio e Cleopatra, si rinnova dunque nei "superbi disprezzi" e negli "atti orgogliosi" di Riccardo e Armida, disposti ad attendere la morte nella dolcezza del silenzio: "Ne le latebre poi del Nilo accolto / attender pare *in grembo* a lei la morte" (G.C. XIII, 7, vv. 1-2; De Gubernatis 1908: 571-595). La lingua tassiana svolge qui una funzione creativa nella formazione di una retorica che fa capo all'area semantica

⁸ Nel XIII libro della *Conquistata*, la retorica del "grembo" e del "molle" modula anche la postura amorosa di Riccardo: "ed ei nel *grembo molle* / le pose il capo" (G.C. XIII, 18, vv. 7-8); l'immagine del pavone: "il *curvo grembo* e rugiadoso al lume" (G.C. XIII, 26, v. 4); e infine quella della melodia: "Fra melodia sì *molle*" (G.C. XIII, 17, v. 1).

dell'"alvo materno". "Ravvolgimento", 'serpentinato' ed erranza sono andamenti compositivi legati ad una precisa concezione tardo-cinquecentesca e seicentesca del mondo, che nel caso dello stile poetico tassiano convergono qui nella visione estetica dell'uniformità del "grembo" e nell'idea che da un disordine fisico possa derivare per un eroe una rinascita morale e un reinserimento all'interno dell'organizzazione sociale (Jung 1970: 244-265; Jung 1980: 131-142; Campbell 2016).

Nell'analisi di queste tendenze liriche tassiane vengono in mente alcuni paradigmi poetici del *setting* arcadico riscontrati da Bruno Damiani nell'opera di Jorge de Montemayor, tra cui il fonte, il fiume, gli alberi, il sole e l'ombra (Damiani 1983a)⁹. Di tutto questo bisogna tener conto, per comprendere lo sfondo pittoresco in cui si dispiega la vanità della "mal'arte" di Armida. Nel giardino della maga, i trilli degli uccelli e le armonie delle fronde si confondono in "lacciul' forme", fino a stilizzare la scenografia di un erboso letto su cui si sedimentano i "sensi frali" e l'*a-morosa arsura* di Riccardo: "Musica è l'aura, e 'l fonte e 'l rivo e 'l bosco / e mastre d'armonie le fronde, i rami / scola d'Amor quel seggio ombroso e fosco" (G. C., XIII, 12 vv.1-3)¹⁰.

Proficuo, da questo punto di vista, è l'apporto interpretativo che ci giunge dal *Segundo Cancionero espiritual*, in cui Jorge de Montemayor, parafrasando il salmo *Super flumina Babylonis*, ripercorre le tappe della fuga del popolo ebraico nei termini di un "cammino di afflizione" fra il vizio e la virtù, fra l'immagine di una Babilonia terrena e quella di una Gerusalemme celeste (Montemayor 2006). L'esilio di Riccardo rappresenta anche questo: è infatti un viaggio di conversione diretto all'espiazione di una grave colpa, che ha a che vedere con la vile uccisione in campo amico di Gernando e con un cammino che deve essere "nuovamente rivolto alla sua autentica meta" (Scrivano 1993: 137-154; Ardisino 2003: 52-53; Orvieto 2004: 26-143). Il percorso di purificazione condotto specularmente da Riccardo nella *Conquistata* e da Belisa nella *Diana* offre un'ulteriore prova della vicinanza del poema tassiano alla favola pastorale del Montemayor. La descrizione dei palazzi incantati della saggia Felicia e del mago Filaliteo, entrambi stilati sul modello letterario del *De dea Syria* di Luciano, presentano poi elementi architettonici acco-

⁹ Nella configurazione arcadica del paesaggio, il Tasso ha adottato stilemi provenienti dal genere pastorale, come da tradizione scandito dai *topoi* classici dell'oraziano *carpe diem*, del *locus amoenus*, del *beatus ille*, presenti in particolare nei repertori lirici laurenziani o poliziani delle canzoni a ballo *I mi trovai fanciulle, un bel mattino* (R, cii) e del *Ben venga maggio* (R, cxxii) o nel *Trionfo di Bacco e Arianna*.

¹⁰ Sul "fecondo stimolo" poetico che ebbe la materia pastorale boccacciana per la resa tassiana del *setting* arcadico del giardino d'Armida si rimanda a G. Resta 1957: 3-16; Getto 1972: 285-315; Chiappelli 1984: 267-272.

munati da un *cromatismo lirico* della “meraviglia”. Il topazio, l’adamante, lo zaffiro e l’alabastro sono gemme che veicolano l’idea dalla naturalezza, al pari del cristallo “puro e terso” che per Tasso rappresenta il nesso metaforico che coniuga la magnificenza regale all’anima di Riccardo (Tasso 2000: I, § 166; de Montemayor 2013: 258). Nel libro *De Lapidibus*, Gerolamo Cardano ha definito la pietra del topazio il *verum antiquorum* in grado di dare supporto alla malinconia dell’afflitto (Mottana 1986; Mottana 2006). Lo zaffiro, invece, gemma dell’*homo Christus Jesus*, ha la facoltà di raffreddare gli “ardori della lussuria”, secondo una lettura esposta da Epifanio di Salamina nel trattato *De duodecim gemmis quae erant in veste Aronis* (Meier 1977). Ora, per quanto se ne dica, le gemme si mostrano come una naturale *miniaturizzazione dell’universo*, un’immagine in piccola scala dei pianeti che in realtà oltrepassa il mondo umano (Castelli 1977; Bianco 1992: 65; Caillois 1986; Caillois 2003: 54-55). Le gemme – spiega il Vialardi – sono “figlie delle pietre” e le loro proprietà sono generate dal “calore tenuto nel corpo della tenera terra, da alcuni detto *anima*”. In questa luce, l’architettura coopera per dare all’intero quadro tassiano uno scopo edificante che supera di gran lunga la sfera dei *remedia amoris*. Non v’è infatti parte dell’organizzazione dello spazio che nella poesia del Tasso non celebri la legittimità politica della corte e le *vanitates* del “disio” e delle *liete brigate* amorose, benché quest’ultime nel giardino d’Armida si nascondano sotto il velo delle “indegne pompe” e delle “miserie insegnate”. Ma in fondo è qui, nella descrizione ornamentale degli edifici, che l’estetica tassiana si fa “salto agli occhi”, vocazione alla guarigione, alla “purgazione”, e coscienza pedagogica. Il “fine architettonico” della poesia risiede nell’arte del “purgar gli animi del male effetto della maninconia”, scrive Battista Guarini nel *Compendio della poesia tragicomica* (Guarini 1914: 242). E certamente questo concetto guariniano può essere riscontrato nella “pittura amorosa” dei nostri due amanti Riccardo e Armida, e nella tendenza della lirica tassiana a farsi poesia dell’*affettività*, romanzo d’amore educativo d’impianto petrarchesco e di grande impatto emotivo.

È possibile del resto notare come nella *Diana* del Montemayor e nella *Conquistata* del Tasso i palazzi della saggia Felicia, del mago Filaliteo e d’Armida presentino una figurazione modulata su una sensibilità artistica di fine Cinquecento. Al riguardo, Barbara Louise Mujica ha individuato nelle forme architettoniche della dimora di Felicia l’esposizione dei canoni artistici della bellezza, dell’armonia, della libertà e del rigore rinascimentale, confluiti nell’estro estetico del Montemayor (Correa 1961; Perry 1969; Mujica 1986: 135; Bemporad 1999; Ruiz Cabello 2000). L’“arte è vera, ma niuno la sa” – scrive il Vialardi –, a meno che l’uomo non decida di rivelarla in qualche

“sofisticheria”, in accordo con il neoplatonismo tardo-cinquecentesco che vuole ad ogni modo che il corpo umano sia da associare alle tante bellezze del creato (Camporesi 2016: 39-58):

Non è vero che le gemme fioriscono tra metalli. Hanno bene origine in terra con mezzo e le pietre preziose senza mezzo, perché le pietre sono delle sostanze della terra e le gemme figlie delle pietre e nascono da cose nate da cose, che sono nella terra, semi di cose terrestri, non della terra. [...] arte è vera, ma niuno la sa, e affinché ogni chimico si riduce a fare qualche sofisticheria, o una medicina, che dà più spesa che utile il metallo sopra il quale ella si getta. Ma che i raggi del sole trapassino la terra, come dice il Tasso, non è vero, [...] ma è il calore tenuto nel corpo della tenera terra, da alcuni detto anima, il quale fa quello che a’ raggi è attribuito; così come nel nostro corpo se si fanno operazioni di crescere, etc., se bene i raggi solari non lo toccano e se la terra non avesse calore innato non produrrebbe, benché toccata dal sole, così pure come un corpo morto, benché esposto al sole, quanto se voglia già questo s’arrostitirà, che se scaldi dentro e scopra effetti e mostri le azioni di vita. Il sole scalda la superficie della terra, non penetra e scalda l’aria; lo spirito vitale della terra, ch’è per tutta essa, piglia le qualità, che riceve dall’aria dell’ambiente e le porta scorrendo per tutta la terra [...] (Tasso 1593: 157).

Arte, amore, purezza ed esercizio spirituale sono quei valori inseparabili che muovono il cammino di Belisa e di Riccardo in un *setting* ambientale ed architettonico ricolmo di simbologia ermetica e neoplatonica. La figurazione di Orfeo come musico della Provvidenza ne è una prova. Nella pastorale della *Diana*, Jorge de Montemayor ha assegnato al *Canto di Orfeo* e al suo esecutore la “forza ispiratrice” di una poesia “per gli stanchi pellegrini” (Damiani 1983b: 77; Damiani 1983c). Nella *Conquistata* è il mago Filaliteo a vestire i panni del sommo musico e nel *Giudicio* è il Tasso ad indicare come sua fonte il carne *De Deo* (Ardissino 1996: 58). Per il Vialardi, invece, era il saggio Filaliteo ad incarnare nel poema riformato tassiano il profilo sapienziale di Lucillus Philaltheus, o meglio di Lucillo Maggi, detto il Filaliteo, accademico Affidato di Pavia: “Così si noma il Maggi filosofo, cioè Lucillo Filaliteo, il quale ha in filosofia dottissimamente scritto” (Tasso 1593: 131). L’osservazione del Vialardi trova ancora più attinenza se si tiene conto che proprio il Tasso postillò un esemplare del commento al *De caelo* di Aristotele, edito a Venezia da Lucillo Filaliteo nel 1565, condividendo con l’accademico pavese l’idea neoplatonica dell’*Opifice* o *Gran seminario*, generata dalla *divina arte creatrice*. Principio, quest’ultimo, ribadito dal Tasso nel verso “Se l’opre hor narro del Celeste fabro” del ventesimo libro della *Conquistata*, posto in risalto anche dal Vialardi per l’imprecisa adozione della parola “fabro” scelta dal

poeta per designare Dio: “Dà del fabro a Dio. Non so da quale dottore ciò cava. Si dice *Opifce*, autore” (Tasso 1593: 226; Capra 1993: 169)¹¹.

Vivere secondo la *mens*, per poi contemplare con la *mens*. È questo il significato racchiuso dal Tasso nella dottrina tomistica dei *cinque fonti*, proiezione dell’“anima assetata”, desiderosa di bere dal *sigillo* del “fonte de la vita”, in cui è solito dissetarsi il beato (Tasso 1998: 867)¹². Una conferma di ciò è presente nel *Giudicio*, in cui il Tasso ha descritto lo scorrere antitetico di due fiumi della conoscenza. Il primo, dal “miserabile” corso, che rappresenta il piacere della contemplazione “distorto al diletto sensuale”, sfocia nel “lago di Sodoma” e nelle terre d’Armida. Il secondo, dal tragitto “meraviglioso”, designa la foce dell’ecumenico “fonte vivo” (Tasso 2000: I, § 134-139). Risollevarsi dalla “languigne della pubertà”, per rinascere nello spirito e far dell’amore una “quiete nel piacevole”. Questo in definitiva, come scrive il Vialardi, era il vero romanzo d’amore di Riccardo, che come “vago augel tra fronde e fronde / si spruzza l’ali che di novo impiuma” (*G.C.* XX, 98, vv.5-6; Tasso 1998: 213).

Bibliografia

- Ardissino E., 1996, “L’aspra tragedia’. Poesia e sacro in Torquato Tasso”, Firenze, Olschki.
 Ardissino E., 2003, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

¹¹ Il bresciano Lucillo Maggi fu medico e accademico degli Affidati di Pavia col nome di *Philaltheus*. Nella *Pseudonimia*, Vincenzo Lancetti ha ricordato come il Maggi fu un pastore d’Arcadia e ciò non fa che confermare il profilo lirico dell’accademico stilato dal Tasso nella *Conquistata*: “Filagiteo mi chiamo; e basti hor questo, / Ch’io son del vero amico, e de l’honesto” (*G.C.* XII, 78). Lucillo Maggi fu autore dell’“oratio religiosissima” *De bello in Turcas suscipiendo*, probabilmente nota al Tasso per via della sua attinenza alla materia poematica della *Conquistata*. L’accademico pavese fu anche protagonista nel 1532 di uno scambio di lettere con il suo maestro Marco Antonio Zimara, detto il Leonico, al quale spiegava che le idee universali rappresentavano l’intelletto aperto al mondo eterno. Per un profilo biografico e letterario di Lucillo Maggi si veda Argelati F., 1767, *Biblioteca degli volgarizzatori*, Milano, Federico Agnelli, 4, pp. 331-332 e Peroni V., 1818, *Biblioteca bresciana*, Brescia, Nicolò Bettoni, 2, pp. 202-204. Occorre segnalare che la postilla stesa dal Vialardi conferma le riflessioni esposte da Luciano Capra (Capra 1993: 9-10).

¹² Come ha notato Claudio Gigante, la relazione sacra tra il *sigillo*, l’eterno fonte d’acqua e Dio è stata descritta da Dionigi Areopagita: “Ed è comune e unito a tutta la Divinità il comunicarsi nella sua totalità [...] come le molte impronte di un *sigillo* partecipano del primo *sigillo* ed esso è tutto e lo stesso in ciascuna delle impronte e in nessuna parzialmente” (Dionigi Areopagita 2009: 385, II 6, 644 B, 50-51; Di Sacco 1996).

- Argelati F., 1767, *Biblioteca degli volgarizzatori*, Milano, Federico Agnelli, 4.
 Bachelard G., 1961, *La flamme d’une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France (trad. it. *La fiamma di una candela*, a cura di G. Alberti, Milano, SE, 1996).
 Balducci M. A., 1993, “Il destino di Olimpia e il motivo della “donna abbandonata””, in *Italica*, 70, 3, pp. 303-328.
 Baltrušaitis J., 1978, *Le miroir. Révelations, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique*, Paris, Le Seuil (trad. it. *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, a cura di C. Pizzorusso, Milano, Adelphi, 2007²).
 Basile B., 1984, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell’ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, pp. 11-64.
 Baudrillard J., 1979, *De la séduction*, Paris, Galilée (trad. it. *Della seduzione*, a cura di P. Lalli, Milano, SE, 1997, pp. 74-93).
 Bianco L. (a cura di), 1992, *Le pietre mirabili. Magia e scienza nei lapidari greci*, Palermo, Sellerio.
 Bigi E., 1989, “L’interesse per le strutture tematiche nel commento petrarchesco del Castelvetro”, in *Poesia latina e volgare nel Rinascimento*, Napoli, Morano, pp. 373-401.
 Bolzoni L., 1996, “Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo”, in *Lettere italiane*, XLVIII, pp. 527-558.
 Bondi F., 2017, “Cadmò e il serpente. Le Metamorfosi di Anguillara illustrate da Giacomo Franco, in L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell’Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma, Donzelli, pp. 325-352.
 Bottani L., 1992, *La malinconia e il fondamento assente*, Milano, Guerini.
 Bucchi G., 2011, ‘Meraviglioso diletto’. *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d’Ovidio di Giovanni Andrea dell’Anguillara*, Pisa, ETS.
 Burton R., 1983, *Anatomy of Melancholy* (trad. it. *Anatomia della malinconia*, a cura di G. Franci, J. Starobinski, Venezia, Marsilio, 1983).
 Caillois R., 1970, *L’écriture des pierres*, Genève, Skira (trad. it. *La scrittura delle pietre*, a cura di C. Coletti, Genova, Marietti, 1986).
 Caillois R., 1993, *Malversations*, Paris, Fata Morgana (trad. it. *Malversazioni*, a cura di R. Coglitore, Roma, Meltemi, 2003).
 Caillois R., 1958, *Le mythe et l’homme*, Paris, Gallimard (trad. it. *Il mito e l’uomo*, a cura di A. Salsano, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 5-47).
 Campbell J., 1949, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon, (trad. it. *L’eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2016).

- Camporesi P., 2016, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, il Saggiatore.
- Capra L. (a cura di), 1993, *Note di Torquato Tasso a "De caelo" di Aristotele*, Ferrara, Gabriele Corbo.
- Careri G., 2005, *Gestes d'amour et de guerre. L'image-affect. Poésie, peinture, théâtre et danse dans l'Europe du Tasse*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales (trad. it. *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, a cura di Id., Milano, il Saggiatore, 2010, pp. 25-158).
- Carotenuto A., 2013, *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, Milano, Bompiani.
- Casamassima F., 2015, "L'apparato decorativo delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche", in *Il capitale culturale*, 11, pp. 423-446.
- Castelli P., 1977, "Le virtù delle gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche", in Id. *et al.* (a cura di), *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze, Studio per edizioni Scelte, pp. 309-364.
- Chiappelli F., 1981, *Il conoscitore del caos. Una vis abdita nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni.
- Chiappelli F., 1984, "Note su un'immagine e su un motivo del Boccaccio nel Tasso", in *Il legame musaico*, a cura di P. M. Forni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 267-272.
- Ciavoletta M., 1992, "Eros and Phantasm of Hereos", in *Eros and anteros. The medical traditions of love in the Renaissance*, ed. by Id., A. Donald Beecher, Ottawa, Dovehouse, pp. 75-142.
- Comito T., 1978, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick-New Jersey, Rutgers University Press.
- Correa G., 1961, "El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor", in *Thesaurus*, XVI, 1, pp. 59-76.
- Cosma A., 2016, "Rinaldo e Armida", in G. Leone (a cura di), *Mattia Preti. Un giovane nella Roma dopo Caravaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 51-53.
- Damiani B. M., 1983a, *La Diana of Montemayor as Social and Religious Teaching*, Lexington-Kentucky, The University Press of Kentucky.
- Damiani B. M., 1983b, *Montemayor's Diana, Music, and the Visual Arts*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

- Damiani B. M., 1983c, "Aspectos estilístico de *La Diana* de Jorge de Montemayor", in *Revista de Filología Española*, LXIII, 3/4, pp. 291-312.
- De Gubernatis A., 1908, *Torquato Tasso. Corso di lezioni all'Università di Roma nell'anno scolastico 1907-1908*, Roma, Tip. Popolare.
- de Montemayor J., 2013², *Los siete libros de La Diana*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra.
- De Sanctis F., 2006 (1961), *Opere*, a cura di N. Gallo, Milano-Napoli, R. Ricciardi, pp. 495-504.
- dell'Anguillara G. A., 1585, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venetia, Heredi di Pietro Deuchino.
- Di Sacco P., 1996, "Da Ascalona alla 'Scalogna'. Tasso, la magia e altro", in *Lettere Italiane*, XLVIII, 4, pp. 602-624.
- Dilthey W., 1914-1954, *Gesammelte Schriften*, Berlin-Leipzig, Teubner, 6-8, 15 (trad. it. *Estetica e poetica*, a cura di G. Matteucci, Milano, FrancoAngeli, 2005²).
- Dionigi Areopagita, 2009, *Dionigi Areopagita. Tutte le opere*, a cura di P. Scazzoso, E. Bellini, Milano, Bompiani.
- Donadoni E., 1967, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia.
- Ferretti F., 2010, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini.
- Freud S., 1999, "Lutto e melanconia", in *Opere scelte*, a cura A. A. Semi, Torino, Boringhieri, 1, p. 546.
- Gareffi A., 1992, *I ritorni di Tasso*, Roma, Vecchiarelli, pp. 7-26.
- Getto G., 1966, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Getto G., 1972³, "Immagini del 'Decameron' nella 'Gerusalemme Liberata', in *Vita di forme e forme di vita nel 'Decameron'*, Torino, G. B. Petrini.
- Getto G., 1986, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, pp. 379-452.
- Ghidini O., 2011, "'Anch'io vuo' divenir gigante'. Nuovi contributi intertestuali fra *Liberata* e *Conquistata*", in *Rivista di Letteratura Italiana*, XXIX, 1, pp. 33-49.
- Gigante C., 1996, "'Vincer pariami più sé stessa antica'. *La Gerusalemme conquistata* nel mondo poetico di Torquato Tasso", Napoli, Bibliopolis.
- Girardi M. T., 2002, *Tasso e la nuova "Gerusalemme". Studio sulla Conquistata e sul Giudicio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.
- Greg W. W., 1906, *Pastoral poetry and pastoral drama. A literary inquiry, with*

- special reference to the pre-restoration stage in England*, London, A. H. Bullen, p. 67.
- Guarini B., *Il Pastor Fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914.
- Guidorizzi G., 2017, "L'io diviso. Le passioni tragiche", in Id., *I colori dell'anima. I Greci e le passioni*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 61-93.
- Jung C. G., 1980, "Simbolismo del mandala", in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo, Opere*, Torino, Boringhieri, 9.
- Jung C. G., 1982, "Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre", in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo, Opere*, Torino, Boringhieri, 9, pp. 75-108.
- Jung C. G., 1970, "L'origine inconscia dell'eroe", in *Simboli della trasformazione, Opere*, Torino, Boringhieri, 5, pp. 173-207.
- Jung C. G., 1970, "Simboli della madre e della rinascita", in *Simboli della trasformazione, Opere*, Torino, Boringhieri, 5, pp. 208-270.
- Lacan J., 1966, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", in *Écrits*, Paris, Seuil (trad. it. "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io", in *Jacques Lacan. Scritti*, a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 2002, 1).
- Lacan J., 1975, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XX. Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil (trad. it. *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, a cura di A. Di Ciaccia, L. Longato, Torino, Einaudi, 1983).
- Lacroix J., 2005, "Poussin à la rencontre du Tasse", in *Cahiers d'études romanes*, 13, pp. 35-52.
- Lee R. W., 1940, *Ut pictura poesis. The humanistic Theory of Painting*, New York, The Norton Library (trad. it. *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, a cura di C. Blasi Foglietti, Milano, SE, 2011, pp. 109-124).
- Liscia Bemporad D., 1999, "Funzione e significato delle gemme e delle montature dal Medioevo al Rinascimento", in B. Zanettin (a cura di), *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*. Atti del Convegno di studio promosso dall'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Venezia 28-30 aprile 1999), Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 321-341.
- Lorenzi P., 1998, "Bruciar d'amore. Declinazioni psicopatologiche dell'esperienza d'innamoramento", in *Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia*, 17, pp. 101-137.
- Lotman J. M., 1970, *Структура поэтического текста*, Moscu, Iskusstvo, (trad. it. *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, Milano, Mursia, 1990⁶, pp. 271-273).