STUDI TASSIANI

Anno XL-XLI 1992-1993 N. 40-41

SOMMARIO

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO

PREMIO TASSO 1994

Il Centro di Studi Tassiani di Bergamo
bandisce per l'anno 1994 un premio di lire *due milioni*
da assegnarsi ad uno studio critico o storico,
o ad un contributo linguistico o filologico,
sulle opere del Tasso.

Il contributo, che deve avere carattere
di originalità e di rigore scientifico, ed essere inedito,
deve avere un'estensione non inferiore alle quindici
e non superiore alle cinquanta cartelle dattiloscritte.

I dattiloscritti dei saggi, in triplice copia,
e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica)
vanno inviati al
«Centro di Studi Tassiani»
presso la Civica Biblioteca di Bergamo,
entro il 15 giugno 1994.

Il saggio premiato sarà pubblicato in «Studi Tassiani».

L'argomento tassiano è lasciato alla libera scelta del concorrente.
Si vorrebbe peraltro segnalare l'opportunità di colmare certe vistose lacune - già in parte indicate in precedenti fascicoli del periodico - negli studi sul Tasso.
Sarebbero auspicabili, ad esempio, studi sulle singole *Prose diverse* del Tasso; incremento sistematico agli studi critici metodologicamente attualizzati delle «fonti» tassiane, a cominciare da quelle virgiliane e petrarchesche, magari tesaurizzando il copioso materiale tardo-ottocentesco (sarebbe inoltre utile che questo tipo di studi non si limitasse alle opere poetiche e maggiori); parimenti auspicabile che qualcuno facesse il punto in modo esauriente sull'iconografia tassiana, sulle opere di pittura, di scultura e di musica ispirate al Tasso (argomenti su cui si hanno vari contributi sparsi ma non studi complessivi aggiornati). Di estremo interesse sarebbe poi uno studio stilistico comparativo dell'*Aminta* e delle *Rime*: ma si può compiere solo previa l'edizione critica e la cronologizzazione delle *Rime* a cui si sta attendendo, così come uno studio delle importantissime cosiddette *Lettere poetiche* presuppone l'ugualmente attesa edizione critica e datazione sicura delle *Lettere*.

Le copie dei saggi inviate per la partecipazione al premio
non verranno restituite.
(Il bando del Premio Tasso viene diffuso come di consueto
anche mediante avviso a parte).

Indirizzo per l'invio dei dattiloscritti:
Centro di Studi Tassiani, presso Biblioteca Civica «A. Mai»,
Piazza Vecchia 15, 24100 BERGAMO

NOTA REDAZIONALE

A partire dal prossimo numero si accetteranno solo contributi su dischetto con le seguenti caratteristiche:
APPLE MACINTOSH - PAGE MAKER 3.5.

PREMESSA

Come promesso in apertura del n. 39, il presente fascicolo di «Studi Tassiani» recupera, con un impegno non indifferente del Centro e dei collaboratori coinvolti, l'annata 1992, presentandosi con un numero pressocché doppio di pagine rispetto al consueto. È l'avvio di un progetto concreto di attiva partecipazione alle manifestazioni tassiane in programma per i prossimi anni in vista del centenario del '95, e che vede già in questo numero la presenza di una nuova rubrica, «Letture tassiane», destinata ad accogliere i risultati di un ciclo di lezioni tuttora in corso, con la partecipazione della Commissione Nazionale per l'edizione delle opere del Tasso, presso l'Istituto di Filologia e Letteratura Italiana dell'Università di Padova. È un esempio di collaborazione fra istituzioni ed enti diversi che può riuscire interessante, nell'attuale congiuntura economica, anche in funzione della progettazione delle celebrazioni del '95, come è apparso chiaro già nel momento dell'insediamento a Roma, lo scorso 14 dicembre, dell'apposito Comitato Nazionale voluto dal Ministero per i Beni Culturali, e che vede al suo interno la presenza del Centro Tassiano di Bergamo accanto a quella di altri istituti culturali, università ed enti locali per la definizione di un programma comune.

Per singolare coincidenza, anche le altre sezioni «ordinarie», in questo numero doppio, risultano dedicate per intero alla Liberata, *quasi auspicio e indicazione di lettura della complessiva carriera letteraria del Tasso, mentre continua la consueta rassegna bibliografica degli studi tassiani, il* Notiziario *e la rubrica* Recensioni e segnalazioni. *Per esigenze di spazio di molti saggi e contributi tassiani pervenuti alla redazione si darà notizia nel prossimo numero.*

M I S C E L L A N E A

*Il «MIRABIL MOSTRO» DEL GIARDINO DI ARMIDA FRA «ESEMPLARITÀ» RETORICA ED ESOTISMO AMERICANO**

Nel canto XVI della *Gerusalemme Liberata*, nella cornice allegorica del giardino di Armida, il Tasso introduceva, fra i *monstra* che si offrono alla vista di Carlo e Ubaldo, l'immagine di un pappagallo, in cui si combinano con allusiva maestria la seduzione delle piume variopinte e l'eccezionalità di una «lingua [...] ch'assembra il sermon nostro»[1]. Nel contesto di questa rappresentazione emblematica che ha per cifra il *calembour*, racchiuso nei versi centrali della decima stanza - «Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti» -, ben s'inscrive il pappagallo, quel «mirabil mostro», specchio equivoco di una scena illusionistica in cui la natura contraffà l'arte[2]. La sua voce canora, che imita la favella degli uomini e intona le ottave della rosa, secondo il *cliché* letterario del trascolorare del fiore e dell'età giovanile[3], accresce l'iconologia dell'uccello di una virtualità poetico-profetica.

Simbolo, insieme alla scimmia, dell'imitazione pedestre, già invalso nell'uso umanistico e nelle polemiche che discutono sul finire del Quattrocento la ripresa dei modelli classici, il pappagallo ricorre significativamente nella lettera responsiva del Poliziano al Cortese[4], dove assurge a metafora di una tecnica poetica ed imitativa intesa volgarmente come ripetizione, e non «ricreazione», del già detto. Connessa, quindi, all'idea di un artificio letterario che riproduce i modelli della realtà e della cultura in forme, per così dire, caricaturali e parodiche[5], prive di autenticità

* Per la *Gerusalemme Liberata* si rimanda all'edizione curata da L. Caretti, Milano, Mondadori, 1979; per la *Conquistata* all'edizione di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1934. Per i *Discorsi dell'arte poetica* si rinvia all'edizione a c. di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.

[1] *Gerusalemme Liberata*, XVI 13.

[2] *Gerusalemme Liberata*, XVI 10, 13. Per l'interpretazione simbolica del «giardino» ancora significative le pagine di M. Praz, *Il giardino di Armida*, in *Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori, 1975. Su una lettura «mistico-ermetica», volta dal Tasso in negativo, batte W. Siti nel saggio *L'inconscio*, in *Letteratura italiana. Le questioni*, V, Torino, Einaudi, 1986, p. 733. Si rimanda anche ad A. Rochon, *Les pièges de l'érotisme dans la «Jérusalem delivrée»* in *Au pays d'éros: littérature et erotisme en Italie de la Renaissance a l'age baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986 («Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne», 14), pp. 157-171.

[3] *Gerusalemme Liberata*, XVI 14-15; *Orlando Furioso*, I 42-43.

[4] *Epistolae. Angelus Politianus Paulo Cortesio suo*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a c. di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 902.

[5] Fra i commentatori cinquecenteschi della *Poetica* che trattano gli aspetti della parodia e il fenomeno delle contraffazioni letterarie, si annoverano due scrittori frequentati dal Tasso,

e di naturalezza, la figura del pappagallo viene così a connotare, per estensione, la sfera negativa delle contraffazioni artistiche e poetiche.

L'artificio e l'erranza, l'illusione e la maschera si palesano, d'altro canto, come i tratti cardine del giardino di Armida, nel quale la natura si fa arte e il pappagallo imitatore replica il *tópos* ariostesco della «rosa verginella» e indugia sul motivo edonistico di un *carpe diem* amoroso, confacente alla falsa verità di questo ingannevole *locus amoenus*[6].

«Effetto de la maga» è, del resto, l'«aura» che trasforma il giardino in un mitico *ver aeternum* di ovidiana memoria[7], ed è ancora l'«aura» che modula e accompagna i «versi [...] dei vezzosi augelli» che fanno da contorno al canto solitario del pappagallo; un'«aura», infine, su cui si stratificano il ricordo e il fascino lirico della petrarchesca brezza d'amore[8]. L'artificio della maga investe ed invalida tutti gli elementi che concorrono alla costruzione del giardino quale arcadico eden perduto, raddoppiamento allusivo dell'«età de l'oro», vagheggiata nel I coro dell'*Aminta* e della sua legge del «s'ei piace, ei lice»[9]. La dimensione metaletteraria di questi versi e il dubbio che il Tasso insinua sulla validità della sua giovanile ispirazione bucolica traspaiono indirettamente dal ruolo di contrasto esercitato dal pappagallo, quale falso poeta di un universo fittizio, retto da un codice espressivo, quello dell'*Aminta*, che viene appannandosi nella compagine eroica della *Liberata*[10]. Il percorso di riscrittura che la *Gerusalemme* attiva nei confronti dei significati inclusi nell'*aurea aetas* pastorale affiora con maggior evidenza da una lettera sinottica dei canti XV e XVI, dove l'eden perduto che la «prisca etate»[11] raffigurava nelle mitiche isole Fortunate viene descritto secondo il doppio registro della favola e della storia.

ossia Leonardo Salviati (*Poetica*, inedita, conservata nella Biblioteca Nazionale di Firenze, ms. II,II.II) e Giulio Cesare Scaligero (*Poetices Libri Septem*, I, XLII, nella stampa ginevrina del 1561).

[6] Il Tasso introduce il *locus* di Armida con questi tratti: «adorno sovra l'uso»; «confuso/ ordin» fabbricato da «demon»; «oblique vie»; «fallace ravolgimento» (*Gerusalemme Liberata*, XVI 1).

[7] *Gerusalemme Liberata*, XVI 12; OVIDIO, *Metamorfosi*, I 107-112.

[8] Per il tema dell'«aura» petrarchesca e i suoi rapporti con le «ventosae alae» dell'amore di tradizione ovidinana e properziana si rimanda al recente studio di L. ROSSI, *Per la storia dell'«aura»*, in «Lettere italiane», XLII (1990), 4, pp. 553-574.

[9] *Aminta*, Coro dell'atto I, v. 681.

[10] *Terzo discorso dell'arte poetica*, p. 50: «Né è vero che quello che constituisce la spezie della poesia lirica sia la dolcezza del numero, la sceltezza delle parole, la vaghezza e lo splendore dell'elocuzione [...] ma è la soavità, la venustà e, per così dirla, la amenità de' concetti [...]. E si vede in loro un non so che di ridente, di fiorito e di lascivo, che nell'eroico è disconvenevole, ed è naturale nel lirico».

[11] *Gerusalemme Liberata*, XV, 35. A commento di questi versi si legga il *Primo discorso dell'arte poetica*, p. 5: «E se ben leggiamo nella *Poetica* d'Aristotele che le favole finte sogliono piacere al popolo [...] non dobbiamo però lasciarci persuadere che favola alcuna finta in poema nobile sia degna di molta commendazione».

Nel canto XV, al termine della digressione odeporica, ricalcata sui peripli classici[12], e della profezia che annuncia l'avventura colombiana, Tasso anticipa l'individuazione del luogo nel quale Carlo e Ubaldo dovranno sconfiggere la seduzione del giardino e il traviamento di Rinaldo. È questo il luogo che gli antichi chiamavano «isole Felici [...] dove [*si*] credea volontarie e non arate / quivi produr le terre, e 'n più graditi / frutti non culte germogliar le viti»[13]. Il *Tópos* arcadico della generazione spontanea, qui suggerito dal ritratto di una natura sede di una eterna primavera e di una perfetta felicità, è citazione scoperta degli «arva beata», celebrati dal XVI epodo oraziano che recita: «reddit ubi cererem tellus inarata quotannis / et imputata floret usque vinea»[14]. La fonte classica che agisce sulla memoria letteraria del Tasso presupponeva, nei modi consueti al linguaggio bucolico, una soluzione fittizia al disagio scaturito dalla crisi della civiltà; una soluzione che è, in effetti, soltanto una fuga verso i mitici «arva beata». La prospettiva soteriologica indicata da Orazio rimaneva, in sostanza, fuori dalla storia, in un illusorio percorso a ritroso che coincide con il ritrovamento di un'utopica età dell'oro[15].

Il Tasso allude a tutto questo nella stanza 37 del canto XV, dove nel discorso della «fatal donzella», scorta e lume ai due cavalieri, avanza perplessità sulla «gran fama» delle «isole di Fortuna», ritenute «feconde e vaghe e liete» dagli antichi, i quali ultimi ora, a buon diritto, appaiono aver aggiunto «molto di falso al ver»[16]. La condanna che il *récit* tassiano sottintende circa il paradiso dei classici si estende, per analogia, alla stessa ispirazione dell'*Aminta*, a quel vano rimpianto per una libertà naturale fittiziamente rispecchiata nell'«età de l'oro» delle favole pagane. L'eden ingannevole della «prisca etate» risulta, nel contesto del canto, essere quello a cui porrà fine il viaggio epico di Colombo, assunto a simbolo della sfida eroica dei moderni alle erronee credenze del passato e a cifra della coscienza giudicante del poeta, nell'atto di liquidare definitivamente le lusinghe del mito per la verità della storia.

Il giardino di Armida, come parte integrante di questo mito e di un'interpretazione distorta del «meraviglioso», acquista lungo il tragitto dei ripensamenti stilistici e teorici interni alla *Liberata* il profilo virtuale di un'autocitazione critica con la quale il Tasso prende via via le distanze dai valori celebrati nell'*aurea aetas* dell'*Aminta*. Nel *locus* letterario della

[12] Precisi interessi tassiani per la letteratura di viaggio sono messi in luce nel saggio di B. Basile *Spazio geografico e spazio fantastico. «L'universale fabrica del mondo» di Giovanni Lorenzo di Anania postillata da Torquato Tasso*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a c. di G. Papagno e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 313-354.

[13] *Gerusalemme Liberata*, XV 35.

[14] Orazio, *Epodo XVI*, vv. 41-44.

[15] Sia sufficiente il confronto con la *IV Bucolica* di Virgilio, per mettere in risalto la diversa soluzione storica di questa rispetto alla prospettiva mitica dell'epodo oraziano.

[16] *Gerusalemme Liberata*, XV 37.

maga, gli elementi arcadici per eccellenza - la natura, la poesia, l'amore - offrono in superficie un'idea di bellezza e di concorde armonia, ma celano sotto il velo la frode dell'artificio e dell'affettazione. La natura, lungi dal consistere nella condizione metastorica di schietta spontaneità della pastorale, è realtà snaturata che simula l'artificio, la poesia s'incarna nella voce contraffatta del pappagallo e l'amore si riflette nella simbologia dello specchio[17].

Negli *Hieroglyphica* del Valeriano, ampiamente ripresi dal Tasso nel dialogo *Il Conte overo de l'Imprese*[18] e rappresentativi delle tendenze allegoriche ed emblematiche in uso nel secondo Cinquecento, ricorre la figura dello specchio, unita al concetto dell'*exploratio*[19]; un'*exploratio* che può tradursi in una vera conoscenza o inclinare verso un processo inquisitivo deviante, in rapporto all'essenza ambigua dello specchio come riproduzione di un'immagine apparente. Nel giardino di Armida vengono rielaborate e si contrappongono le due diverse caratterizzazioni dello specchio, perché esso agisce sia da strumento di un'*ars amandi* ovidiana[20], destinata alla seduzione e al piacere - e in tal senso tramite di una falsa inchiesta -, sia da mezzo con il quale Carlo e Ubaldo riconducono Rinaldo alla ragione e ai suoi doveri cavallereschi. In quest'ultima funzione simbolica lo specchio compare piuttosto nella forma di uno scudo guerriero «adamantino»[21], che privo di ornamenti e di lusinghe restituisce al guerriero la dignità eroica e la verità dei fatti.

L'antitesi che si genera nel passo fra amore e guerra, sulla base dell'ambivalenza segnica dello specchio, si estende implicitamente alle stesse forme letterarie con cui la traduzione volgare veniva a identificare il codice erotico ed eroico; a quei generi, quindi, bucolico ed epico chiamati in causa dal Tasso nello spazio metaforico di una officina manieristica in cui si addensano allusioni poetiche ed ammiccamenti retorici. La metamorfosi che investe nel giardino lo statuto dei rapporti fra arte e natura coinvolge, e non marginalmente, anche i fondamenti teorici dell'operare letterario, quelle categorie di mimesi e di verisimiglianza epica che nel canto XVI sembrano accogliere ed autorizzare l'idea di un «mirabile»

[17] Numerosi oggi gli studi sul simbolismo dello specchio; si rimanda fra questi al sempre magistrale: G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 71-75; e anche a B. Rima, *La metafora dello specchio dal Tasso al Marino*, in «Lingua e Stile», XVIII (1983), 1, pp. 75-92.

[18] T. Tasso, *Il Conte overo de l'imprese*, in *Dialoghi*, a c. di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II, pp. 77ss. Oltre al Valeriano, il Tasso dichiara di aver letto i trattati del Giovio, del Ruscelli e dell'Ammirato.

[19] *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque Gentium litteris Commentarii Ioannis Pierii Valeriani*, Basileae, per Thomam Guarinum 1568, f. 307r.

[20] Ovidio, *Ars Amatoria*, I 303-308; *Amores*, II 18, vv. 9-10: «Scilicet a speculi sumuntur imagine faustus, / nec nisi compositam se prius illa videt». Ovidio valorizza in questi ultimi versi un'immagine dello specchio come simbolo dell'orgoglio e della seduzione.

[21] *Gerusalemme Liberata*, XVI 29.

aperto all'invenzione romanzesca, sul modello delle favole classiche e dell'Ariosto[22]. Ma proprio l'inautenticità e l'erranza del mondo di Armida paiono funzionare per antifrasi da giudizio che decreta l'inattualità dell'esperienza pastorale, insinuando, nel contempo, dubbi sulla liceità di una formula epica che contemperi con troppa disinvoltura la vena eroica con il «meraviglioso» ariostesco.

Considerate nella storia *in progress* delle correzioni e dei pentimenti apportati dal Tasso della *Conquistata* al testo della *Gerusalemme*, le stanze del giardino non presentano modificazioni sostanziali nei concetti-chiave che preordinano l'architettura simbolica delle prime venti strofe; l'intervento di maggiore entità risulta essere l'eliminazione della stanza 11 - «Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia» - sostituita con le rime: «Musica è l'aura, e 'l fonte e 'l rivo e 'l bosco»[23]. Si riscontrano, invece, numerose varianti stilistiche di diverso ordine ed in particolare, interessanti ai fini di questo discorso, aggiunte di termini che intensificano la presenza dell'«aura» poetica ed esplicitano la dimensione dell'inganno e del raggiro connessa al piacere[24].

Pur conservando nella *Conquistata* l'episodio del giardino, il Tasso ne accentua però i tratti derivanti da una «mal'arte maga»[25], che si proietta inevitabilmente sulla stessa «musica aura» e sulla «mirabil'arte» del pappagallo[26]. Proprio il comportamento correttorio dimostrato dall'autore nella *Conquistata*, rispetto all'eden di Armida, rende plausibile l'ipotesi che egli intendesse a posteriori rileggere questo passo anche in una prospettiva metacritica ed illustrativa delle proprie scelte retoriche. A

[22] Si rilegga a tal proposito il *Primo discorso dell'arte poetica*, p. 6.

[23] *Gerusalemme Conquistata*, XIII 12: «[...] 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, / ove ei Febo e le Muse inviti e chiami, / mentre vi sparge e miete il dolce tosco, / e mille tende intorno e reti ed ami, / e vi son di lacciuol' forme sì care, / che ventura il cadervi e gloria appare».

[24] Esemplare a tale proposito la variante del v. 4 della stanza 17: «va quella coppia, e rigida e costante / se stessa indura a i vezzi del piacere» (*Liberata*); «già quella coppia rigida e costante / a' vezzi de l'inganno e del piacere» (*Conquistata*).

[25] *Liberata*: «Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto) / sol naturali e gli ornamenti e i siti. / Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti. / L'aura, non ch'altro, è da la maga effetto, / l'aura che rende gli alberi fioriti [...]»; *Conquistata*: «Stiman negletto in parte il dolce loco, / e che natura sia ch'ivi dipinga. / Di natura arte sembra, e quasi un gioco, / che la sua imitatrice assembri e finga. / Ma l'aura che d'amore inspira il foco, / l'aura ch'al dolce mormorar lusinga, / l'aura che sempre vola, e sempre è vaga / opra è d'incanto e di mal'arte maga».

[26] Nel processo di revisione del testo dalla *Liberata* alla *Conquistata*, la stanza del pappagallo prospetta varianti per lo più ascrivibili a scelte linguistico-stilistiche, fatta eccezione, forse, per i vv. 5-6, che nella *Liberata* appaiono in questa forma: «Questi ivi allor continovò con arte / tanta il parlar che fu mirabil mostro»; mentre nella *Conquistata* assumono questo assetto definitivo: «questi ivi allor con sì mirabil'arte, / s'udí cantar, che parve un raro mostro». Nella *Conquistata*, l'idea del «mirabile, meraviglioso» viene accostata più esplicitamente all'immagine dell'arte e del canto artificioso del pappagallo, con un effetto di condanna e negazione dei falsi valori poetici qui suggeriti.

rafforzare questa idea giunge, d'altro canto, lo stesso *corpus* dei *Discorsi* tassiani e delle polemiche insorte sulla *Liberata*, che riportano i versi dell'aura e del pappagallo a titolo d'esempio per commentare la qualità espressiva e la fondatezza di soluzioni epico-liriche[27].

Nel primo dei *Discorsi dell'arte poetica*, interrogandosi sulle due «condizioni richieste nella poesia», il «verisimile» e il «meraviglioso», il Tasso concludeva che per quanto si «stringa il poeta epico ad un obbligo perpetuo di servare il verisimile», non però si esclude «da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso», giudicando egli eccellente quell'azione eroica composta di qualità in apparenza discordanti[28].

La natura imitativa della poesia e il fondamento storico, che innalza la «favola» epica ad un linguaggio simile al vero[29], pongono il Tasso, sin dall'esordio dei giovanili discorsi poetici, di fronte alla necessità di salvare il valore del «meraviglioso», sottraendolo all'arbitrio della finzione. Senza il condimento del «mirabile», infatti, l'invenzione epica finirebbe per identificarsi con la storia[30], e al Tasso preme, in questi anni, che il linguaggio poetico assuma uno spessore di verità, non rinunciando però alla sua essenza creativa. D'altra parte, l'idea di un poema epico «tratto dall'historia cristiana»[31], che per gradi veniva delineandosi nell'*Arte poetica*, rendeva impraticabile una soluzione di compromesso con il «meraviglioso», ereditato dalla tradizione classica, e problematica l'accettazione di quello sperimentato dalla varietà romanzesca dell'Ariosto, più volte chiamato in causa come termine di confronto nella disanima dei discorsi poetici.

Riletta in questo contesto e in controluce all'assetto critico raggiunto inizialmente[32] dal Tasso, nell'accordo fra storia ed invenzione, «mirabile»

[27] A documento delle polemiche incorse tra il Tasso, l'Accademia della Crusca, il Pellegrino e il Salviati, relativamente alla locuzione e agli usi retorici dei cc. XV e XVI si veda *Dello Infarinato Accademico della Crusca [*Leonardo Salviati*] risposta all'Apologia di Torquato Tasso*, in Firenze, per Carlo Meccoli e Salvestro Magliani, 1585, pp. 106-109. Per l'interpretazione morale degli amori di Armida e Rinaldo si legga invece quanto il Tasso spiega nella sua *Allegoria del poema*, in *Gerusalemme Liberata* [a c. di Febo Bonnà], Ferrara, Baldini, 1581.

[28] *Primo discorso dell'arte poetica*, p. 7.

[29] *Primo discorso dell'arte poetica*, p. 6-7: «Diversissime sono, Signor Scipione, queste due nature, il meraviglioso e 'l verisimile, e in guisa diverse che sono quasi contrarie fra loro; nondimeno l'una e l'altra nel poema è necessaria, ma fa mestieri che arte di eccellente poeta sia quella che insieme le accoppi».

[30] *Primo discorso dell'arte poetica*, p. 9: «Nell'istorie della prima qualità [*quelle fondate sulle verità di fede*] non ardisca il nostro epico di stender la mano [...] e chi nissuna cosa fingesse, chi in somma s'obligasse a que' particolari ch'ivi son contenuti, poeta non sarebbe, ma istorico».

[31] *Primo discorso dell'arte poetica*, p. 8.

[32] La posizione teorica del Tasso riguardo a questi aspetti presenta sensibili modificazioni nei *Discorsi del poema eroico*. Tuttavia per l'esegesi del giardino di Armida fanno fede le convinzioni raggiunte dal Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica*.

e «verisimile», l'inserzione delle Isole Fortunate e del giardino di Armida sembra acquistare nella *Liberata* il rilievo di un *exemplum* retorico. Del resto, proprio la conclusione del canto XV e la prima parte del XVI, ridotte allo scheletro narrativo, generano un parallelismo simbolico fra l'avventura di Colombo, che sfata le false credenze degli antichi, e il «magismo» ariostesco di Armida, vanificato e vinto dal «meraviglioso» cristiano di Carlo e di Ubaldo. La vicenda di Colombo, introdotta nel poema attraverso l'accoglimento virgiliano della profezia, che sfoca l'eccessiva vicinanza dell'attualità[33], sacralizzandola, diviene cifra presso i posteri «di una lunga memoria di poema dignissima e d'istoria»[34], di una scrittura che tramanda esemplarità eroiche e verità storiche, contrapposte dal Tasso alle «favole vili» dei gentili.

Logico corollario di tali favole è lo stesso giardino di Armida, quale messa in scena di un «meraviglioso», operato da una «falsa virtù naturale» e dagli «idoli vani e senza soggetto» degli antichi; luogo che viene prefigurato, già dalla stanza 63 del XV canto, nella metafora del «porto del mondo» a cui invita la «dea d'amore»[35]; falsa sirena di un illusorio «piacer [*che sentì*] ne' secoli de l'oro / l'antica e senza fren libera gente». Il *Leitmotiv* del «secol d'oro», inteso, qui, edonisticamente come libera espressione degli istinti, trasforma il giradino di Armida in un archetipo speculare al mito arcadico dell'*Aminta*, un mito ancora ricco di fascino lirico, ma frutto di un'interpretazione pagana e sviante dell'amore e della natura.

Nella nuova compagine eroica del poema, la riscrittura del *cliché* pastorale funziona sensibilmente da diaframma critico, che innesca una strategia intertestuale di cui sono parte considerevole le strofe del pappagallo e l'allusività letteraria in essa racchiusa. Il pappagallo intona un canto criptico, formato dall'intarsio di una citazione ariostesca con il *refrain* topico della pastorale, che esorta alla gioia dei sensi[36]. Il motivo della «rosa-verginella», richiamato dal *Furioso*, è oggetto di analisi nel *Terzo discorso dell'arte poetica*, dove il Tasso passa in rassegna le convenzioni stilistiche del genere epico, vagliando le eventuali e legittime contaminazioni fra il linguaggio lirico e quello tragico ed eroico. A tal proposito il Tasso commenta: «E benché sia più convenevolezza tra il lirico e l'epico» - rispetto alle combinazioni ariostesche dello stile umile e comico con l'epico - «nondimeno [*l'autore del* Furioso] troppo inclinò alla mediocrità lirica in quelli: *la verginella è simile alla rosa etc.*»[37].

[33] Nel *Primo discorso dell'arte poetica* (p. 9), Tasso definisce migliori i soggetti storici tratti da tempi antichi, perché in essi il poeta può introdurre più liberamente la finzione.

[34] *Gerusalemme Liberata*, XV 32.

[35] *Gerusalemme Liberata*, XV 60. L'immagine della «dea d'amore» riproduce quella della Venere fecondatrice dei classici.

[36] *Aminta*, Atto I, vv. 230 ss;

[37] *Terzo discorso dell'arte poetica*, pp. 41-42.

Procedendo nell'esemplificazione, il Tasso chiarisce che la «mediocrità» del lirico nasce dalla forma «fiorita e ornata» di questo, necessaria perché «le materie che si piglia a trattare per lo più sono «oziose», le quali, inornate di fiori e di scherzi, vili e abiette si rimarrebbono»[38].

Fra le possibili variazioni dello stile epico, tali da contemperare la vaghezza del lirico con la magnificenza dell'eroico, quando lo richiede l'argomento o la soggettività della narrazione, il Tasso non contempla la metafora ariostesca della verginella. Il vizio di «mediocrità» che egli rileva nell'inno alla rosa del *Furioso* è quello dell'affettazione, causata da un eccesso di «dolcezza» e di «soavità» liriche in cui cadono i versi dell'Ariosto, in modo del tutto disdicevole a una scrittura eroica.

Il repertorio lirico che concorre alla costruzione della similitudine ariostesca della rosa-verginella - «il bel giardin», «l'aura soave», i «gioveni vaghi e donne innamorate» - ricompare puntualmente nel *locus* di Armida e nella contraffazione canora del pappagallo; un repertorio ripreso dal Tasso nel mosaico di tessere sparse ed allusive che, assemblate, offrono una traccia metaletteraria, inscritta nel doppio registro, narrativo e critico, del canto XVI. Nei versi finali della quindicesima stanza, il paragone della rosa si conclude con la sentenza d'obbligo, che esorta al godimento epicureo dell'amore; ma proprio in questo punto, dove si esaurisce lo sviluppo metaforico dell'immagine ariostesca, Tasso espande e rilancia la gnome edonistica - «amiamo or quando / esser si puote riamato amando» - con l'inserzione di motivi bucolici. La strofa XVI evoca, infatti, memorie idilliche e l'ispirazione lirico-erotica dell'*Aminta*. Al canto del pappagallo risponde, in un contrappunto musicale, il risveglio amoroso della natura e degli animali, delineato con toni che replicano l'invito all'*eros* universale, proferito da Dafne nel I atto della pastorale tassiana[39].

«La soavità» e «la vaghezza», che il Tasso indica nei *Discorsi* come qualità eminenti dello stile lirico, appaiono i tratti dominanti del metatesto poetico recitato dal pappagallo, e ben s'accordano con le «lascivette note» dei «vezzosi augelli». Ma, se allo scrittore epico, come afferma il Tasso nel *Terzo discorso dell'arte poetica*, non è «disconvenevole [*uscire*] talvolta da' termini di quella sua illustre magnificenza [*piegando*] talora verso le lascivie del lirico», a questo, tuttavia, egli deve acconsentire di rado, ed innalzando il linguaggio lirico verso l'epico non asservire con affettazione quest'ultimo al primo[40].

[38] *Terzo discorso dell'arte poetica*, p. 42. Tasso discute in questo passo sulla diversità degli usi metaforici convenienti allo stile lirico e a quello eroico.

[39] Nella pastorale e nel giardino di Armida il tema dell'*eros* universale e naturale svolge in chiave edonistica la rappresentazione dell'amore di tradizione neoplatonica.

[40] *Terzo discorso dell'arte poetica*, p. 50, da leggersi come possibile commento a *Gerusalemme Liberata*, XVI 12, ovvero alla stanza dell'«aura»; «aura» che esemplarmente nella *Conquistata* diviene «aura [...] vaga», «opra è d'incanto e di mal'arte maga». Per la questione dell'«aura» tassiana, rivista in un'ottica stilistica, si rimanda anche al *Terzo discorso dell'arte poetica*, p. 51.

Di fatto, nel contesto del canto, alla smodata vaghezza del pappagallo e alla «melodia sì tenera»[41] e lusinghiera della natura - in sostanza false sul piano della verità epica ed eccessive nell'ambito delle scelte eroiche - fa eco il suono di tromba della coppia guerriera che «indura a i vezzi del piacere» e che, depositaria del legittimo codice epico, agisce da limite censorio per la varietà «fiorita» del «romanzo» ariostesco e la lasciva lirica dell'*Aminta*. In tal senso i termini «vago» e «vaghezza»[42] ricorrono quali espressioni chiave del giardino di Armida, cifra velata di una turgidezza lirica da contenere nelle opzioni stilistiche del poema eroico; non diversamente, il falso «mirabile» e l'artificiosità che connotano la favella del pappagallo sembrano rappresentare la brutta copia della natura imitativa della poesia e del ruolo magniloquente del poeta. Entrambi questi caratteri tratteggiano nel giardino di Armida uno scenario-tipo dell'errore morale e dell'irregolarità letteraria.

Se, d'altronde, si risale ai trattati sugli emblemi in circolazione nel Cinquecento, sempre dagli *Hieroglyphica* del Valeriano, ci soccorre l'effige del pappagallo accostata all'idea dell'eloquenza e dell'imitazione, in rapporto alla natura parlante dell'animale[43]. Nella descrizione dei dettagli che ritraggono il volatile, il Tasso dovette, presumibilmente, rifarsi sia alla fonte classica della *Naturalis Historia* che all'enciclopedia moderna del Valeriano. Il particolare della «lingua [*che si*] snoda in guisa larga» si rivela, infatti, traduzione di quanto il testo pliniano riferisce sulle qualità degli uccelli imitatori dell'uomo, dotati di «latiores linguae omnibus in suo cuique genere»[44].

La trasposizione emblematica dell'animale riprende, invece, i significati esposti dal Valeriano negli *Hieroglyphica*, dove il concetto di eloquenza, legato al *psittacus*, si estende in negativo anche a un linguaggio e una parola usati con l'inganno e la simulazione. L'esempio riportato dal Valeriano per dimostrare l'eccezionalità del volatile è proprio quello di un pappagallo che con la sua favella rese immortale ed onorato il ricordo di un «vir perditissimus et omni scelerum obscoenitate contaminatus»[45].

L'idea della contraffazione, attribuita alla figura dell'uccello canoro, emerge più incisivamente nel dialogo sulle imprese di Scipione Bargagli, dove, per bocca di Bellisario Bulgarini, viene chiarita la simbologia di un'impresa inventata in occasione del carnevale di Siena; questa, raffigura

[41] *Gerusalemme Liberata*, XVI 17.

[42] La connotazione critica e stilistica dei due termini è attestata dal *Terzo discorso dell'arte poetica*, p. 47.

[43] *Hieroglyphica*, cit., f. 166v.

[44] C. Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, X 57.

[45] *Hieroglyphica*, cit., f. 166r; si rimanda anche al prezioso contributo di B. Basile, *Microscopie tassiane*, in «Studi Tassiani», XXXIV (1986), pp. 43-47, dove si illustrano gli interessi tassiani per «la *quaestio mirabilis* dell'eloquio animale» e le fonti da lui consultate.

l'emblema di un pappagallo, corredato dal cartiglio «alienae vocis aemula»[46]. Il Bulgarini, letterato senese, amico del Lombardelli e implicato nelle *querelles* tassiane[47], discutendo sull'efficacia dell'insegna così si esprime:

> «A questo aggiungerei che non stimerei cosa da dover dispiacere il prendere il medesimo pappagallo a scoprire questo concetto; che le parole, ch'ei dice, dettate gli sono e messe in bocca d'altri; e da lui stesso punto non intese. E questa è cosa tanto vera, come di esso è propria e certa. Sí fatto spirito non saria niente male appropriato di coloro la natura a chiarire; che ragionano e trattano di cose, da essi non intese; pur come esse fossero di loro testa, o di lor studio uscite: essendo tuttavia tolta dal sapere e dall'opera degli altri»[48].

Il discorso del Bulgarini si conclude, quindi, con uno scambio per analogia dalla facoltà imitativa del pappagallo alla natura dell'arte; natura che nel caso precipuo include, tuttavia, tratti negativi di plagio e di caricatura. L'interpretazione del Bargagli rilanciava, in definitiva, alla fine del Cinquecento, l'immagine del pappagallo quale era apparsa negli scritti umanistici sulla pratica dell'imitazione e dei modelli, accrescendola, comunque, e variandola con un potenziale connotativo di tipo ludico e parodico.

Se il pappagallo della *Gerusalemme* sembra, in parte, potersi inscrivere in questa tradizione iconologica, riconsiderato nella tela narrativa dei canti XV e XVI lascia presupporre l'esistenza di ulteriori suggestioni e spunti poetici, giunti al Tasso dai *mirabilia* esotici delle scoperte geografiche. Come il carattere della «voce ch'assembra il sermon nostro» si crede rimandi al complesso dei significati succitati, così sul particolare delle piume variopinte e del «purpureo rostro», che denota il fascino seduttivo ed esotico del volatile, si affollano memorie classiche e nuove fonti moderne di plausibile ricezione tassiana. Anche se si tralasciano la già ricordata *Naturalis Historia*, gli *Amores*[49] di Ovidio e i

[46] *Dell'imprese di* Scipion Bargagli, *Gentilhuomo Senese. Alla prima parte, la seconda e la terza nuovamente aggiunte*, in Venetia, Appresso Franceschi Senese, 1594 [la prima edizione è del 1589], pp. 139-140. L'emblema del pappagallo con la spiegazione del significato si trova anche negli *Emblemata* di Giovanni Sambuco, raccolti dall'Alciato insieme ai suoi *Emblemata* e dati alle stampe nel 1551 (Lugdumi, apud Guliel. Rovillium).

[47] Si ricorda che proprio nella *Risposta al Lombardelli* del 1585 (T. Tasso, *Lettere*, a c. di C. Guasti, II, Firenze, Le Monnier, 1853, p. 450) il Tasso, definendo i rapporti fra il «vero» storico e il «verisimile» poetico, concludeva con la famosa asserzione che il poeta non può mai dirsi un «falsificatore», perché i fondamenti della sua arte risiedono nella verità della storia. Per il Bulgarini è utile rammentare che volgarizzò gli *Hieroglyphica* del Valeriano. Si rimanda anche alle sue annotazioni apposte al commento alla *Liberata* di Scipio Gentili.

[48] *Dell'imprese di Scipion Bargagli...*, cit., p. 140.

[49] Ovidio, *Amores*, II 6: «Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis, / occidit». È un lamento funebre in onore del pappagallo.

Florida[50] di Apuleio, nei quali il *psittacus* è connesso alla *curiositas* scientifica, alla seduzione o all'esotismo delle Indie, il pappagallo sfila esemplarmente fra i *monstra* colombiani del poemetto *Syphilis sive Morbus Gallicus* di Gerolamo Fracastoro[51].

Nel III libro della *Syphilis*, che esordisce con la rappresentazione dei «nemora alterius felicia Mundi» - il Mondo Nuovo scoperto dal navigatore genovese -, ai conquistatori intenti a perlustrare gli ombrosi rami della selva americana («per umbrosos sylvarum ramos») si mostra la vista di una «plurima [...] / [...] avis, quae picta nitentes // Caeruleo pennas, rostro variata rubenti» («gran numero d'augelli che dipinte / Di ceruleo colore avean la piume, / E di vermiglio variato il rostro»).

Lo stuolo di pappagalli in cui s'imbatte la spedizione documenta[52], a partire dal decennio venti-trenta del Cinquecento, la nascita di un diverso genere di *psittacus*, legato alla *novitas* dell'avventura colombiana e incluso nella galleria delle rarità importate dal Nuovo Mondo. Nella *Syphilis* si assiste, quindi, ad un recupero attualizzante del pappagallo classico nell'ambito della poesia umanistica, dove si consolida l'immagine dell'uccello parlante fra gli elementi di repertorio che simboleggiano l'esotismo e il fascino edenico delle terre d'oltreoceano.

L'assunzione del *psittacus* a stereotipo di un moderno *locus amoenus* americano si presenta già assestata, almeno dal 1550, nelle egloghe nautiche del bresciano Lorenzo Gambara»[53], che raccolgono la lezione del Fracastoro e sviluppano un nuovo immaginario bucolico arricchito da suggestioni colombiane e dalla presenza del pappagallo. Il legame fra le meraviglie del *descubrimiento* e il «mirabil mostro», quasi umano nella parola e partecipe di una rinascente Astrea, si rinsalda definitivamente nei versi del Gambara che così recitano: «Quas inter canit Eois non natus in oris / Psittacus, et volucrum cantus imitatur, et altis / Arboribus strepit, et lingua nova verba loquaci / Ingeminat, repetitque hominum per guttura voces». Manca, tuttavia, nel pappagallo del poeta bresciano il tratto delle piume variopinte, che non si riscontra neppure nella ripresa del volatile attuata dal Gambara nel suo poema *De navigatione Christophori*

[50] APULEIO, *Florida*, 12.

[51] HIERONYMUS FRACASTORIUS, *Syphilis sive Morbus Gallicus*, Verona, s.t., 1530 (*editio princeps*).

[52] Si cita da: HIERONYMUS FRACASTORIUS, *Syphilis sive Morbus Gallicus*, in Bologna, a S. Tommaso d'Acquino, 1738 (senza frontespizio) pp. 89 e 102. L'edizione comprende a fronte del testo latino un volgarizzamento a cui si rimanda per la traduzione.

[53] BASILII ZANCHII *Bergomatis Poematum Libri VIII*. LAURENTII GAMBARAE *Brixiani Poematum Libri III*, Basileae, per Joannem Oporinum, 1555. Si veda in particolare l'*Egloga nautica prima*, intitolata *Chorinaeus*, p. 304.

Columbi[54], d'ispirazione epica e virgiliana; un poema coevo nelle vicende redazionali e nella stampa alla *Gerusalemme Liberata*.

Se l'esistenza di eventuali rapporti fra questi due testi resta un capitolo congetturale tutto da scrivere, per quanto le amicizie ferraresi e napoletane del poeta bresciano e la singolare consonanza riscontrabile fra il Colombo del Gambara e il Goffredo della *Liberata* offrano, in tal senso, un qualche segnale[55], diversamente si profila il caso del Tasso e del Fracastoro, perché proprio alla *Syphilis* fa eco la strofa di Colombo, nel XV canto della *Gerusalemme*.

Nell'esordio del III libro della *Syphilis*, lo scrittore veronese esortava i contemporanei ad abbandonare le logore favole degli antichi per un poema d'ispirazione moderna, rivolto all'attualità delle scoperte colombiane; un'attualità che egli veniva suggerendo con questi versi: «Unde aliquis forsan novitatis imagine mira / Captus, et heroas, et grandia dicere facta / Assuetus, canat auspiciis maioribus ausas / Oceani intacti tentare pericula puppes / [...]. Felix, cui tantum dederit Deus!»[56]. E davvero fortunato, stando alle parole del Fracastoro, dovette essere il Tasso a cui né mancava il sostegno della musa epica né la volontà di cimentarsi in argomenti di carattere storico. Rimane di fatto che nella *Liberata*, accogliendo l'invito del veronese, il nostro introduceva l'*excursus* dei viaggi e l'elogio di Colombo, e accreditava, infine, nell'allusione mascherata della stanza trentaduesima - «ché quel poco darà lunga memoria / di poema dignissima e d'istoria» -, la validità della proposta avanzata anni addietro dal Fracastoro.

In rapporto a questa trama di riferimenti colombiani che la *Gerusalemme* intreccia con la *Syphilis*, il poemetto sul morbo gallico può annoverarsi fra le probabili fonti del «mirabil mostro» di Armida, fra le memorie letterarie che il Tasso seppe sfruttare abilmente, aggiungendo al modello dettagli originali, come la nota delle piume variopinte.

[54] LAURENTII GAMBARAE *Brixiani De navigatione Christophori Columbi. Libri quattuor*, Romae, apud Franciscum Zanettum, 1581. IL poema, per quanto pubblicato in questa data, prospetta tuttavia una lunga gestazione, che risale alla fine degli anni cinquanta, come fa fede una lettera di BARTHOLOMAEI RICII *Lugiensis epistolarum familiarum Lib. III*, Ferrariae, apud Valentem Panizzam, 1562, ff. 25r-26v. L'immagine del pappagallo che compare nel *De Navigatione* ricalca fedelmente quella dell'*Egloga nautica*.

[55] Per tali questioni mi permetto di rinviare al mio contributo *Lorenzo Gambara e il «De navigatione Christophori Columbi»: il tema del viaggio fra epos e storia*, d'imminente pubblicazione negli «Atti» del convegno veneziano (21-23 Ottobre 1992) sul tema: *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo*. Sulla parentesi napoletana e romana del Gambara, si veda la prefazione al *De Navigatione Christophori Columbi*, in cui emerge l'amicizia del bresciano con Antonio Perenotto e Antonio Carafa.

[56] *Syphilis*, cit., pp. 88-90.

Questo particolare, ignorato dal veronese, si riscontra, invece, nella cronaca del Nuovo Mondo redatta da Pietro Martire d'Anghiera[57]; un resoconto delle scoperte assai diffuso negli ambienti colti e che sta alla base tanto delle conoscenze colombiane del Fracastoro, quanto della riabilitazione morale operata dal Tasso nei confronti dell'ammiraglio genovese. All'autore della *Liberata* le *Decades* di Pietro Martire si porgevano facilmente nella ristampa volgarizzata dal Ramusio che, pubblicando nel 1556 il *Terzo volume delle navigazioni et viaggi*[58], includeva fra le cronache delle esplorazioni anche il *Summario de l'Indie Occidentali*, un volgarizzamento estratto dall'opera del letterato lombardo.

Nell'elenco dei *mirabilia* americani che il D'Anghiera enumera al suo lettore compare puntualmente il pappagallo, ritratto con «varissimi colori e massime nelle ale», che al dire dell'autore «arrecavano alla vista grandissimo piacere»[59]. Proprio questo accostamento delle piume policrome all'idea del fascino esotico, larvatamente abbozzata da Pietro Martire, si presume abbia costituito uno dei possibili spunti ideativi e poetici per il carattere delle «piume sparte di color vari» del pappagallo tassiano; carattere che se, in tal senso, risulta fondato su riferimenti storici, per un altro verso supporta anche una significazione emblematica connessa alla seduzione esotica e al piacere sensoriale.

La novità del pappagallo americano e la ricezione da parte del Tasso di un nuovo immaginario desunto dalle cronache di viaggio non sembrano, tuttavia, esaurire le ragioni che indussero l'autore alla scelta di un dettaglio descrittivo quale quello delle piume policrome, insolito nella tradizione del *psittacus*, e se mai più consueto per l'effigie del pavone. Del resto, anche per un'altra via potevano giungere al Tasso suggestioni poetiche e figurative che favorissero l'attribuzione del piumaggio variopinto al ritratto classico del pappagallo. Si pensi in particolare al noto *monstrum* oraziano con cui si apre l'*Ars poetica* - «Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique conlatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici?» -; un *monstrum* che è metafora di un'opera letteraria abnorme, cresciuta per accumulo indistinto di parti, non conforme alle leggi di unità e coesione del «soggetto» e della *fabula*.

[57] Petri Martyris ab Angleria, *De orbe novo. Decades*, apud M. de Eguia, Compluti 1530 (rist. anast.: Graz, 1966). A Venezia si stampa nel 1534, a cura di Giovan Battista Ramusio, anche il *Summario de la generale historia de l'Indie Occidentali*, libera traduzione di Andrea Navagero del *De orbe novo* di Pietro Martire.

[58] Il *Summario* viene ripreso e rielaborato negli anni Cinquanta dal Ramusio, che inserisce il testo nel *Terzo volume delle Navigationi et viaggi*, edito nel 1556, con i tipi del Giunti.

[59] *Summario*, cit., f. 2r. Più generico si rivela, invece, il riferimento alle piume variopinte che ricorre in un'altra fonte colombiana di fattibile consultazione da parte del Tasso, ossia il libro sesto delle *Historiae rerum Venetiarum* di Pietro Bembo, edite nel 1551.

Nella logica dell'*ut pictura poësis* sottintesa nell'allegoria oraziana, le «varias plumas» dipinte dal pittore corrispondono ai colori usati dal poeta, ossia alle parole e alla locuzione che caratterizzano lo stile del racconto e dell'imitazione poetica.

Se realmente il Tasso venne via via avvalorando il giardino di Armida e le stanze del pappagallo col sovrapporre ai significati primitivi del canto un'allusività retorica e critica funzionale alla stessa difesa della *Gerusalemme*, il tratto iconografico delle piume «sparte di color vari» sembra acquistare un particolare rilievo proprio in rapporto all'immagine oraziana.

Dal commento all'*Ars poetica* redatto da Cristoforo Landino[60] - un commento conosciuto e compendiato dal Tasso[61] - si ricavano preziosi lumi rispetto al tipo di esegesi proposta per i versi del *monstrum* oraziano. Il Landino, dopo aver premesso una sottile distinzione fra il concetto di *falsum* e quello di *fictum*, l'uno, da intendersi come menzogna linguistica, l'altro, come componente connaturata al piacere della poesia e delle arti, entra nel vivo delle questioni sollevate dalla metafora oraziana, che commenta in questi termini: «licet pictori fingere: licet poetis: Illi coloribus: huic verbis. Licet ergo formare chimeram: formare carnibus humanis vescentes equos»[62]. Ma per quanto con tale asserzione egli paia legittimare la finzione della parola, la mescolanza degli stili e l'uso di digressioni inserite sul tronco della «favola» principale, di fatto egli restringe rigorosamente il campo d'azione di quei poeti impegnati in argomenti gravi e temi epici. Bolla, infatti, come «intollerabile vitium» la mancanza di decoro e di *gravitas* che si verifica in quella rappresentazione dove si pongono sullo stesso piano gli episodi principali e quelli accessorii. Altresí, disdicevole al poeta epico è per il Landino un uso eccessivo dei «colori» e le variazioni indiscriminate dello stile[63].

I figuranti dell'«Humano capiti [...] varias inducere plumas», così esposti ed intesi dal Landino, agiscono di rincalzo ad una rilettura del «mirabil mostro» tassiano come *exemplum* retorico. Il carattere delle piume variopinte, che stando all'interpretazione del commentatore fioren-

[60] CHRISTOPHORI LANDINI *Florentini in Q. Horatii Flacci Libros omnes [...] Ars poetica*, Impressum Venetiis per Ioannem de Forlivio et Socios. Anno MCCCCLXXXIII, ff. q-rIII.

[61] Il Solerti nella *Vita di Torquato Tasso* (III, Torino, Loescher, 1895. *Appendice III*) dà notizia di un'edizione dell'*Opera omnia* di Orazio, con commento del Landino, postillata dal Tasso. L'esemplare di stampa, di proprietà di G. C. Rossi, si riteneva perduto, ma nel 1928 Rudolph Altrocchi, nel saggio: *Tasso's holograph annotations to Horace's «Ars poetica»*, informava di un suo ritrovamento, nella John Hay Library dell'Università di Brown, di due edizioni oraziane del Landino annotate dal Tasso: quella fiorentina del 1482 e quella veneziana del 1483, segnalata dal Solerti. L'attribuzione dell'Altrocchi si rivela, tuttavia, alquanto dubbia, perlomeno per l'edizione del 1482. L'esemplare di stampa postillato dal Tasso sarebbe, invece, quello del 1483, già citato alla nota 60.

[62] CHRISTOPHORI LANDINI *in Q. Horatii Flacci Libros...*, cit., f. q.

[63] *Ibid.*

tino implicava in Orazio l'idea di una policromia stilistica, ben s'addice alla stessa qualità del canto intonato dal pappagallo-poeta del Tasso; un canto intarsiato di citazioni ariostesche e ispirato ad una «vaghezza» lirica e bucolica che l'autore verrà condannando come impropria per il genere eroico nei *Discorsi dell'arte poetica*. In linea con quanto sostenuto dal Landino sul decoro e la *gravitas* necessari allo stile epico, il Tasso veniva decretando, proprio attraverso i tratti e la voce contraffatta del «monstro» di Armida, la condanna della varietà stilistica e romanzesca celebrata nel poema dell'Ariosto[64].

ELISABETTA SELMI

[64] Si rimanda per questi aspetti anche alla discussione contenuta nell'*Infarinato secondo* del Salviati (in Firenze, per Anton Padovani, 1588, pp. 85-89 244-245) sull'unità e la molteplicità della favola e dello stile; discussione che ruota intorno alla similitudine fra i colori del pittore e i «costumi» del poeta.