

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

GUIDO BALDASSARRI, <i>Luigi Poma</i>	7-13	
SAGGI E STUDI		
GUGLIELMO BARUCCI, <i>Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico</i>	15-41	
VITTORIO CORSANO, <i>L'Amadigi «epico» di Bernardo Tasso</i>	43-74	
MISCELLANEA		
MONICA FEKETE, <i>Il duca, la maga e il poeta. Giardino reale e giardino letterario nella «Gerusalemme liberata»</i>	75-87	
SILVIA PIREDDU, <i>Lirica, pastorale ed etica di corte: «The Countesse of Pembroke's Iychurch» (1591), prima traduzione inglese dell'«Aminta»</i>	89-113	
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (1999) (a cura di LORENZO CARPANÉ)		115-185
NOTIZIARIO <i>Assegnazione del Premio Tasso 2003</i>	187-190	
SEGNALAZIONI	191-232	
ADDENDA ET CORRIGENDA		
FURTI CHE NON SON FURTI: IN MARGINE ALL'«OCCHIALE APPANNATO»	233-243	

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 11312246 intestato a: Amministrazione *STUDI TASSIANI*, *Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai* - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo

Direttore responsabile G. O. BRAVI - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO



PREMIO TASSO 2004

Il Centro Studi Tassiani di Bergamo bandisce per l'anno 2004 un premio di € 1.500,00 da assegnarsi a uno studio critico o storico o a un contributo linguistico e filologico sulle figure e sulle opere di Bernardo e Torquato Tasso.

I contributi, cui si richiede carattere di originalità e di rigore scientifico, e di essere inediti, devono avere un'estensione non inferiore alle quindici e non superiore alle trenta cartelle dattiloscritte con battitura spazio due.

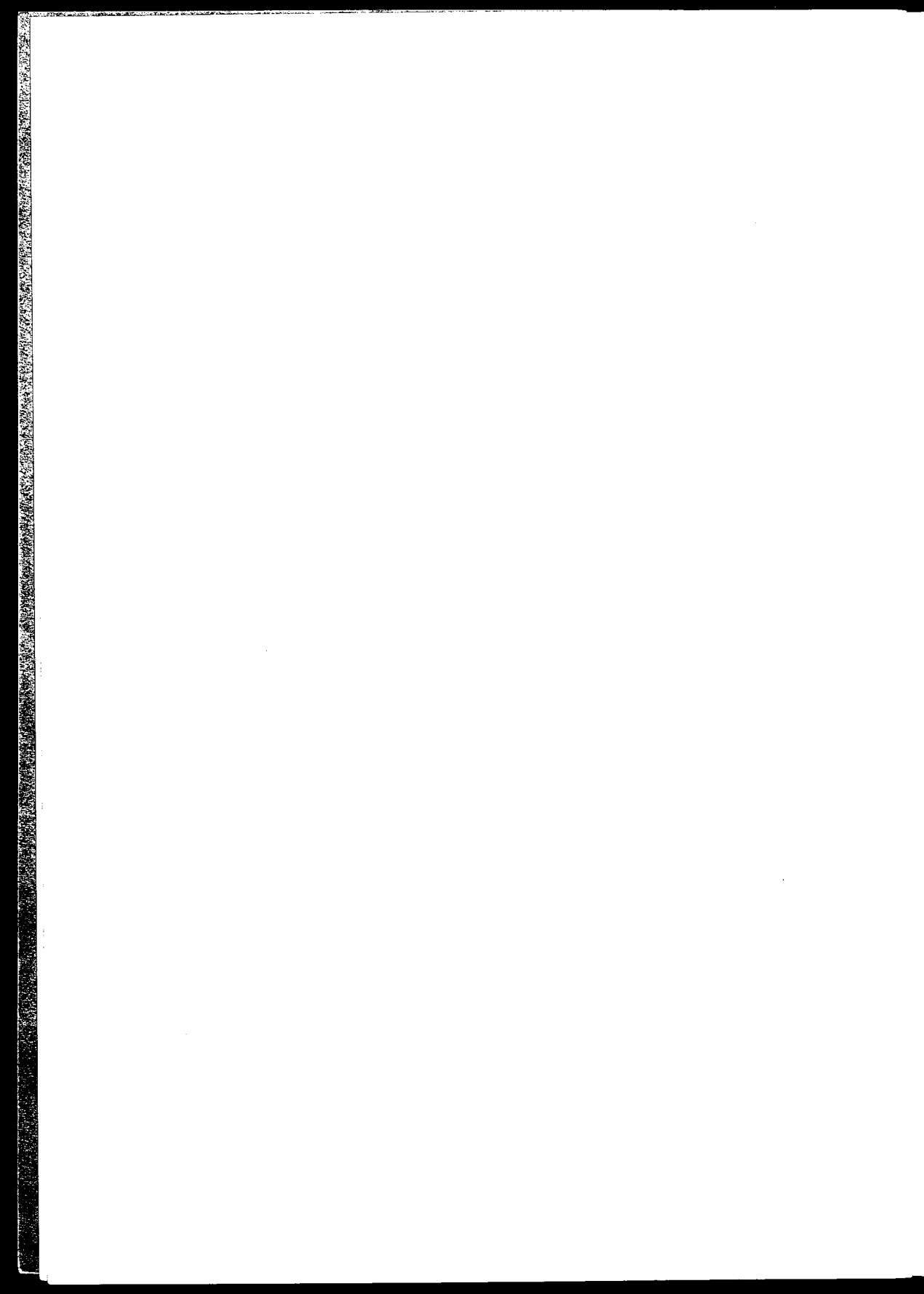
I dattiloscritti dei saggi, in quattro copie, e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica) vanno inviati al

**“Centro Studi Tassiani”
presso la Civica Biblioteca di Bergamo
entro il 31 gennaio 2004.**

L'esito del premio sarà comunicato ai soli vincitori e pubblicato per esteso sulla rivista “Studi Tassiani”.

* * *

Indirizzo per l'invio dei dattiloscritti:
Centro di Studi Tassiani, presso Civica Biblioteca “A. Mai”
Piazza Vecchia, 15 - 24129 BERGAMO
Tel. 035.399.430/431



PREMESSA

Per una fortunata coincidenza, in questo numero della nostra rivista l'intera sezione dei *Saggi e Studi* è destinata a Bernardo Tasso. Che ciò sia dovuto all'esito del Premio Tasso 2003 è anche più significativo, a dimostrazione del rinnovato interesse, anche da parte di giovani studiosi, per un personaggio da molti punti di vista assai importante per gli equilibri complessivi del secolo, in virtù, si aggiunga, di una carriera assai lunga, che lo costrinse a confrontarsi con i mutamenti in atto, radicali, del sistema letterario del secolo, quasi in parallelo con le ben note vicende, più che complesse, della sua biografia e del suo «servizio» politico-cortigiano. A Torquato Tasso (che di quegli avvenimenti e anche di quelle incertezze, almeno per l'ultimo decennio della vita del padre, fu testimone attento e appassionato) è destinata invece la *Miscellanea*, che ospita due contributi attinenti a diverso titolo (ma con tangenze esse stesse assai significative) alla *Liberata* e all'*Aminta*. Seguono le consuete rubriche, di cui l'ultima, nel proporre un riesame dell'*Occhiale appannato* dell'Errico, mostra la persistenza dell'esempio del Tasso anche nelle polemiche «tarde» intorno alle pratiche compositive mariniane. Un numero assai equilibrato, dunque, l'ultimo alla cui confezione ebbe modo di contribuire Luigi Poma, scomparso sul finire dell'anno: che lascia un grande vuoto di competenze, e un rimpianto per le sue qualità scientifiche e umane che ci accompagnerà nel seguito del nostro lavoro.

M I S C E L L A N E A

*IL DUCA, LA MAGA E IL POETA.
GIARDINO REALE E GIARDINO LETTERARIO
NELLA «GERUSALEMME LIBERATA»*

Torquato Tasso, come già gli autori che lo avevano preceduto nella stesura di poemi cavallereschi, ricorre al *topos* del giardino: l'*hortus deliciarum* in quanto tale risulta, però, poco consono, di fatto, alla tematica che l'epopea tende a circoscrivere, sicché l'autore lo rende addirittura coprotagonista accanto alla sua motrice, la maga Armida. Ma il tema del giardino, così frequente nella letteratura italiana rinascimentale, trova conforto ed è allo stesso tempo doppio speculare di una realtà storica altrettanto diffusa, la quale, dopo i timidi tentativi del secondo Quattrocento, acquista una ricorrenza mai incontrata nel secolo XVI, divenendo un elemento culturale sintomatico del periodo. Di certo la creazione tassiana, che dà ampio spazio alla fantasia e dichiaratamente all'intervento dell'elemento magico, pare a prima vista segnare un netto confine tra mondo reale e mondo immaginario, confine che non ci pare, del resto, del tutto invalicabile, lasciando una qualche reciproca permeabilità a elementi semmai minori, a piccole e probabili infiltrazioni, che convergono da entrambe le parti verso il nucleo recintato del giardino.

Dietro l'elaborazione mentale del giardino si trova indubbiamente il poeta, il quale investe, però, del suo genio creatore la protagonista, che viene dotata di tutti gli attributi propri di una divinità. È ormai quasi un luogo comune riscontrare che Armida assume tali caratteri, ma si rivela come altrettanto vero, forse, il fatto che esiste un modello reale, storico e non meno «demiurgico», cioè a dire il principe o meglio, nel caso prettamente ferrarese, il duca, sul quale viene, in un certo senso, forgiata l'immagine della maga, tutta compresa del suo desiderio di assolutezza.

Non si può ignorare il fatto che la città di Ferrara e il suo circondario, per quasi un secolo, tra la fine del Quattrocento e gli anni '70 del Cinquecento, vengono abbelliti di numerosi giardini, afferenti a ville e palazzi, che conoscono un'elaborazione ben circoscritta dai criteri architettonici e topiari al tempo vigenti, del resto bene illustrati dai numerosi trattati redatti dai vari architetti che, su committenza dei principi, erano impegnati nell'espansione e nello sviluppo delle corti. Anche se tale attività fiorisce, in un primo tempo, alla corte medicea di Firenze, pervasa dal ficinianesimo neoplatonico, Ferrara stessa, pur se con un qualche ritardo, vi si allinea, recuperando velocemente l'iniziale divario.

La giustificazione di fondo della subordinazione assidua di una parte almeno del paesaggio naturale alla forza del razioicinio non collima semplicemente e univocamente con il puro gusto estetico rinascimentale o con la mera determinazione della volontà dell'uomo di assoggettarlo a sé, bensì con un sostenuto disegno politico, estense nel nostro caso, di rafforzare, anche sul piano più immediatamente visibile, e dunque nelle sue manifestazioni esteriori, l'immagine della potenza ducale. Il vasto complesso di giardini collocati all'interno delle mura della città serviva, in maniera magari sorprendente per noi, anche a scopi di difesa, per la necessità, secondo quanto annota Giovanni Leoni¹, di avere «aree aperte con vegetazione leggera che non ostacoli il movimento di truppe», «acqua canalizzata» e «alberi che rinforzino il terreno». Ma, come scrive lo stesso studioso², il giardino rappresenta uno spazio neutro per il controllo della città e si connota allo stesso tempo quale luogo protetto idoneo all'ozio della famiglia ducale. Non ci pare che questa funzione per così dire «tutelare» dell'area destinata a verde sia riscontrabile nel giardino letterario, il quale è a sua volta 'difeso', tradizionalmente, da determinate costanti (che pure conosceranno poi forme varie di possibile diversificazione), oltre che segregato dal mondo esterno. Basti pensare qui, ad esempio, al triregno di Armida, al suo elaborato sistema di protezione o alla curiosa collocazione di uno dei suoi giardini: i tre giardini sono circondati dalle acque del fiume Oronte, da quelle dell'oceano nonché dalle insolite acque stagnanti del Mar Morto (spazio destinato al castello - situato lì dove sorgevano le due città di Sodoma e Gomorra, regno del peccato e per questo severamente punite da Dio - in cui i cavalieri subiscono atroci metamorfosi). L'uso canonico dell'ubicazione del giardino su di un'isola viene assecondato dalla presenza di vari mostri (già rintracciabili in Ariosto), il cui compito è ancora quello di impedire o di rendere quantomeno arduo l'accesso al giardino delle Isole Fortunate, che funge da riparo per la coppia Armida-Rinaldo. Le mura simboleggiano l'isolamento, ma al contempo implicano anche la valenza dell'imprevisto, del mistero³ e, non da ultimo, dell'inganno di cui si caricano i giardini letterari nei poemi cavallereschi. Il concetto di divieto, di ascendenza biblica, viene espresso non soltanto tramite la cinta muraria ovvero l'isola, bensì anche grazie al ricorso a vari animali feroci e a creature mostruose (serpente, leone, orso, cinghiale, drago), che custodiscono

¹ G. LEONI, *La città salvata dai giardini. I benefici del verde nella Ferrara del XVI secolo, in Fiori e giardini estensi a Ferrara. La flora rinascimentale*, a cura di L. PALERMO, Roma, Leonardo - De Luca Editori, 1992, pp. 14-27, e specie 20.

² Ivi, pp. 20-21.

³ Cfr. M. FAGIOLO, *Le mura e il giardino, in Il giardino e le mura. Ai confini fra natura e storia, «atti» del convegno di studi di San Miniato Alto (23-24 giugno 1995)*, Firenze, EDIFIR, 1997, pp. 1-23, e specie 3.

gelosamente l'ingresso e che apparterebbero, secondo Maria Luisa Rondi Cappelluzzo, al bestiario alchemico⁴. Vi è poi un terzo elemento, mediante il quale si attua la stessa funzione protettiva, e da cui promana un forte senso manieristico, che rafforza, ancora una volta, gli effetti dirompenti della magia: si tratta dell'ossimorica protezione della montagna (riferimento evidente a quella del Paradiso terrestre), con la neve che ne ricopre i lati, e sulla cui cima si trova, ben dissimulato all'interno del palazzo, il giardino dei giochi d'amore della maga e del cavaliere, ormai sprovvisto, com'era avvenuto già in Boiardo e in Ariosto, della ragione ovvero del suo senso del dovere.

Le mura di cinta adempiono la stessa funzione anche nel caso dei giardini reali, nei quali si ricostruisce un microcosmo meraviglioso e felice, custodito e governato dal signore della villa o del castello. Esse diventano una regola da seguire, che trova spazio nel trattato *De re aedificatoria* dell'Alberti, là dove egli teorizza la necessità difensiva contro gli atti di vandalismo⁵. Il giardino viene in realtà concepito come uno spazio appartato, che privilegia deliberatamente un determinato ceto sociale. L'accesso ad esso viene pure assoggettato a una certa selezione, consentito com'è a un ristretto numero di eletti, la cerchia di coloro ai quali il principe desidera mostrare e partecipare, mediante un processo che diremmo quasi metonimico, il proprio potere, attraverso l'esibizione dunque di un paesaggio naturale il cui lussureggiante tripudio è effetto della sua volontà. Alle classi subalterne rimane così il solo compito di ammirare da lontano le meraviglie costruite con il prezzo di un dominio ferreo, come avveniva almeno nel caso della corte di Ferrara. Il giardino reale delle corti signorili quattro-cinquecentesche è destinato, dunque, a pochi privilegiati. La memoria dell'antichità, con tutto ciò che l'Umanesimo aveva inteso scorgervi quale archetipo di un mondo perfetto, e insieme, molto verosimilmente, l'immediatezza delle opere letterarie e pittoriche dell'epoca, ebbero una tale influenza da fare introdurre in quegli spazi, così abilmente e artificialmente ricreati, anche altri elementi mitico-letterari, utili a rafforzare l'idea dell'isolamento, della rassicurante separazione di quel luogo chiuso e circoscritto, sottratto alla complessa, talvolta tumultuosa realtà del circostante mondo contemporaneo. Le mura fortificate si rivelavano dunque insufficienti, da sole, a garantire la tutela del giardino cinquecentesco, inteso come paradiso terrestre, sicché l'immagine archetipica e mitica dell'isola, di ascendenza squisitamente letteraria, oltre a essere un connotato della realtà storica contemporanea, tendeva forse a diventare un ulteriore tratto

⁴ Cfr. M. L. RONTI CAPPELLUZZO, *Il giardino di Armida. Momenti magici ed ermetici in Torquato Tasso*, Parma, Palatina Editrice, 1990, pp. 43-45.

⁵ L. B. ALBERTI, *L'Architettura - De Re Aedificatoria*, a cura di G. ORLANDI, Milano, Il Polifilo, 1966, II, p. 808 (IX, IV).

specifico dei nuovi miti in corso di elaborazione. In questo senso, è più che paradigmatico l'esempio dell'isola di Belvedere⁶, lungo il corso del Po, in prossimità della città di Ferrara, sulla quale gli Estensi stessi costruiranno un giardino, considerato una sorta di *summa deliciarum*, ampiamente decantato dai visitatori, dai trattatisti e dai poeti del tempo.

Tali costruzioni sorgono e si incrementano nel tempo grazie alla forte impronta del mecenatismo estense, che contribuisce senz'altro alla configurazione della corte di Ferrara quale uno dei più prestigiosi ambienti culturali del Rinascimento italiano, in cui le arti godevano di un vigoroso sostegno ed erano delegate a rispecchiare, in senso proprio e insieme traslato, l'immagine della potenza ducale (basti pensare alla ricchezza iconografica di Palazzo Schifanoia, e in particolare al ciclo pittorico dei Mesi).

Di conseguenza interviene una modifica notevole, che allontana il giardino rinascimentale dal suo modello più importante: mentre i Romani costruivano le ville e i giardini a meri fini edonistici e li trasformavano, nella consueta alternanza *negotium* vs. *otium*, in riparo e rifugio dalla vita cittadina⁷, in età moderna, pur non annullandosi tale intento, gli esiti tendono a cancellare l'opposizione città-campagna e a suffragare piuttosto il tentativo, magari anche utopico, di rendere quanto più possibile reale l'immagine della città ideale. Si risente, ad ogni modo, una flagrante nostalgia per l'antichità, per quell'età dell'oro, pagana e volutamente perfetta, che necessita di una rivisitazione, al lume di un'ottica antropocentrica e di una visione estetica che pone il creato al servizio dell'uomo, quale centro del mondo e misura di ogni cosa. Vi concorrono gli umanisti, i letterati, i pittori, gli architetti, che si raggruppano attorno al signore-mecenate, il quale, a sua volta, esige o sollecita il dovuto encomio per la liberalità dimostrata. I miti antichi riprendono vita nelle raffigurazioni pittoriche, in numerosi generi letterari, nell'architettura e nella stessa arte del giardino. La loro ricorrenza ed esaltazione rappresenta l'elemento di raccordo che collega le varie arti, le quali vengono sorrette da un'identica solidarietà ideologica. Ma il ricorso alla mitologia classica, come dicevamo, serve fundamentalmente ad elaborarne una nuova, più consona ai tempi moderni e auspicata dal volere del principe. E dove mai esprimere al meglio la promozione della propria immagine se non all'interno delle arti, tramite la rappresentazione visiva o la parola scritta, espressioni che durano e si trasmettono nel tempo, o tramite l'erezione di edifici sontuosi o la realizzazione di giardini all'italiana, in cui il dato naturale e materiale, assoggettato al Logos, viene relegato a un ruolo sempre più esornativo, celebrazione sapiente della volontà e della saggezza del reggitore, che fa

⁶ Il palazzo e il giardino vennero costruiti tra il 1514 e il 1516.

⁷ Cfr. P. GRIMAL, *L'arte dei giardini*, Roma, Donzelli, 2000, p. 17.

costruire a gloria e a memoria di sé, e del proprio casato, *aere perennius*? Da questa prospettiva si rivela quanto mai eloquente l'opinione espressa da Franco Cardini: «se a Firenze è l'armonica disseminazione di *horti* urbani e ville suburbane a creare l'idea di una sorta di città-giardino, a Ferrara è il volere del principe, coniugato con il genio architettonico di Biagio Rossetti: si dimostra nell'elaborato sistema di giardini della cosiddetta addizione erculea fino a che punto il giardino possa essere espressione simbolica di una volontà del governo che da cittadina e statale si fa, concettualmente, cosmica»⁸.

L'istanza politica s'insinua indubbiamente anche nel caso dell'opera tasciana, puntando sullo scontro tra mondo cristiano e mondo pagano. Armida, in quanto dea pagana, istituisce e governa il proprio mondo, «rifugio» e insieme «trappola», il cui ingresso si dischiude solo a un numero ristretto di iniziati, sicché il giardino, da lei reso così selettivo, funge da emblema della sua stessa essenza, coincidente con l'arte della seduzione, ed è, al contempo, il palcoscenico idoneo su cui può essere rappresentata la realtà finzionale della *story*.

Il principale elemento che collega giardino reale e giardino letterario è la struttura composita che affianca, ormai tradizionalmente, natura e artificio⁹. Il giardino di Armida è frutto dell'intervento della magia (si ricordino i noti modelli letterari precedenti: Boiardo, Ariosto), quella nera, in evidente consonanza con la sua ideatrice mora, di origine pagana, il che ipotoca però, di fatto, sin dall'inizio, la durezza di una siffatta creazione. Sergio Zatti, in una eccellente analisi del canto XVI, ha notato che «le tracce formali del "pagano" contrassegnano in modo particolare la descrizione del giardino delle delizie»¹⁰, identificando come tale la costruzione labirintica e la sua forma chiusa e circolare¹¹.

Benché la magia fosse naturalmente assente dai giardini estensi, in essi si osservava agevolmente la presenza dell'elemento meraviglioso, che non poteva non suscitare lo stupore e la sorpresa del visitatore. Già il numero delle cosiddette «delizie» (ben diciannove, secondo Gianna Pazzi¹²) sta a testimoniare l'indubbio fascino che lo spazio recintato era capace di proiettare sulla figura del duca. Parrebbe poco probabile che fosse solo uno specifico gusto estetico a far erigere le costruzioni cariche di fasto, lusso e raffinatezza: ciò potrebbe essere

⁸ F. CARDINI, «...*Un bellissimo ordine da servire*», in S. BERTELLI - F. CARDINI - E. GARBERO ZORZI, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 77-127, e specie 114.

⁹ Cfr. F. FARIELLO, *Architettura dei giardini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, p. 4.

¹⁰ S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 63.

¹¹ Ivi, pp. 46, 60.

¹² Cfr. G. PAZZI, *Le «Delizie Estensi» e l'Ariosto. Fasti e piaceri di Ferrara nella Rinascenza*, Pescara, Jecco, 1933, p. 18.

piuttosto il frutto di un tentativo, magari di una tentazione, di «artificializzare» la natura, per produrre e affermare un'immagine suggestiva e ammaliante della corte. Il giardino diventa quindi una sorta di specchio (motivo significativo e caro allo stesso Tasso), in cui può riflettersi in maniera esemplare l'illusione della perfezione. Un tale procedimento si potrebbe forse definire come una sorta di magia, che palesa un lato fittizio o menzognero, eppure convincente almeno quanto il giardino letterario. Quindi non possiamo essere totalmente d'accordo con Giorgio Bàrberi Squarotti, là dove afferma che l'arte dell'incantesimo è «una violenza sulla natura» che viene attuata solo nella *Gerusalemme*, in cui la natura viene manipolata e sostituita¹³. Tali azioni, che portano alla perdita della spontaneità, sono parimenti manifeste all'interno del giardino reale, insieme però con il vivo intento di confonderlo con un'aura di eternità, frutto della commistione di arbusti sempreverdi e di elementi architettonici, sintesi che aspirava in qualche modo a proiettare il giardino oltre i confini del tempo e dello spazio. Ed è sempre l'idea illusoria della perfezione e della perennità, di cui viene pervaso il regno di Armida, anche se al suo interno compaiono delle manifestazioni contraddittorie, che tendono a fare insinuare l'idea di una corruzione e di un disfacimento del giardino.

Il legame forte che unisce giardino reale e giardino letterario si rivela nella funzione che questi vengono acquisendo: c'è alla base di entrambi una volontà di ricreare l'immagine del paradiso terrestre coniugata con quella dell'età dell'oro. Ma se questa è l'unica via percorribile per il giardino letterario, essa si rivela come un'idea piuttosto nuova per l'altro, per quello reale, visto che si tratta in qualche misura di uno strappo rispetto all'ambito religioso (basti pensare alla grande diffusione dei giardini monastici, nel corso di tutto il Medioevo, e alla simbologia sacrale che era in essi predominante) e di una sua ricollocazione in un contesto laico, qual è appunto quello delle corti principesche. L'ideologia di fondo dei due giardini tende così ora a combaciare. In un certo senso, dunque, si riesce con qualche difficoltà a scindere le descrizioni dei giardini reali da quelle dei giardini ideati dai poeti. Gianni Venturi, parlando dell'*Orlando Furioso*, ritiene che Ariosto abbia trasferito nel giardino di Alcina «i caratteri edenici che trionfano nei giardini estensi, non per immediata suggestione, ma per una sottile memoria di un parallelo istituto - giardino, Paradiso - che è comune nell'ideologia di corte»¹⁴. Una dislocazione simile parrebbe attuarsi anche nel caso del giardino di Armida, con l'introduzione di alcuni ele-

¹³ Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La fine dell'idillio. Da Dante a Marino*, Genova, Il Melangolo, 1978, p. 322.

¹⁴ G. VENTURI, *Picta poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, in *Storia d'Italia. Annali*, V (*Il paesaggio*), a cura di C. DE SETA, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-752, e specie 718.

menti di difesa che differiscono dai modelli preesistenti. Un esempio può essere fornito dalle preziose notazioni di Giovanni Sabadino degli Arienti, quando traccia il disegno di Belriguardo: «Quello è molto vago de fructi, de herbe odorifere e piante per le domestiche vivande e de rose, viole et altri fiori belli, germinando ai congrui tempi. Certo pare che ogni herba e ogni pianta per la dignità de questo zardino sia da questo ortolano curata con gratia e consiglio de Pomona ortiva dea»¹⁵. O là dove, riferendosi al giardino d'amore, ubicato presso il palazzo di Castelvecchio, scrive: «Questo felicissimo zardino ne fa pensare la delicia de quello del regno del Paradiso, che è infinita e senza comperatione, che li cantanti ucelli sono li angeli cum loro organeti, che magnificano con divine note la deitate eterna et orando per te per le tue bone opere, religiosissimo Principe»¹⁶. Evidentemente, il ruolo degli elementi naturali è di testimoniare e celebrare la magnificenza del principe, cosa che avviene senz'altro anche nei giardini dei poemi cavallereschi, i quali rispecchiano, a loro volta, la supremazia detenuta dalle belle e onnipotenti maghe. Lo schema architettonico del giardino viene retto dalla magia nera, che dev'essere neutralizzata mediante un'eticità alta, più o meno manifesta: ma ci sembra innegabile il fatto che una certa componente meravigliosa trovasse accoglienza nel giardino reale, sinonimo essa stessa del potere e della sua propaganda.

I giardini di Armida ripristinano le già collaudate costanti del *locus amœnus*, ma la loro descrizione viene impostata con un certo arricchimento rispetto alle elaborazioni precedenti di Boiardo o di Ariosto. Nonostante Tasso convivesse con un repertorio vegetale reale piuttosto esteso, e questo tendesse verso una qualche forma di idealizzazione, pare difficile supporre che la creazione del poeta si debba far coincidere con la realtà arborea e floreale del suo tempo. Si può però intuire come questa servisse oggettivamente da modello, da fonte ispiratrice, poiché il giardino letterario si definisce ed è definibile quale «aspetto più complesso dell'immaginario cortigiano»¹⁷. In questa prospettiva di idealità comuni, di orizzonte d'attesa condiviso, dunque, diventa più verosimile che una certa parte almeno degli elementi costitutivi del giardino, tanto di quello reale quanto di quello letterario, sia compresente e possa perciò appartenere a entrambi.

Dalla descrizione tassiana del triregno di Armida, come pure della selva di Saron, in cui si incarna l'essenza del giardino d'amore, quasi fosse una rappre-

¹⁵ *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The «De triumphis religionis» of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Ed. with an Introduction and Notes by W.L. GUNDERSHEIMER, Genève, Librairie Droz, 1972, p. 65.

¹⁶ *Ivi*, p. 55.

¹⁷ G. VENTURI, *Le «forme» del giardino tra metafora e idea*, in *Fiori e giardini estensi a Ferrara*, cit., pp. 11-13, e specie 12.

sentazione scenica (aspetto che getta un ponte significativo tra realtà e mondo immaginario), si desume un ventaglio non particolarmente ampio delle specie vegetali impiegate. Fatto sottolineato peraltro da Giovanni Getto, secondo cui «il fasto non è l'effetto di una ricerca quantitativa, ma di una ricerca qualitativa. La natura lussureggiante del giardino scaturisce non dal numero delle piante nominate, che si riducono a pochissime [...], ma dal loro aspetto, dalla loro condizione di perpetua fecondità»¹⁸.

Così nel canto X, dedicato al castello sul Mar Morto, abbiamo a che fare quasi esclusivamente con gli elementi primari del *locus amœnus*, condensati in un'unica ottava e con la sola specificazione dei «mirteti»:

V'è l'aura molle e 'l ciel sereno e lieti
gli alberi e i prati e pure e dolci l'onde,
ove fra gli amenissimi mirteti
sorge una fonte e un fiumicel diffonde:
piovono in grembo a l'erbe i sonni quieti
con un soave mormorio di fronde,
cantan gli augelli [...].

(X, 63, 1-7)

La descrizione dell'isola sull'Oronte sembra ancora più sintetica ed avara di particolari, il tutto riducendosi ad un verso: «[...] acque e fiori ed erbe e piante» (XIV, 59, 3), anche se si avverte però la presenza di alcune specie floreali, anch'esse riconducibili all'archetipo paradisiaco: ligustri, gigli e rose. Le Isole Fortunate offrono invece una variante più dettagliata, sia dal punto di vista dell'estensione testuale rispetto all'economia del racconto, sia da quello di una più precisa denominazione degli elementi costitutivi (non comunque eccessiva, se raffrontata con la descrizione del giardino di Venere offertaci dal Poliziano):

l'aura che rende gli alberi fioriti:
co' fiori eterni eterno il frutto dura,
e mentre spunta l'un, l'altro matura.

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia
sovrà il nascente fico invecchia il fico;
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;
lussureggiante serpe alto e germoglia
la torta vite ov'è più l'orto aprico [...].

(XVI, 10-11)

¹⁸ G. GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Roma, Bonacci Editore, 1977, p. 201.

par che la dura quercia e 'l casto alloro
(XVI, 16,5)

e nel bel sen le peregrine rose
giunse a i nativi gigli, e 'l vel compose.
(XVI, 23, 7-8)

A queste specie si aggiungono il mirto, il cipresso, la palma, il noce, che popolano la selva dei demoni e delle streghe, ma si rendono, allo stesso tempo, compartecipi dell'illusorio tentativo di seduzione, macchinato dalla stessa magia nera attraverso la quale Armida mette in scena, da abile regista, lo spettacolo della natura.

Tale composizione vegetale, fatta di piante, di fiori e di alberi, è fortemente soggetta a una lettura simbolica, poiché rimette in discussione elementi desunti tanto dalla tipologia paradisiaca che da quella mitologica: essa rinvia infatti all'idea dell'abbondanza dell'età dell'oro, come ha bene colto, nel suo libro, incentrato sull'analisi dei momenti magici ed ermetici della *Gerusalemme*, la studiosa Rondi Cappelluzzo, la quale ha peraltro dedicato alcune pagine all'interpretazione della simbologia del mondo vegetale tasiano¹⁹.

Per un breve confronto proponiamo alcuni passi tolti dal *De triumphis religionis* di Sabadino degli Arienti, il quale, pur dietro un manifesto intento encomiastico, riesce a delineare la realtà dei giardini, non del tutto privi di elementi idealistici e meravigliosi:

Se li vede ciresi maraschi, pruni de varie sorte, piri, persichi, avelani, muniachi et altri arbori de dilicati fructi, e arboscelli de alquanto palido bussio, alevati con egregia arte e similitudine che con penello da optimo pictore se potesse pore, infra quali sono adamaschini rosai. Lì sono alti cypressi, belli savini et lauri et spessissimi gelsimini come l'erera, lì grossi olmi; sono le pariete cinte del zardino con rimarini [...]. E a queste pariete infra le finestre in alto montano vite, che fano optime uve. In una altra parte, lì sono pomi granati, che deli suoi dilicati fructi erano carichi²⁰.

E ancora: «Et con ornamento grande e leticia se vedeno diversi fiori ali congrui tempi; lillii e viole, garofani e ligustre bianche dele vitalpe»²¹ (l'autore si riferisce probabilmente al giardino collocato tra Castelvecchio e Castelnuovo).

¹⁹ Cfr. M. L. RONTI CAPPELLUZZO, *op. cit.*, pp. 49-54.

²⁰ G. S. DEGLI ARIENTI, *op. cit.*, p. 53.

²¹ Ivi, p. 54.

Da questa descrizione possiamo facilmente desumere che non si tratta di una mera riutilizzazione di materiali preesistenti, essendo infatti esiguo il numero delle specie che fanno corrispondere finzione e realtà. Ma non si può negare il fatto che Tasso, come d'altronde già Boiardo o Ariosto, ricorra ad alberi non totalmente incompatibili tra loro, di cui è possibile la convivenza, e che si approssimano a una realtà contingente. La vegetazione, derivata dalla descrizione di Sabadino degli Arienti e che offre una presentazione solo parziale, un assaggio potremmo dire, delle combinazioni possibili, si fa anch'essa decisamente suscettibile di un'interpretazione simbolica. Lo stesso brevissimo brano citato riesce a suggerire l'idea che esisteva una delimitazione netta e precisa tra le diverse parti del giardino reale, divisione che non si dà all'interno degli spazi immaginari illustrati dai poeti. Quello che Pietro de' Crescenzi descriveva come confacente a un giardino signorile, che doveva estendersi su vari ettari, con una partizione in frutteti, vivai, specchi d'acqua, palazzi di verzura, un piccolo bosco e via dicendo²², trasforma nella sua essenza nel fondamentale trattato *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, il quale fonda, in un certo senso, l'arte del giardino all'italiana. Egli fornisce gli elementi essenziali che presiedono alla sua costruzione (si tratta certamente di componenti che si sottomettono a una certa *variatio*, imposta anche da un bisogno di differenziazione tra le varie corti italiane): «uno spiazzo piacevolissimo [...] dove, da diverse direzioni, sgorgheranno piccoli corsi d'acqua»; «i sentieri saranno determinati dalla posizione delle piante, a fogliame sempreverde»; «in un lato protetto: una siepe di bosso»; «in luogo soleggiato: il mirto»; «cipressi rivestiti da edera», «si faranno cerchi, semicerchi, e altre figure geometriche, limitate da serie di allori, cedri, ginepri»; «i filari d'alberi [...] disposti in linea, ad egual distanza tra loro e con gli angoli reciprocamente corrispondenti "a quinconce"»²³. Anche se prevale, agli esordi del giardino quattrocentesco, una certa varietà entropica, a mano a mano la nuova concezione si imporrà in modo sempre più univoco.

Ciò non significa, evidentemente, che l'eredità medievale, tendenzialmente orticola, venga per intero proscritta: gli alberi da frutto permangono nella pianificazione del giardino, almeno nel Quattrocento e più isolatamente nel Cinquecento, ma accanto ad essi si estende la voga delle piante esotiche. La passione per gli agrumi, che poi si trasforma addirittura in collezionismo, appare nella Firenze medicea²⁴, e Giovanni de' Medici ne diventa una sorta di promo-

²² Cfr. P. MANE, *L'«Opus ruralium commodorum» di Pietro de' Crescenzi*, nel vol. *Federico II, immagine e potere*, a cura di M. S. CALÒ MARIANI - R. CASSANO, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 365-366.

²³ L. B. ALBERTI, *op. cit.*, II, p. 806 (IX, VI).

²⁴ Cfr. G. GALLETTI, *Un itinerario storico fra i maggiori giardini medicei*, in *Giardini regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, a cura di M. AMARI, Milano, Electa, 1998, pp. 51-69, e specie 52.

tore, acquistando, per la villa di Careggi, melograni, melaranci e limoni da Napoli. Questi fungevano da piante ornamentali che dovevano adattarsi ad un'artificiosa dimora per soddisfare la raffinatezza del gusto estetico, riecheggiando un sapore vagamente orientale, poi coniugato con quello mediterraneo. L'esistenza di un agrumeto, chiamato Naranzara, creato da Ercole I a Belriguardo²⁵, viene già attestato al tempo di Ariosto, nel cui poema s'incontra la forma *narancia*. In Tasso questa specie invece non compare: il poeta mette accanto al fico e alla vite il «pomo», che ci pare difficilmente identificabile con l'arancio, come pure suppone Giovanni Getto²⁶; molto più congrua sembrerebbe la proposta di interpretarlo come mela, suggerita da M. L. Rondi Cappelluzzo.

Rispetto quindi alla evidente compartimentazione e geometrizzazione del giardino rinascimentale, quello letterario si colloca fundamentalmente su un unico asse, definito dal recinto «segreto», consacrato all'amore, che sarà in seguito fecondamente trasposto anche in un contesto reale, e in cui i giochi, i canti e i banchetti introducono la stessa coloritura sensuale che caratterizza il giardino di Armida e che è il tratto, tradizionalmente dominante, di ogni sua manifestazione letteraria. Proprio in questa «illusoria completezza» risiede «l'inganno supremo del giardino delle delizie», dato che «la varietà che si offre all'occhio rinnovandosi sempre è tale da appagare ogni desiderio», scrive Georges Güntert²⁷ riferendosi al gioco apparenza-realtà che contraddistingue lo spazio della maga, e che andrà acquisendo sempre maggiore importanza nel giardino cinquecentesco.

Dentro lo spazio chiuso del giardino viene ubicato il palazzo, il cui scopo complessivo è evidentemente quello di destare la meraviglia per la preziosità delle opere, e di attestare la supremazia costruttiva dell'uomo sulla natura (si pensi, ad esempio, al *côté* biografico dell'Alberti). Esso diventava, secondo Franco Cardini, «il centro d'elezione [...] attraverso il quale il principe ribadiva alla e sulla città il suo potere e dal quale ricavava ulteriori gloria e prestigio»²⁸. La presenza del palazzo è uno degli ingredienti costitutivi del «giardino d'amore»: basti pensare a quello di Déduit (nel *Roman de la Rose*), oppure all'edificio tutto tempestato di gemme della Venere di Poliziano (nelle *Stanze per la giostra*), oppure a quello, molto più terreno, in cui trovava riparo la brigata boccaccesca del *Decameron*. Ma l'opera per eccellenza esemplare della magia,

²⁵ Cfr. F. ARTIOLI, *Gli Estensi e la delizia di Belriguardo*, Ferrara, Grafica Ferrarese, 1988, p. 79.

²⁶ Cfr. G. GETTO, *op. cit.*, p. 201.

²⁷ G. GÜNTERT, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Pisa, Pacini Editore, 1989, p. 193.

²⁸ F. CARDINI, «...Un bellissimo ordine da servire», cit., p. 77.

nella *Gerusalemme*, sarà il palazzo, in cui si inserisce un ricercato senso di mistero e di inquietudine, tramite un motivo manieristico che acquisterà massima ricorrenza in età barocca: il labirinto. In un certo senso, si conserva l'idea del viaggio, più precisamente, di un percorso difficile destinato ad esprimere un triplice smarrimento: fisico, morale e spirituale. È un fatto che rappresenta, in sommo grado, l'esperienza individuale, che può essere sempre decifrata con un duplice significato: per Rinaldo, il labirinto significa l'annullamento della personalità, dovuto al motivo egocentrico della donna innamorata, per gli altri, invece, esso acquista soprattutto il senso di una punizione o dello smarrimento che impedisce la decifrazione del luogo, sinonimo manifesto dello sciogliersi dell'incanto. Se la fantasia supera spesso la realtà, l'invenzione tassiana supera l'immaginazione degli architetti, visto che il giardino-rifugio di Armida viene nascosto all'interno del circolare, labirintico palazzo, munito di una serie di logge disposte obliquamente. Certo, è una costruzione parecchio inconsueta, che difficilmente potrebbe avere un corrispettivo tangibile, per quanto fantasioso, esigente o bramoso di encomio fosse lo spirito del casato estense. Ci sono comunque delle componenti che si possono cogliere nella realtà estense: così, ad esempio, l'importante numero di logge, da cui si apre la prospettiva sul giardino, logge che venivano ampiamente sfruttate per i fastosi banchetti organizzati dal duca. Tale elemento architettonico pare penetrare anche nel mondo del giardino letterario: già Boiardo ne offriva talune raffigurazioni, tra cui ricordiamo quella, affrescata, descritta a proposito dell'isola del «Palazo Zoioso», di certo alterata dalla dimensione favolosa, ma che è, al contempo, un rinvio alla realtà descritta da Sabadino degli Arienti. Tasso non indugia sull'immagine della loggia dipinta, limitandosi soltanto alla menzione della sua labirintica presenza. Si perde, in questo modo, la connotazione di piacevole ozio, e insieme si bandisce l'inserzione, o meglio il rafforzamento, della dimensione perturbante alla quale concorrono le invarianti del *locus amœnus*. Il labirinto stesso è un elemento che accomuna i due tipi di giardino, ma questa volta l'*iter* percorso va dalla letteratura verso la realtà. Se in un primo momento esso si applicava soltanto alle aiuole di fiori, l'impronta tassiana si fa sentire sempre più: Gianni Venturi afferma che «a Pratolino il giardino è ormai opera di Armida, di una maga che non occulta l'arte ma la esibisce nella sua perfezione tecnica di rassicurante difesa alla disgregazione della coscienza che avverte la tremenda crisi di valori che coinvolge artista e committente»²⁹, mentre «l'episodio famoso del giardino di Armida potrebbe obiettivarsi nel giardino di Bomarzo, un tempo creduto d'ispirazione tassiana, in un luogo cioè che ha abolito ogni linea di separazione tra arte, magia e natura, dove la naturalità consiste nel massimo di arti-

²⁹ G. VENTURI, *Picta poësis...*, cit., pp. 732-733.

ficiosità e il meraviglioso si accampa sul reale, sostituendolo»³⁰. Ma già Eugenio Battisti sosteneva la tesi secondo cui il bosco sacro di Bomarzo rivelerebbe un percorso «tipicamente labirintico»³¹. Come se il visitatore perdesse il ruolo di mero spettatore, che assiste alla grande recita che si svolge nel giardino, e prendesse in tutti i sensi parte alla rappresentazione, che ne impone una decodifica in qualità di attore. Il giardino reale fungeva tendenzialmente da palcoscenico, marcato dai segni edenici che si tramutavano in un decoro perfetto per gli spettacoli di corte, in gran voga a quel tempo. Significativo è l'esempio della rappresentazione della favola pastorale di Tasso: secondo Fiorenzo Artoli l'*Aminta* sarebbe stata recitata nel giardino di Belriguardo, in quello di Belvedere, invece, più verosimilmente, secondo Gianni Venturi. Parrebbe comunque che questo aspetto di una «innocente» ludicità venisse incrinato, corrosivo anch'esso, dall'inquietudine dell'epoca, che tendeva ad infiltrarsi in ogni segmento della vita, tanto da avere influenza finanche sulla concezione dei giardini, così che questi, sulla scia delle opere di Francesco Colonna e di Tasso, potevano diventare «messaggi emblematici», veri e propri «crittogrammi»³².

L'arte del giardino si rivela, in un certo senso, unica, indipendentemente dai suoi creatori-sovrani, dalle sue origini letterarie o reali, o dalla flagrante interpenetrazione di esse. Siamo di fronte a un mondo in cui, come scrive Guido Baldassarri, «le distanze fra un' "arte" divina di matrice letteraria e un' altrettanto letteraria "natura" paiono colmate in nome di una reciproca gara che presuppone un'equivalenza sostanziale»³³.

MONICA FEKETE

(Università «Babeş-Bolyai»,
Cluj-Napoca, Romania)

³⁰ Ivi, p. 736.

³¹ E. BATTISTI, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 128.

³² Cfr. F. CARDINI, «... *Un bellissimo ordine da servire*», cit., pp. 114-116.

³³ G. BALDASSARRI, *Ut poësis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. PAPAGNO - A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 605-637, e specie 626.