

STUDI TASSIANI

Anno LIX-LXI - 2011-2013
ISSN 1123-4490

N. 59-61

COMITATO SCIENTIFICO: GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÈ, ANTONIO DANIELE,
ARNALDO DI BENEDETTO, CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, EMILIO RUSSO.

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al redattore di «Studi Tassiani», prof. Guido Baldassarri, Via Montebello, 13 - 35141 Padova. Al medesimo indirizzo vanno inviati i contributi proposti per la pubblicazione sulla rivista. Per i saggi in concorso per il Premio Tasso si rimanda invece a quanto previsto nel Bando. Per tutti vale l'invito ad attenersi strettamente alle norme per i collaboratori riportate in calce al volume.

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

ALDO MARIA MORACE, <i>Ricordo di Gianvito Resta</i>	9
SAGGI E STUDI	
ELENA ADAMO, <i>Dalla «Liberata» alla «Conquistata». A proposito di alcuni procedimenti stilistici nella «poesia delle armi»</i>	25
TOBIAS LEUKER, <i>Un probabile elogio del giovane Tasso. Appunti su una canzone di Fernando de Herrera</i>	53
DARIA PORCIATTI, <i>La «favola» del «Rinaldo»</i>	65
MISCELLANEA	
ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Tasso, Haller, Ungaretti. Due schede</i>	89
STEFANIA CENTORBI, <i>L'incipit del «Messaggiero» e l'evoluzione della dialogistica tassiana</i>	97
CECILIA LATELLA, <i>Due romanzi francesi ispirati alla «Liberata»: «Clorinde, ou l'amante tuée par son amant» di anonimo (1597) e «La Hierusalem Assiégée» di Antoine de Nervèze (1599)</i>	115
GUIDO LAURENTI, <i>«Poter filosofando aprir la prigione e scuoter il giogo della servitù»: filosofia morale e retorica encomiastica nel discorso «Della virtù eroica e della carità» di Torquato Tasso</i>	133
MASSIMO NATALE, <i>L'Amore, l'Odio, il terzo coro del «Torrismondo»</i>	159
VINCENZO GUERCIO, <i>I «giardini» del Tasso</i>	183
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (2008-2009) a cura di LORENZO CARPANÈ	201
NOTIZIARIO <i>Assegnazione del Premio Tasso 2011-2013</i>	255
SEGNALAZIONI	261
ADDENDA ET CORRIGENDA	281
IN LODE DI VIOLANTE VISCONTI. LIRICHE INEDITE DI BERNARDO TASSO (F. M. Falchi)	

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 Biblioteca Civica Angelo Mai* - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo
Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

I «GIARDINI» DEL TASSO

Assumiamo come punto di partenza un dato materiale, verificabile: la parola «giardino» (nelle sue varie uscite) ha, nelle principali opere del Tasso (*Rinaldo*, *Aminta*, *Gerusalemme Liberata*, *Apologia della «Gerusalemme Liberata»*; *Torrismondo*; *Dialoghi*; *Rime*; *Mondo Creato*) 23 occorrenze. «Orto»¹ 18 occorrenze. Le attestazioni del «giardino» si addensano soprattutto nei *Dialoghi*, e si capisce: là in più casi il giardino fa da teatro ideale, congeniale, maieutico, ai relativi amabili conversari filosofici, riflessivi, garantiti della necessaria solitudine e silenzio. Il giardino come preludio e scenario «ottimo», quasi co-protagonista, della conversazione filosofica. Prescindendo dalle attestazioni poco significative, *en passant*, in diversi luoghi il giardino assume a ruolo quasi di «personaggio» rilevato e sensibile. Le presenze più spesse e corpose vengono, guarda caso, dal *Nifo* (ovvero *del Piacere*). Qui la scelta del giardino, teatro di ricreazione alternativo e antipodico alla città, *locus amoenus* nato da virtuosa cooperazione tra Natura ed uomo, è significativamente preliminare all'attività di lettura e dialogo filosofico:

AGOSTIN NIFO Ditemi, signor Cesare, qual bisogno vi conduce or fuor de la città?

CESARE GONZAGA Niun altro che di goder de la conversazione di qualche letterato in alcun di questi vaghi giardini, in comparazion de' quali quelli d'Alcinoo e de l'Esperidi sarebbono di minor pregio [...].

AGOSTIN NIFO Ma qual di questi giardini sceglierem noi fra tanti che veggiamo? [...].

CESARE GONZAGA [...] questo ch'è qui aperto è vaghissimo, e n'è signore un nobilissimo cavaliere amico mio. [...] Potremo sederci qui, e vagheggiate ch'avrem le fonti e gli alberi, disposti con sì maestrevole artificio, io comincerò a leggere, e poi ragionerem de le cose lette².

La presenza, ben oltre il motivo encomiastico nei confronti del proprietario Ottavio Carafa, continua poi a risentirsi e manifestarsi nel corso di tutto il dialogo, lo ritma e ri-alimenta ogni volta, riaffiorando nelle parole degli interlocutori che ne celebrano la bellezza e piacevolezza come esortazione a procedere nella discussione e ragionamento. Il luogo, anzi, finisce per partecipare della discussione, a diventarne presenza «attiva», identificandosi con il polo del *piacere*, categoria protagonista del dialogo, costruito non per il profitto, ma per rigenerare l'animo, non in ordine a criteri economici, ma puramente spirituali:

¹ Che non è sempre puro sinonimo, ma spesso è in accezione moderna.

² Cfr. T. TASSO, *Dialoghi*, in *Opere*, a cura di B. MAIER, Milano, Rizzoli, 1963-'64, IV, pp. 576-577. Tutte le citazioni dai *Dialoghi* sono tratte da questa edizione.

AGOSTIN NIFO E se riguardarete le vaghezze di questo bellissimo giardino, conoscerete chiaramente che 'l proponimento del suo magnanimo signore non fu tanto di cavar alcuno utile de la moltitudine de gli alberi fruttiferi, quanto di ricrear l'animo affaticato di pensieri più gravi e di viver lietamente. Del piacevole dunque si prende consiglio non meno che de l'onesto³.

Giardino scenario idillico, deputato alla ricreazione dell'animo dalle «cure» e pensieri più gravi; ove si può vivere «lietamente», ma non per questo stolidamente-spensieratamente. Giardino eletto a simbolo di un «piacevole» che non diverte dalla ricerca del vero e del senso, non è traviamiento verso l'effimero, il vano, il negativo; ma dal quale anzi si guadagna pensiero filosoficamente utile, «si prende consiglio non meno che de l'onesto». Ancora:

CESARE GONZAGA [...] l'intendere è con mio grandissimo piacere: e questo diletto da molti altri è accompagnato, da quelli, dico, che ha seco il luogo stesso, il quale è molto piacevole e c'invita a seguire il ragionamento⁴.

Come in un sillogismo, in cui giardino e dialogo filosofico si rivelano di nuovo complementari: il primo promuove, invita a dialogo e riflessione, se ne rivela il teatro ideale e propedeutico; il giardino è inoltre, per eccellenza, luogo del *piacere*, con cui si identifica ed è tutt'uno. Il piacere, a sua volta, stimola al ragionamento filosofico. Il Nifo risponde:

Il mormorio di quella fontana risuona un non so che d'estivo e di canoro e fa così dolce contento con quel de le fronde de gli alberi e co 'l canto de gli ucelli che ben si pare che la natura è miglior maestra de la musica che non è l'arte umana; e oltre a ciò è così vago a riguardare che niuno altro obbietto più grato può appresentarsi a la vista⁵.

Siamo, pur in scala assai temperata, a un trionfo dei piaceri rubricati «per sensi» - vista e udito che si intrecciano e sommano, qui senza espressamente rivaleggiare - che non può non evocare infiniti riscontri nel panorama della letteratura tra secondo '500 e primo '600. Inutile ricordare, in ispecie, quanto fortunato sia in questo torno d'anni, fra *Rime* del Tasso, giardino di Armida, poesia concettista di secondo '500, Guarini, Marino delle *Boscherecce* e dell'*Adone*, il tema del contento degli ucelli, della Natura musico eccellentissimo, della gara *arte (uomo)-natura* (che pure tornerà nel giardino di Armida).

«E 'l buon padre di famiglia ne le sue fabbriche», chiede il Nifo al Gonzaga nello stesso dialogo *del Piacere*, «si consiglia de l'utile o del piacevole ancora?». Evidente *assist* al protagonista del *Padre di famiglia*, ove

³ Ivi, p. 603.

⁴ Ivi, p. 632.

⁵ Ivi, pp. 632-633.

invece utile e bello, piacevole e profittevole, economicamente e spiritualmente fruttuoso dovranno comporsi in equilibrata armonia. Qui il giardino è elemento costitutivo di un ordine virtuoso e convenevole, buono e bello; di una vita agreste ordinata e composta, orgogliosa della sua autosufficienza, solida in senso estetico ed economico insieme. Il Padre ripete, quasi maniacalmente: «Non occorre [...] ch'io per alcuna cosa necessaria o convenevole a vita di povero gentiluomo mandi alla città, perciò che dalle mie terre ogni cosa m'è, la dio mercé, copiosamente somministrata»⁶. Traverso l'ennesima porta del suo «bello e comodo alloggiamento», di questa grande casa di campagna, «si passava in un giardino assai grande e ripieno d'alberi fruttiferi, con bello e maestrevole ordine disposti». Bello, appunto, ed utile: il padre di famiglia ha bisogno del verde anche per la sua sussistenza, non siamo alla piacevolezza pura, disinteressata, alla *ratio* puramente speculativa del *Nifo*. Ma fondamentale resta conciliare quest'utile con il piacevole. Nel giardino «tanti alberi fruttiferi vedete da me piantati» e disposti «con bello e maestrevole ordine», recita il Padre; «ben si pare – commenta l'ospite – che di Varrone e non solo di Virgilio, siate studioso».

Ne *Il Porzio (de le Virtù)*, il giardino è, di nuovo, il luogo ideale della preparazione spirituale, premessa e scenario più acconcio ad un percorso di apprendimento: Muzio Pignatello: «ora in questo amenissimo giardino m'assicura un lieto silenzio, a pena interrotto dal mormorar de l'acqua e de le fronde e dal cantar de gli uccelli. Pregovi dunque che mi mostriate il camino per lo quale io possa indrizzare i miei studi [...] a la virtù cavalerisca»⁷.

Nella *Liberata* le occorrenze di giardini ed orti sono pochissime⁸, e tutte relative al giardino d'Armida, che è poi, non discutiamo qui se a torto o a ragione, il giardino tassiano per eccellenza. Esso «impenetrabil giace» nella parte più nascosta, più chiusa alla vista, di un vastissimo, labirintico edificio, di inestricabile ordine di logge architettato da dèmoni:

Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso
grembo di lui, ch'è quasi centro al giro,
un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso
di quanti più famosi unqua fioriro.

[XVI 1]

⁶ Ivi, p. 739.

⁷ Ivi, p. 417.

⁸ Ne abbiamo contate cinque: per «giardino» cfr. XIV 76; XVI 1, 9, 27; per «orto» XVI 11.

Quanto dire un assoluto di *hortus conclusus*, o *hortus conclusus* elevato alla *n*. Luogo rigorosamente protetto e «straniato», il che già dichiara che non risponde a *ordo* e libertà naturale, ma è il luogo ove si concentra e conchiude un massimo di artificialità e artificiosità. Luogo simbolico, archetipico. L'antipodo, anche, di altro luogo simbolico e archetipico per eccellenza, cioè la *foresta*. Foresta simbolo di luogo aperto, senza confini, ove impera la natura, con i suoi pericoli, i rischi, il regno dell'extra- e magari dell'anti-umano, ove il cuore si spaura. Foresta luogo dello spaesamento, del terrore, dello smarrimento di sé e della coscienza, della perdita del controllo, del cieco affidarsi a forze terze ed altre: tanto aperto e privo di riferimenti umani che vi si smarrisce ogni direzione, ogni orientamento, al limite ogni senso. Ovvì, a questo proposito, i riferimenti alla fuga di Angelica, alla fuga di Erminia, alla fuga notturna di Renzo nei *Promessi Sposi*. La prima: «La donna il palafreno a dietro volta, / e per la selva a tutta briglia il caccia; / né per la rara più che per la folta, / la più sicura e miglior via procaccia: / ma pallida, tremante e di sé tolta, / lascia cura al destrier che la via faccia». Per Angelica, come poi per Erminia e Renzo, la salvezza, la requie, il recupero di sé sta nel trovare finalmente un riferimento: il fiume («Di su di giù ne l'alta selva fiera / tanto girò, che venne a una riviera»). Qui siamo all'esatto contrario: una zona perfettamente, artificialmente elaborata e circoscritta, del tutto rassicurante nella sua assoluta piacevolezza, nel suo perimetro definito, nelle sue invalicabili mura difensive, ove le arti magiche hanno tutto perfettamente «addomesticato». Tutto è sotto controllo, tutto sembra obbedire alla legge del piacere dell'uomo, asservirsi alle sue necessità, presentarsi nei modi e nelle dosi meglio a lui confacenti. Il ruscelletto fa rumore ma non tanto da non riuscire gradevolissima musica e rinfresco, gli uccelletti, ovviamente, fanno dolce concerto, la vegetazione fa schermo dal sole. È il classico *locus amoenus*, *paradeisos* (nel senso appunto etimologico di 'recinto', 'luogo circoscritto', 'cintato'), eden, sottratto alla mutevolezza, imprevedibilità, rischiosità della Storia. È il luogo della sicurezza, del piacere, della monotonia, anche, ove le cose si ripetono in una sostanziale latitanza della variabile Tempo, sempre uguali a se stesse, con un andamento piatto e lineare; *versus* il regno della natura, della libertà, del pericolo, della paura. La Storia rientrerà in scena, appunto, con Carlo e Ubaldo. *Locus amoenus* perfettamente artificiale, approntato dalle arti di Armida, che non differisce poi molto, nelle strutture di fondo, dagli innumerevoli *loci amoeni* casualmente o benevolmente confezionati dalla natura e celebrati in letteratura. Per restare ad Angelica: «Trovossi alfine in un boschetto adorno, / che lievemente la fresc'aura move [...]. / Ecco non lungi un bel cespuglio vede / [...] / chiuso dal sol fra l'alte querce ombrose; / così voto nel mezzo, che concede / fresca stanza fra l'erbe più nascose»: una perfetta stanza da letto casualmente quanto provvidenzialmente allestita da madre Natura, con tanto di muri (di querce ed arbusti) e giaciglio («Dentro letto vi fan tenere erbetto»), ove finalmente

si può trovare requie, sentirsi protetti, riprendere il controllo. Non a caso qui finalmente Angelica si addormenta, esattamente come Erminia quando arriverà sulle rive del Giordano. Erminia la cui fuga e riposo, nel VI e VII della *Liberata*, ripetono esattamente la stessa parabola; tenta la folle impresa di raggiungere sotto mentite spoglie le belle agli occhi suoi tende latine, ove giace il suo Tancredi; viene sorpresa da una pattuglia cristiana e parte in una fuga disperata attraverso la selve, in un labirinto vegetale spaventoso, orrifico: «Intanto Erminia infra l'ombrese piante / d'antica selva dal cavallo è scorta, / né più governa il fren la man tremante, / e mezza quasi par tra viva e morta. / Per tante strade si raggira e tante / il corridor ch'in sua balia la porta, / ch'al fin dagli occhi altrui pur si diletua [...]. // Fuggì tutta la notte e tutto il giorno / errò senza consiglio e senza guida». Finché finalmente, proprio come Angelica, arriva al fiume, a un riferimento che interrompa il suo andare caotico casuale selvaggio: qui ritrova un po' di sicurezza ed il sonno; come Angelica finalmente si addormenta. Anche nel celeberrimo episodio di Erminia fra i pastori, vale la logica simbolica dell'*hortus conclusus*: il mondo pacificante del pastore è un mondo chiuso, una «remota parte», delimitata da confini precisi, soprattutto simbolici e mentali: i confini della «nostra povertà vile e negletta», di quel pochissimo che basta per la sussistenza, della «greggia» e dell'«orticel» che dispensano «cibi non compri a la sua parca mensa». Siamo vicinissimi al *Padre di famiglia*: orto e giardino come spazi ben conchiusi di orgogliosa e serena autosufficienza. Spazi mentali, ripetiamo, soprattutto: «Ché poco è il desiderio, e poco è il nostro / bisogno onde la vita si conservi». Gli sconfinati, pericolosi territori dell'ambizione, insofferente di ogni limite, qui sono rigorosamente banditi, ridotti agli spazi minimi e precisamente delimitati dell'orticello («che non bramo tesoro né regal verga, / né cura o voglia ambiziosa o avara / mai nel tranquillo del mio petto alberga»). E, a ben guardare, anche questo, come il giardino di Armida, come ogni Eden o ogni Paradeisos, è uno spazio sottratto alla mutabilità della Storia, da cui la variabile Tempo è presso che assente, ove impera la monotonia e la ripetizione - su linea cronologica piatta - degli stessi gesti, delle stesse abitudini, delle stesse pochissime cose elementari. Storia rappresentata qui dagli eserciti (Erminia, quando incontra il pastore: «come qui state in placido soggiorno, / senza temer le militari offese?») E lui: «d'ogni oltraggio e scorno / la mia famiglia e la mia greggia illese / sempre qui fur, né strepito di Marte / ancor turbò questa remota parte»). «Così men vivo in solitario chiostro» è la formula che svela il segreto di tanta pace. «Solitario chiostro» che fa pensare, non a caso, alla pace monastica, è il sogno, non a caso, della Rosmonda del *Torrismondo*, ed è *unctura* che ricorrerà, fra i mille esempi, nel manzoniano coro di Ermengarda.

Poi che lasciàr gli avviluppati calli
in lieto aspetto il bel giardin s'aperse:

acque stagnanti, mobili cristalli,
 fior vari e varie piante, erbe diverse,
 apriche collinette, ombrose valli,
 selve e spelonche in una vista offerse.

[XVI 9]

Dopo tanta clausura, l'infinito. Quasi una rivelazione edenica, il *paradeisos* appunto. Nel giardino c'è tutto, sembra dirci il Tasso con questa magnifico *synathroismós, congeries*, accumulazione dal ritmo incalzante a cola brevi o brevissimi. Una infinita varietà entro un sistema organico e coerente, una costante nota di piacevolezza, entro il limite fermo dell'armonia, della godibilità paradisiaca. Nulla è esagerato: gli opposti si compongono in perfetta armonia, che è insieme della cosa e dello stile, della calibrata *dispositio* della materia nell'eufonia del singolo endecasillabo, strutturata sulla combinazione di chiasmo, isocolia, antitesi: «acque stagnanti e mobili cristalli», «aprache collinette ombrose valli»: i contrari si armonizzano in perfetta concordia discorde; e soprattutto lussureggia infinita varietà vegetale (evidentemente sottolineata dal chiasmo, con ulteriore ripetizione sinonimica: «fior vari e varie piante, erbe diverse»), in uno sterminato rigoglio arboreo.

Varietà edenica ove manca, però, l'incerto della libertà e della responsabilità, l'esercizio doloroso della volontà, entro una sospensione limbica del tempo e del lavoro. Una varietà infinita racchiusa in un solo luogo, offerta rivelata tutta insieme dal giardino-miracolo-epifania, abbracciata da un solo sguardo: «selve e spelonche in una vista offerse». È il miracolo della rivelazione: questo essere e guardare il tutto, questo abbracciare con un solo sguardo e contenere in sé l'infinita varietà del creato è uno degli attributi paradigmatici di Dio, già nella Bibbia, ma anche nel Tasso, ed in questa stessa *Liberata*: «gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una / vista mirò ciò ch' in sé il mondo aduna» (I 7).

Ma se la creazione di Dio è Natura, qui tutto è opera d'arte:

e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre,
 l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

[XVI 9, 7-8].

Così chiosa, come noto, il Guastavini: «Artificio d'ogni artificio è metter sommo artificio in alcuna cosa e far che non appaia». Tutto deve apparire perfettamente naturale, nascondere lo sforzo, la fatica, l'artificiosità dell'arte. È, anche, una forma della «sprezzatura», il culto della dissimulazione dello studio, arte, artificio, secondo criteri di somma eleganza volentieri ribaditi dal Tasso ed assai apprezzati e diffusi nell'età sua. Limitrofi, peraltro, al vanto di

una certa negligenza, anch'essa consueta nelle *Rime* e non solo⁹. Il meccanismo, anzi, è ancora più raffinato, il rapporto finisce con l'essere perfettamente ribaltato, in un meraviglioso rovesciamento come in un gioco di specchi, di riflessi: sembra che la natura, scherzando, abbia imitato l'imitatrice¹⁰:

Stimi (si misto il culto è co 'l negletto)
sol naturali gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par, che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti.

[XVI 10 1-4]

Versi, concetti, ingegnosità, arguzie che costarono al Tasso accuse di asprezza e non piana ed immediata comprensibilità, se egli, nell'*Apologia della Gerusalemme*, fa dire in proposito al Segretario, in contrapposizione con «i concetti dell'Ariosto facili, e vestiti per lo più di voci chiarissime e dolci»: «Vedete nel medesimo luogo la durezza e l'oscurità del Tasso». Tasso che, nei panni del Forestiero, replica: «Confesso di non conoscer l'oscurità, perché il concetto è tolto da luogo illustre, com'è quello d'Ovidio nelle *Trasformazioni*: “Naturae ludentis opus”, né spiegato nelle tenebre»¹¹. Il poeta, evidentemente, cita a memoria, in quanto il passo citato nelle *Metamorfosi* risulta irreperibile¹². Del tutto pertinente, invece, nel terzo libro (vv. 157-159), il luogo in cui Ovidio descrive il sacro antro ove Diana prende i suoi bagni e il povero Atteone avrà la fortuna/sventura di vederla nuda: «Cuius [vallis] in extremo est antrum nemorale recessu, / Arte laboratum nulla; simulaverat artem / Ingenio natura suo»¹³. Come di prassi nell'*Apologia*, il Tasso si difende riparandosi sotto l'ombrello protettivo dell'*auctoritas*; altrove, come vedremo, sarà il caso di Omero. E prosegue:

⁹ Fra i molti esempi, nel son. *Ne gli anni acerbi tuoi purpurea rosa* loda la bellezza di Lucrezia d'Este: «Or la men verde età nulla a te toglie; / né te benché negletta, in manto adorno / giovinetta beltà vince o pareggia». Nel son. *S'arma lo sdegno* loda la «Bellezza ad arte incolta»; nella *Liberata* II 14 loda Sofronia, «Vergine [...] / d'alta beltà; ma sua beltà non cura / [...] // È il suo pregio maggior che tra le mura / d'angusta casa asconde i suoi gran pregi, / e de' vagheggiatori ella s'invola / a le lodi, a gli sguardi, inculta e sola».

¹⁰ *Derivationes, calembours* attivo-passivo del tutto consueti al gusto manierista e concettista: basti pensare alle molte occorrenze dell'«amante amato», o del «baciante baciato».

¹¹ T. TASSO, *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»*; in *Opere*, cit., V, p. 698.

¹² Lo notava già Bruno Maier in chiosa al luogo citato (cfr. la n. precedente), ma senza proporre opzioni alternative e «positive». Assenti anche dal commento di E. Mazzali, curatore della sola altra edizione moderna a noi nota dell'*Apologia* (T. TASSO, *Prose*, a cura di E. M., Milano-Napoli, Ricciardi, 1959).

¹³ Valle «nel cui recesso remoto sta un antro silvano, per nulla mutato da arte umana: con la sua fantasia la natura aveva imitato l'arte».

E se peravventura son dretti, rammentisi che l'Ariosto descrive il giardino d'Alcina nell'India, in parte dove la natura poteva produr quegli effetti; ed io fingo questo d'Armida sovra un'asprissima montagna cinta di neve, dov'ella non ha parte alcuna, ma tutta la bellezza nasce dall'arte¹⁴. [...] Dunque non dovete maravigliarvi che l'arte senza natura paia dretta anzi che no.

La causa, insomma, è *in re*. Quello di Armida, ancora, è un giardino «eterno», in cui il ciclo di fruttificazione si svolge come un miracoloso *continuum*:

co' fiori eterni eterno il frutto dura,
e mentre spunta l'un, l'altro matura.

[XVI 10 7-8]

È una catena ininterrotta di morte-vita, in cui la nuova vita anticipa la vecchia morte; qualcosa di simile il Marino nella famosa canzonetta dei «Baci»: «Un bacio fugge, un riede, / Un ne more, un succede; / De la morte di quel questo si pasce / E pria che mora l'un, l'altro rinasce»¹⁵. Prosegue il Tasso:

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia
sovra 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:
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have
e di piròpo e già di nettàr grave.

[XVI 11]

Quale sia il modello ce lo dice lo stesso Tasso (magari tacitamente saccheggiato nei commenti moderni), di nuovo, nell'*Apologia della «Gerusalemme»*:

SEGR. [...] 'l concetto o la sentenza degli ultimi versi è tolta da Omero, e trasportata leggiadrissimamente da gli orti del re Alcinoo nel giardino d'Armida.

FOR. Peravventura l'oppositore non se ne rammentò, e non fece stima dell'autorità d'Omero, il quale egli mostra disprezzar per altro¹⁶.

¹⁴ Piana conferma d'autore di quanto si diceva: il giardino d'Armida come assoluto di artificialità e artificiosità.

¹⁵ G. B. MARINO, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602, p. 26.

¹⁶ *Apologia*, cit., p. 698.

Di nuovo la difesa come ricorso all'*auctoritas*. In effetti, la fonte è con tutta evidenza il giardino di Alcinoò, in *Odissea* VII (vv. 112 ss):

Fuori, poi, dal cortile, era un grande orto [...]
 Alti alberi là dentro, in pieno rigoglio,
 peri e granati e meli dai frutti lucenti,
 e fichi dolci e floridi ulivi;
 mai il loro frutto vien meno o finisce,
 inverno o estate, per tutto l'anno: ma sempre
 il soffio di Zefiro altri fa nascere e altri matura.
 Pera su pera appassisce, mela su mela,
 e presso il grappolo il grappolo, e il fico sul fico¹⁷.

Una parte della vigna «in aprico terreno / matura al sole; d'un'altra vendemmiano i grappoli / e altri ne pigiano; ma accanto ecco grappoli verdi, / che gettano il fiore, altri appena maturano». Un ciclo continuo, industriale *ante litteram*, che solleva l'uomo dal rischio di carestia, cattivo raccolto, carenza/ assenza del prodotto. Mitologia, miracolo, favolosità «ingenua» per un'età post-industriale ed ipertecnologica; ma che, nella mente di un uomo della Grecia arcaica come ancora del '500, doveva esercitare un fascino ben più vivo e sensibile. Da notare che il Tasso ha totalmente espunto la parte che riguarda il lavoro di vendemmia e pigiatura, tutti i particolari allusivi al concreto lavoro agricolo, nonché alle «usanze» e a certa «semplicità» degli antichi. Un po', forse, per non turbare la perfetta solitudine dei due protagonisti. Ma soprattutto per il rigoroso criterio di «decoro», «maestà», convenevolezza da cui mal si sarebbe derogato, e specie da parte del Tasso epico, in questo secondo Cinquecento. Restiamo a questo episodio di Alcinoò nell'*Odissea*: «disconvenevole sarebbe nella maestà de' nostri tempi ch'una figliuola di re, insieme con le vergini sue compagne, andasse a lavare i panni al fiume; e questo in Nausicaa, introdotta da Omero, non era in que' tempi disconvenevole». Così, nei *Discorsi dell'arte poetica*, lo stesso Torquato, che poco prima aveva osservato: «quasi tutte l'usanze loro [*degli antichi*] non potriano esser lette senza fastidio dalla maggior parte de gli uomini di questa età; e l'esperienza si prende da i libri d'Omero, i quali come che divinissimi siano, paiono nondimeno rincresevoli. E di ciò in buona parte è cagione questa antichità de' costumi, che da' coloro c'hanno avvezzo il gusto [...] al decoro de' moderni secoli, è come cosa vieta e rancida schivata e avuta a noia»¹⁸. Che Nausicaa, dunque, figlia di re, si rechi personalmente, con le serve, al fiume a lavare i panni, come è narrato nel VI dell'*Odissea*, è sentita cosa del tutto sconveniente, sia come costume sociale

¹⁷ Citiamo da: Omero, *Odissea*, traduzione di R. CALZECCHI ONESTI, Torino, Einaudi, 1989²

¹⁸ In *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 32-33 e 9-10.

che, tanto più, come argomento di poema eroico: «al nostro tempo sarebbe disdicevole non dirò a figliuola di signore, o di gentiluomo, ma di semplice artigiano», aveva commentato, prima del Tasso, il Giraldu¹⁹. Evidente nella *Liberata*, rispetto ad Omero, questa maggiore sostenutezza del tono, questo rifiuto di ogni commistione fra livello alto e livello basso, di ogni particolare troppo umilmente concreto. Il contrario della civiltà greca arcaica, ove mondo regale e mondo contadino e servile vengono rappresentati anche a stretto contatto, ove gli stessi eroi non disdegnano, spesso, di sporcarsi le mani, anche con lavori del tutto «pratici». Sostenutezza anche stilistica, perché è pure evidente come il Tasso abbia potentemente innalzato, rispetto al tono assai più diretto e concreto di Omero, il gradiente retorico-virtuosistico dei suoi versi, ove non c'è praticamente parola che, tra chiasmo («Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia»), polittoto («Sovra il nascente fico invecchia il fico»), anafora, isocolia, anastrofe, non sia interessata da una figura di ripetizione/dislocazione.

Dal meraviglioso rigoglio vegetale, che incanta la vista e – potenzialmente - il gusto, al meraviglioso musicale e canoro, che incanta l'udito. Una orchestrata sinfonia in cui uccelli e zefiri, foglie e fronde delicatamente mosse dal vento si rispondono e concertano:

Vezzosi augelli infra le verdi fronde
temprano a prova lascivette note;
mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde
garrir che variamente ella percote.
Quando taccion gli augelli alto risponde,
quando cantan gli augei più lieve scote.
[...].

[XVI 12]

È un trionfo dei sensi. Già, *in nuce*, in figura, in anticipo, il giardino del Piacere dei canti VI-VIII dello sterminato *Adone* del Marino: dal giardino della Vista sino a quello del Tatto, ove i due amanti stanno languidamente abbracciati, si specchiano l'uno negli occhi dell'altra, si scambiano baci estenuanti, corrono verso l'«ultimo diletto»: una travolgente vicenda erotica cui sono tutt'altro che estranei questi Rinaldo e Armida del XVI della *Liberata*.

Con l'artificio del pappagallo parlante (ott. 13) il Tasso innesta nel macrotema del giardino, e poi nel sotto-tema degli uccelli ivi locati, la «similitudine della rosa», altro *topos* che si dispiega lungo una campata amplissima, secolare, dalla letteratura greco-latina a quella volgare. Si vedano le attestazioni, a vario

¹⁹ Vedi, su tutta questa materia, G. MAZZACURATI, *Il Rinascimento dei moderni*, Bologna. Il Mulino, 1985, in particolare pp. 310 ss.

titolo, più immediatamente pertinenti: Catullo, *Carmina* LXII 39 ss, ove però il fiore caduco è metafora della verginità:

Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis²⁰,
ignotus pecori, nullo convulsus aratro,
[...]
multi illum pueri, multi optavere puellae;
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optavere puellae;
sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
cum casta amisit polluto corpore florem,
nec pueris iucunda manet nec cara puellis.

La metafora è ripresa fedelmente dall'Ariosto, ancora nel I del *Furioso* (42 ss.), nella stessa accezione tutta catulliana della rosa-verginella, che perde interesse e attrattiva quando viene còlta: è lo splendido monologo interiore di Sacripante, straziato, da una parte, perché Angelica, con tutta verosimiglianza, si è data ad Orlando; dall'altra perché, nonostante questo, non riesce a dimenticarla. Nel Tasso, invece, il tema della rosa perde ogni attinenza con quello della verginità muliebre e diviene metafora della caducità d'ogni cosa umana, di cui il pappagallo ammonisce proprio in un teatro costruito di artificiale e tutta apparente perennità:

- Deh mira - egli cantò - spuntar la rosa
dal verde suo modesta e verginella,
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,
quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega; ecco poi langue e non par quella,
quella non par che desiata inanti
fu da mille donzelle e mille amanti.

Così trapassa al trapassar d'un giorno
de la vita mortale il fiore e 'l verde;
né perché faccia indietro april ritorno,
si rinfiora ella mai, né si rinverde.

[ott. 14-15]

Ove l'accento logico è sulla fulminea brevità della parabola. Dalla tradizione catulliano-ariostea se mai è ripreso il motivo del desiderio, ammirazione e seduzione esercitate dalla rosa ancora incolta nei confronti

²⁰ Corsivo nostro.

delle mille donzelle e mille amanti; desiderio che parimenti decade e si spegne d'un subito, ma, nei diversi casi, per ragioni affatto diverse. Ariostesco può suonare, se mai, ma è poca cosa, il «verde» del *ceppo* a 14, 2.

La stessa similitudine della rosa viene ripresa da un grande emulo (in ambo i sensi) del Tasso: Battista Guarini, nel *Pastor fido*, in moltissimi luoghi notoriamente debitore del Tasso, specie di quello aminteo. Uno dei luoghi forse più noti del *Pastor fido*, che sembra proporsi come «autonomo» pezzo di bravura, perfettamente «estraibile» dal contesto narrativo, è appunto la «similitudine della rosa»²¹. Titiro, padre della bellissima ninfa Amarilli, si lamenta con Montano, padre di Silvio, perché quest'ultimo non si decide a onorare l'impegno di matrimonio assunto con la figlia, e necessario per salvare le sorti di Arcadia. Del paragone con la rosa, dunque, il pastore si serve, commenta lo stesso Guarini, «per mostrare come tosto in vergine innamorata svanisce il fiore della bellezza»²².

Come in vago giardin rosa gentile,
che ne le verdi sue tenere spoglie
pur dianzi era rinchiusa,
e, sotto l'ombra del notturno velo,
incolta e sconosciuta,
stava posando in sul materno stelo,
al subito apparir del primo raggio
che spunti in oriente,
si desta e si risente,
e scopre al sol, che la vagheggia e mira,
il suo vermiglio e odorato seno,
dov'ape susurrando
nei mattutini albori
vola suggerendo i rugiadosi umori;
ma s'allor non si coglie,
si che del mezzodi senta le fiamme,
cade al cader del sole
si scolorita in su la siepe ombrosa,
ch' a pena si può dir: - Questa fu rosa -.

Così la verginella,
mentre cura materna
la custodisce e chiude,

²¹ Riprendiamo qui, con diverse modifiche, il nostro *Un altro caso di «riscrittura» tassiana nel «Pastor fido»? La «similitudine della rosa» nell'ecloga «Era nella stagione» e nella pastorale del Guarino*, in «Studi secenteschi», XLIV (2003), pp. 219-234.

²² Cfr. G. B. GUARINI, *Annotazioni sopra il «Pastor fido»*, in *La questione del «Pastor fido»*. G. B. GUARINI, *Annotazioni*. F. SUMMO, *Due discorsi*. Introduzione di A. GAREFFI, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1997, p. 23. D' ora in avanti: *Annotazioni*.

chiude anch'ella il suo petto
 a l'amoroso affetto;
 ma se lascivo sguardo
 di cupido amator vien che la *miri*,
 e n'oda ella i *sospiri*,
 gli *apre subito il core*,
e nel tenero sen riceve amore;
 e se vergogna il cela,
 o temenza l'affrena,
 la misera tacendo
 per soverchio desio tutta si strugge.
 Così manca beltà, se 'l foco dura,
 e, perdendo stagion, perde ventura.

[I iv, vv. 858-892]²³

Nel ricco corpo di *Annotazioni* di cui corredda la *ne varietur* del *Pastor fido* (Venezia, Ciotti, 1602), il Guarini rileva che la similitudine «a servito mirabilmente a molti Poeti [...]. Catullo per la verginità, tolta di peso dall'Ariosto. Il Tasso nel canto decimo sesto se ne servi per mostrare il breve corso, e fugace della vita mortale»²⁴. Quello che lui e i commentatori moderni del *Pastor fido* non dicono, è che la stessa similitudine è svolta anche, in termini infinitamente più simili che non in Catullo, Ariosto e *Gerusalemme Liberata*, con versi identici o quasi identici e, in più casi, uguali rime o parole rima, in un altro testo del Tasso, infinitamente meno conosciuto e vulgato di *Aminta* e poema eroico: nell'ecloga, cioè, *Era nella stagione*, la seconda delle quattro raccolte dall'infaticabile e mai abbastanza lodato Solerti nella sua edizione del *Teatro* del Tasso²⁵. Ecloghe di cui esistono pochissimi testimoni manoscritti o a stampa, la terza delle quali, addirittura, ha dovuto attendere il 1812 e le nozze Perticari-Monti per essere pubblicata. Nell'ecloga II Titiro è struggentemente innamorato della bella Clori, ma è tormentato dall'incertezza più dolorosa. La ninfa Aretia lo esorta ad «acquietare le tempeste dei pensieri»,

[...]

Ché, qual *tenera* rosa
 A la rugiada, a l'òra
 De la nascente aurora
 Non apre vergognosa
Il suo vermiglio ed odorato seno:

²³ Corsivi nostri. Cfr. B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. SELMI, introduzione di G. BALDASSARRI, Padova, Marsilio, 1999. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

²⁴ G. B. GUARINI, *Annotazioni sopra il «Pastor fido»*, I. cit.

²⁵ T. TASSO, *Teatro*, ed. critica a cura di A. SOLERTI, Bologna, Zanichelli, 1895.

Ma, poi che più vicino il caldo sente
 De 'l gran pianeta ardente,
 Apre languendo le purpuree *spoglie*
 E 'l bel raggio de 'l sole in grembo *accoglie*:
1. Così la verginella
 A i pianti ed a i *sospiri*
 Di novello amator che lunge *miri*,
Chiude il ritroso petto;
 Ma, poi che s'avvicina il vivo ardore
 D'un amoroso *aspetto*,
 Languendo *apre* la via per gli occhi a 'l *core*,
E ne 'l vergineo sen riceve Amore.

[vv. 73-89]²⁶

Cioè: finché si è ai primi approcci, e l'amante si mantiene lontano, anche l'amata resta freddina e chiusa, come la rosa nei rigori dell'alba. Ma quando l'amante si avvicina, ella si riscalda e si apre all'amore, come la rosa dischiude la corolla all'innalzarsi del sole. Strutture e termini del paragone restano sostanzialmente i medesimi, salvo che l'arrangiamento muta ben sensibilmente, secondo le quasi opposte tesi che si vogliono dimostrare.

Nel canto amebeo la *tenera rosa* non si schiude al sole ai primi raggi dell'alba, ma solo quando il sole è già alto e fa sentire più da vicino il suo calore, Aretia volendo mostrare come la verginella mantenga la sua ritrosia nei confronti di *sospiri* e «sguardi» d'*amator che lunge miri*, ma apra poi il suo cuore ad *amoroso aspetto* che si faccia sentire più vicino e più caldo. Nella favola, all'esatto opposto e con opportuno «anticipo», la rosa (dalle *tenere spoglie*) si dischiude proprio all'alba, e l'esposizione al sole del mezzodì è, per il fiore non colto, ancora al contrario dell'ecloga, un grave pericolo, che ne affretta, la sera, il triste appassire. Ciò concordemente all'idea, tanto paventata da Titiro, che la verginella è, sempre all'antipodo di quanto voluto da Aretia, estremamente sensibile a *sospiri* e *sguardo* di *cupido amator*, e *subito* gli apre il core, chiudendo in sé tutto il fuoco della passione, tanto da rapidamente sfiorirne. Nel Guarini, insomma, il paragone pare ricostruito *per contrarium*.

A livello, quindi, di concreta formulazione, evidentemente coincidono molte tarsie di linguaggio poetico: per esempio, alcuni «passaggi» della vicenda (il primo «chiudere» *il... petto* all'amore della fanciulla, ed il suo successivo «aprire» *il core*); parole in fine di verso, con relative rime (*rosa: -osa; spoglie: -oglie; sospiri: miri; petto: -etto; core: Amore*); sino alla riproposizione, letterale o quasi letterale, di interi versi: nel Tasso la rosa «Non apre vergognosa / *Il suo vermiglio ed odorato seno*»; nel Guarini, all'opposto: «e scopre al sol [...] / *il*

²⁶ Corsivi nostri.

suo vermiglio ed odorato seno»); il verso di «snodo», ancora, ove si passa al secondo termine della similitudine, è identico in entrambi (*Così la verginella*). E si veda, del pari, il momento in cui la fanciulla accoglie in sé il sentimento: nel Tasso: «E ne 'l vergineo sen riceve amore»; nel Guarini: «e nel tenero sen riceve amore».

A proposito del caso, clamoroso, della riscrittura «per le rime» (anzi, con le stesse parole rima) del I coro dell'*Aminta* nel IV del *Pastor fido*, il Guarini annotava: «credo esser cosa a tutti notissima che 'l Poeta nostro abbia fatto questa Canzona a concorrenza del primo Coro, che è nell'*Aminta* (i concetti della quale son presi in gran parte dalla quarta Ecloga di Virgilio) avendo egli prese tutte le rime di quella; e con esse fabbricata la sua, ma detto tutto 'l contrario di quello che disse il Tasso»²⁷. Un po' come in quel caso, sembra che qui il Guarini abbia «riscritto» la similitudine della rosa dell'ecloga tassiana riprendendone tutta l'intelaiatura e numerosissime tessere di linguaggio poetico (immagini, rime e parole rima, interi versi); ma finendo con il dire, di nuovo, quasi il contrario di quella.

Di più: il «lungo madrigale» guariniano non rivela riscontri solo con la seconda, ma anche con altre «bucoliche» del Tasso. Nel Guarini, il sole guarda, rapito, il fiore che ha svelato tutta la sua bellezza («e scopre al sol, *che la vagheggia e mira* / [...]); emistichio che coincide alla lettera con un intero verso, ancora, di un'ecloga tassiana, ma questa volta la terza, *Era ne la stagion ridente e lieta*, ove, nella rappresentazione di Primavera che introduce il componimento, la terra, ornata di mille nuovi colori, «Sembra de l'alto cielo innamorata, / *Che la vagheggia e mira* / Con occhio più lucente e più sereno» (vv. 8-10). Due osservazioni, in sintesi: il quasi totale oblio toccato, nei tempi recenti, a queste *Ecloghe*, sul doppio fronte della filologia e della critica. Per testo, bibliografia e datazione bisogna riferirsi, ancora, all'edizione del grande Angelo Solerti, che è del 1895, ed è tuttora insuperata. La stessa ecloga II, così evidentemente e clamorosamente fonte del Guarini, quindi della favola pastorale più importante e famosa della letteratura italiana dopo l'*Aminta*, fu poi pubblicata, senza tener conto del volume solertiano, da Luigi Frati nella raccolta di *Rime inedite del Cinquecento* a sua cura²⁸. E qui attribuita, sempre senza tener conto del lavoro del predecessore, a Ferrante Gonzaga, sulla scorta del ms. 1171 della Biblioteca Universitaria di Bologna. Il testo fornito dal Frati presenta, rispetto a quello Solerti, una serie impressionante di mende, anche evidentissime e talora macroscopiche, che ne viziano gravemente la comprensibilità. Ora, il pur utilissimo e meritorio *ATL (Archivio della Tradizione Lirica da Petrarca a Marino)*, a cura di A. Quondam, CD-ROM

²⁷ G. B. GUARINI, *Annotazioni sopra il «Pastor fido»*, cit., p. 138.

²⁸ Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1918, pp. 218-226.

edito da LEXIS Progetti Editoriali, Roma), che è a tutt'oggi l'unico repertorio informatico ricco e capillare della lirica italiana dal '300 al '600 a disposizione degli studiosi, dà il testo dell'ecloga nella sola edizione Frati. Con tutta il suo corredo di clamorosi, gravi, evidentissimi errori, quindi; e con la pur erronea attribuzione, ovviamente, a Ferrante Gonzaga invece che al Tasso. Quanto dire che è quanto mai opportuna e proficua (oltre che locupletata dalla massima parte dei finanziamenti ministeriali) la corsa a gettare nel calderone informatico quanti più testi possibile: ma il lavoro deve accompagnarsi ad una seria, severa, selettiva verifica dell'attendibilità delle edizioni di riferimento.

Dalla filologia alla critica: a fronte di un'immensa quanto spesso inutile, ridondante, ripetitiva, produzione saggistica su *Gerusalemme* e *Aminta*, si registra, all'opposto, una totale vacanza, se abbiamo visto bene, non solo di lavori specifici, ma anche di diffuse menzioni, intorno a questi testi «minori». Testi «minori» e dimenticati che pure possono rivelare episodi, come si è visto, di una «fortuna» anche di primissimo piano.

Tornando ai rapporti Guarini-Tasso: altra risultanza evidente, indicativa sia di un metodo critico e di commento, sia di un clima di rivalità non sempre leale, è la reticenza delle *Annotazioni* guariniane, in ordine a tutte le fonti moderne, e, clamorosamente, al Tasso. Il cui nome, in un *corpus* di chiose vastissimo, in calce ad opera stracolma di riprese e richiami intertestuali, ricorre estremamente «di rado»²⁹, tre volte a proposito della *Liberata* e due sole a proposito dell'*Aminta*. Le riprese da quest'ultima sono, in realtà, centinaia. E così *Rinaldo* e *Rime*, che pure sono in più luoghi riecheggiate, anche in questo episodio della rosa, non compaiono mai fra le note. Molto significativo, a questo proposito, che, in margine all'episodio del primo bacio «involato» da Mirtillo, travestitosi da fanciulla, ad Amarilli, in occasione della gara dei baci, le *Annotazioni* risalgano all'idillio XII di Teocrito e all'*Arcadia* di Pausania³⁰, tacendo del tutto quella che è la fonte certa e «diretta» del passo, cioè il quinto canto, appunto, del tassiano *Rinaldo*³¹. Non solo: quelle rare volte in cui viene citato, il sorrentino lo è sempre come «imitatore» o «debitore», mai come «creatore» o innovatore, sempre come colui che «è venuto dopo» o «ha preso da», mai come fonte prima ed autonoma: e, qualche volta, il rilievo pare davvero non necessario, se non malizioso. Fenomenologia spicciola dall'*hortus conclusus*, questa volta, dell'*imitatio*.

Sin qui giardini, orti, fiori di carta. Ma la letteratura, la cultura, sono

²⁹ G. BALDASSARRI, *Introduzione* a B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. SELMI, cit., pp. 10-11.

³⁰ G. B. GUARINI, *Annotazioni*, cit., p. 34.

³¹ Cfr. B. COTRONEL, *Il «Rinaldo» del Tasso ed il «Pastor Fido» del Guarini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XI (1888), pp. 166-176.

fatte anche di luoghi fisici, concreti. La suggestione che scaturisce dalla lettura del leopardiano *Infinito* è altra cosa se combinata con quella che promana dalla concretezza, dalla sussistenza, verrebbe da dire dalla sopravvivenza fisica del relativo colle. La dolcezza del naufragare è altra cosa nella fisicità reale del luogo. L'incontro felice delle suggestioni è già compromesso se detti luoghi sono flagellati da frecce e cartelli indicatori da turismo di massa («colle dell'Infinito», «torre del Passero solitario», «itinerario leopardiano»). Immaginiamo poi se siano stati snaturati, alterati, violentati dall'attacco della feroce «antropizzazione» dal secondo dopoguerra ad oggi. La distruzione e snaturamento degli scenari «propri», «originari» della nostra storia e cultura, è insieme, evidentemente, distruzione di memoria storica, di forza evocativa culturale e letteraria. Chi si trovi ad osservare da una delle alture del parco dell'Uccellina il mare verde delle pinete sottostanti, ha ben migliori possibilità di rivedere in sé la scena della caccia dei veltri cui assistette Nastagio degli Onesti, che non un residente a Quartoggiaro o a Sesto San Giovanni. Chi salga fisicamente l'erta solitaria del Mont Ventoux rivive in tutt'altro modo gli spasmi ascetici petrarcheschi che non chi ne legga afflosciato sulla poltrona di casa sua. La stessa differenza che corre fra un gesto più malinconicamente solitario e la meraviglia di un incontro reale. Noi «studiosi» e/o «letterati» non possiamo quasi nulla; fortissimo, avvilito è il senso di impotenza di fronte all'aggressivo, progressivo snaturamento/distruzione dei luoghi della memoria. Si può solo diffondere la sensibilità al dolore della perdita, la consapevolezza che l'imposizione e diffusione del brutto è anche distruzione di quei contenuti che poi tentiamo più o meno goffamente di far sopravvivere, nelle scuole e nelle università. È distruzione di tutta una serie di possibilità evocative che si reggono sulla sopravvivenza dei teatri e scenari reali. La letteratura non è pura astrazione, sogno solipsista. La letteratura è vita, tutt'uno con fisicità e concretezza. *L'Education sentimentale* è i suoi luoghi, la sua geografia, le strade di Parigi nel '48. Cosa sarebbe la grande narrativa francese dell'Ottocento senza le sopravvivenze di quella Parigi? Stravolgere le Halles per un non-luogo come il Forum fatto di boutiques uguali alle boutiques di ogni altro centro commerciale di ogni altro paese del mondo è stato anche strappare, stracciare, fare a pezzi pagine meravigliose di Balzac, Flaubert, Maupassant. La letteratura è fascino di luoghi. Non si costruiscono villette a schiera a Pienza senza, ripetiamo, distruggere tutta una serie di possibilità evocative che si reggono sulla sopravvivenza dei luoghi. La proliferazione di cubi disegnati da geometri o lo sfrenarsi del protagonismo dissennato, arrogante di molta architettura contemporanea - che presume di sovrapporre le sue malgraziose vestigia a quelle di un passato illustre - è un gesto non solo di distruzione, ma, in definitiva, di autodistruzione, di cancellazione di sé.

VINCENZO GUERCIO