

STUDI TASSIANI

Anno LXVII - 2019
ISSN 1123-4490

N. 67

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

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al Centro di Studi Tassiani, c/o Biblioteca "A. Mai" - piazza Vecchia n. 15 - 24129 Bergamo (Italia). 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 alla rivista.

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

PREMESSA	7
SAGGI E STUDI	
GIOVANNA ZOCCARATO, <i>Le elegie di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico</i> - Premio Tasso	9
ANDREA TORRE, <i>Danza, desiderio e tempo in Tasso</i> - Segnalato premio Tasso	33
GIACOMO VAGNI, <i>Note cronologiche e intertestuali su alcuni scritti di Torquato Tasso nei primi anni di reclusione (1579-1581)</i> - Segnalato premio Tasso	55
ELISABETTA OLIVADESE, <i>L'«Orazione in Lode della Serenissima Casa De' Medici» di Torquato Tasso. Studio di un caso Filologico</i> - Segnalato premio Tasso	75
ELISA STAFFERINI, <i>Sulle tracce di Erminia. Tiarini interprete del Tasso nel contesto della Parma farnesiana</i> - Segnalato premio Tasso	91
ANGEL NICOLAOU KONNARI, <i>Affinità elettive nei circoli letterari italiani del Cinquecento: Torquato Tasso, Pietro de Nores e gli altri</i>	111
ÉVA VÍGH, <i>«Seguiamo a guisa di cacciatori le fiere in questa selva dell'invenzione...». Simbologia animale nel «Mondo creato» del Tasso</i>	167
MISCELLANEA	
VALERIA DI IASIO, <i>Le ragioni della letteratura: l'uso del testo letterario nelle «Annotazioni sopra la Gierusalemme liberata» di Bonifacio Martinelli</i>	191
TANCREDI ARTICO, <i>Dalla parte di Tasso. Bracciolini nel cimento dell'epica</i>	203
RECENSIONI E SEGNALAZIONI	
221	
NOTIZIARIO	
<i>Assegnazione del Premio Tasso 2019</i>	235
<i>Comunicazioni del Presidente all'Assemblea dei Soci per l'anno sociale 2018-2019</i>	237
<i>Soci e Consiglio direttivo del Centro di Studi Tassiani</i>	243
NORME PER I COLLABORATORI	
245	
ABSTRACT E KEYWORDS	
251	

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 12174249 intestato a: Comune di Bergamo
Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redazione: LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI, GIOVANNI FERRONI, FRANCO TOMASI

SULLE TRACCE DI ERMINIA.
TIARINI INTERPRETE DEL TASSO
NEL CONTESTO DELLA PARMA FARNESIANA

Nel palazzo cosiddetto *della Fontana* o *del Giardino*, la residenza che i Farnese, nuovi duchi di Parma, edificarono nella zona dell'oltretorrente, è custodita una singolare rappresentazione della principessa Erminia, una delle eroine più amate del capolavoro tassiano. Il salone a lei dedicato, integrato nell'ambito di una decorazione in larga parte ispirata ai poemi cavallereschi, conserva oggi soltanto due brani d'affresco, per di più frammentari, ascrivibili al pittore bolognese Alessandro Tiarini, come riportato dal documento di un *Mastro Farnesiano*, datato 1 dicembre 1628: «Alessandro Tiarini, pittore deve avere scudi 300 [...] per aver dipinto la camera di Armenia (*Sic*) alla Fontana».¹

La complessa storia conservativa del palazzo e delle sue vaste decorazioni, è stata in parte ricostruita tramite il confronto tra le fonti documentarie e le informazioni fornite da Nicodemus Tessin, un architetto svedese che nel corso di un viaggio in Italia, compiuto nel 1688, visitò Parma e descrisse diciannove ambienti della residenza ducale, tramandando quella che viene a buon diritto considerata la più compiuta descrizione delle stanze di Palazzo del Giardino.² (Fig. 1)

Dalle informazioni così ricavate si evince che gli interventi decorativi³ furono eseguiti in tre fasi,⁴ coincidenti con l'ascesa al potere di un nuovo duca: la prima immediatamente successiva alla conclusione dei lavori in muratura voluti da Ottavio Farnese (1561), vide la realizzazione degli affreschi a opera di Mirola e Bertoja, la seconda fu eseguita in occasione del matrimonio tra Ranuccio I Farnese e Margherita Aldobrandini (1599-1600), e infine la terza fu portata a termine in coincidenza con gli sponsali tra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici⁵ (1627-1629).

1 Archivio storico di Parma (d'ora in avanti ASPr.) Matri Farnesiani, n. 28, 1628 c. 382.

2 BERT WILLEM MEIJER, *Parma e Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1998, p. 238.

3 Ad eccezione del completamento della stanza dell'Amore, iniziata da Agostino Carracci e portata a termine da Carlo Cignani, per volere di Ranuccio II, tra il 1677 e il 1680. Cfr. LUCIA FORNARI SCHIANCHI, *Pitture e decorazioni nelle Sale del Palazzo*, in *La reggia di là da l'acqua: il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, a cura di Giovanni Godi, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1991, pp. 174-180.

4 MEIJER, *Parma e Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, cit., pp. 238 ss.

5 *Ivi*, pp. 11-28, p. 239.



1. Esterno del Palazzo del Giardino, Parma.

Nella seconda metà del XVIII secolo, nel corso di una più ampia ristrutturazione operata dall'architetto francese Ennemond Alexandre Petitot, buona parte degli affreschi fu scialbata, poiché non corrispondeva al gusto e al cattolico riserbo di Filippo I di Borbone, sovrano della città di Parma a partire dal 1748.

Successivamente, le decorazioni furono in massima parte rinvenute al di sotto dello scialbo, a eccezione di alcuni ambienti, le cui pitture sono andate irrimediabilmente perdute. Tra quelle pervenute sino a noi, la stanza di Erminia è certamente la più compromessa, per questo motivo gli affreschi non hanno goduto di grande attenzione,⁶ suscitando solo in rari casi l'interesse degli studiosi e sempre nel più ampio contesto degli studi relativi al Palazzo⁷ o alla biografia di Tiarini.⁸

6 A ciò si aggiunga il giudizio del canonico Carlo Cesare Malvasia, che nella biografia del pittore contenuta nella sua *Felsina Pittrice* insiste in particolar modo sugli aspetti meno piacevoli della permanenza del bolognese a Parma, e sull'avversione maturata nei confronti di quella città: «Comunque siasi rimase la stanza imperfetta, necessitato a farsi riportare a Reggio nelle mani della consorte e dei figli [...] onde riconducessi a Parma a terminare i freschi di quella camera, che non men fievoli riuscirono, di quello fossero a lui resi languidi gli spiriti per le affezioni del corpo. Aggiungasi l'avversione presa a quella città, per i disgusti che ch'ogni volta provarvi», CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi*, (1678), Bologna, Tip. Guidi dell'Ancora, 1841, II, p. 129.

7 FURNARI SCHIANCHI, *Pitture e decorazioni nelle sale del Palazzo*, cit., pp. 171-173. FRANCESCO BAROCELLI, *Il Palazzo ducale del giardino di Parma*, Parma, Comune di Parma, 2009, p. 19.

8 ELIO MONDUCCI *et al.*, *Alessandro Tiarini (1577-1668)*, Milano, Banca Euromobiliare, 2000, pp. 206-208. DANIELE BENATI, *Alessandro Tiarini: l'opera completa e i disegni*, Milano, F.

Situata all'interno di quella che Tessin definisce «una suite di grandi sale»⁹ la Stanza di Erminia è ubicata nell'ala orientale del Piano Nobile del palazzo, tra la Sala di Ariosto (o di Alcina),¹⁰ da cui si accede, e quella dell'Amore, già alcova di Ranuccio I.

Durante la ricostruzione petitotiana l'ambiente fu mutato in camera da letto e subì consistenti modifiche. Come dimostrano le planimetrie del progetto settecentesco infatti, sulla parete orientale fu situato un caminetto, la cui messa in opera costituisce la probabile causa della lacuna centrale nel rimanente brano d'affresco. La parete che ha maggiormente risentito della ristrutturazione è però certamente quella settentrionale; qui venne infatti aperto l'arcone, oggi nuovamente tamponato, attraverso cui la stanza si collegava a uno dei «due piccoli appartamenti della facciata di mezzo»¹¹ di cui ci danno conto le cronache settecentesche. Di questo intervento sopravvive la decorazione in stucco nell'antistante vela del soffitto, nello stesso arcone e nelle spallette; essa si dirama verso l'alto ed è costituita da racemi fioriti e intrecciati a un *treillage*,¹² un putto alato che gioca con due colombe, riferimento all'amore coniugale, dà ulteriore conferma della destinazione dell'ambiente. In mancanza di testimonianze documentarie sono state avanzate diverse ipotesi su chi potesse esserne l'autore, che la critica più recente ha identificato in Benigno Bossi, artista di cui è noto il coinvolgimento nel cantiere di Palazzo del Giardino.¹³ (Fig. 2)

Nel 1780 lo stato della decorazione della Sala fu documentato dal canonico Carlo Carasi che, nel parlare dell'opera di Alessandro Tiarini a Palazzo del Giardino, scrisse «traspare ancora una mano di una sua figura fuori dal bianco che vi hanno dato sopra»¹⁴ accompagnando l'affermazione anche con una brevissima descrizione della scena: «Erevi un Tancredi ferito che propriamente vedavasi andare avanti portato da' soldati e scorrere sul muro»,¹⁵

Fra il 1833 e il 1834 anche nella stanza di Erminia, così come nelle altre, si operò un restauro volto a liberare le pareti occultate alla vista, realizza-

Motta, 2001, pp. 95-97.

9 MEIJER, *Parma e Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, cit., pp. 238 ss.

10 DIANE DE GRAZIA, *Bertoja e Mirola nel Palazzo del Giardino in La reggia di là da l'acqua: il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, cit., pp. 125-135.

11 GIUSEPPE CIRILLO, *Ennemond Alexander Petitot, Lyon 1727 - 1801 Parma*, Parma, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, 2002, p. 42. ASPr, Fondo Moreau de Saint Méry, b.4, fasc. Fabbriche ducali.

12 ANNA MARCHI, *La decorazione della camera di Erminia nel Palazzo del Giardino di Parma, una probabile testimonianza dell'attività giovanile di Giocondo Albertoli*, «Aurea Parma», LXXXI, 1997, 3, pp. 260-263.

13 CIRILLO, *Ennemond Alexander Petitot, Lyon 1727 - 1801 Parma*, cit., p. 162.

14 CARLO CARASI, *Le pitture pubbliche di Piacenza*, (1780), Bologna 1974, Forni, p. 49.

15 *Ibidem*.



2. Decorazione in stucco, Benigno Bossi (?), seconda metà XVIII sec., Stanza di Erminia, parete nord, Palazzo del Giardino, Parma.

to «volgarmente ad encausto con rifacimenti arbitrari»¹⁶ a opera di Giuseppe Martini¹⁷ oppure del Borghesi¹⁸ attivo nella stanza del Malosso, ubicata sul lato occidentale della villa.

Al principio degli anni Sessanta del xx secolo, gli affreschi furono liberati dalle ridipinture e dagli strati cerosi, e le zone mancanti furono campite con tono neutro.¹⁹ Essi sono stati recentemente fatti oggetto di ulteriori integrazioni che ne modificano l'assetto originario.

Nonostante la pellicola pittorica appaia danneggiata, i brani di affresco rimanenti, che interessano le pareti est, sud e ovest, consentono l'identificazione esatta del soggetto; essi rappresentano infatti differenti avvenimenti del canto XIX della *Liberata*, nei quali la principessa di Antiochia è protagonista: nella parete orientale trova spazio l'incontro con Vavrino nel campo egiziano, in quella meridionale l'eroina e lo scudiero cavalcano verso Geru-

16 EUGENIO RICCOMINI, *Alessandro Tiarini in Arte in Emilia*, a cura di Augusta Ghidiglia Quintavalle, Parma, La Nazionale, 1962, pp. 107-108.

17 NESTORE PELICELLI, *Il Palazzo del Giardino di Parma*, Parma, M. Fresching, 1930, p. 19.

18 FORNARI SCHIANCHI, *Pitture e decorazioni nelle sale del Palazzo*, p. 172.

19 RICCOMINI, *Alessandro Tiarini*, cit., pp. 108-109.



3. Alessandro Tiarini, 1628 ca, Stanza di Erminia, basamento della parete ovest, Palazzo del Giardino, Parma.

salemme e infine in quella occidentale trova spazio il trasporto di Tancredi ferito.

La narrazione pittorica si interrompe bruscamente nella parete ovest e sebbene la letteratura critica menzioni la presenza di altre due scene (quella della sortita notturna di Erminia con le armi di Clorinda²⁰ e quella in cui la principessa tenta di entrare nella tenda di Tancredi per curarne le ferite²¹) gli episodi non sono rappresentati nei brani di affresco superstiti e il fatto che si trovassero sulla parete nord, che oggi ospita la decorazione in stucco, dovrà restare un'ipotesi, non suffragata da testimonianze o documenti.

Non possiamo sapere quali passaggi della storia di Erminia Tiarini avesse rappresentato sulle restanti pareti o sulla volta, che in accordo con la decorazione delle altre stanze del Palazzo, ospitava con grande probabilità scene tratte dallo stesso tema.

Gli episodi superstiti sono collocati al di sopra di un basamento dipinto, decorato con putti che giocano e reggono scudi, realizzati a monocromo su fondo rosso. Lo zoccolo, ripartito in eleganti mensoloni, è andato quasi totalmente perduto nella parete est, mentre a ovest si scorgono dei putti intenti a giocare alla mosca cieca (Fig. 3). Sopra il basamento la rappresentazione è dominata da figure di grandi dimensioni e l'ambientazione prospettica e paesaggista, per quel che rimane, appare ridotta al minimo.

Nella parete est la decorazione si presenta divisa al centro da una considerevole lacuna, compatibile, come visto, con quella creata per la messa in opera del camino. Qui la narrazione si svolge da sinistra verso destra ed è dominata da due figure femminili: la prima, in trono, è circondata da quattro personaggi posti più in basso, mentre la seconda, stante, invita al silenzio con un cenno della mano. Nonostante la parte superiore dell'affresco sia perduta si evince chiaramente che il gruppo è situato all'interno di una tenda da accampamento, sollevata in corrispondenza del centro della parete da un personaggio di cui resta purtroppo soltanto la mano e parte del braccio. Sulla

20 FORNARI SCHIANCHI, *Pitture e decorazioni nelle sale del Palazzo*, cit., pp. 171 e ss.

21 BAROCELLI, *Il palazzo ducale del Giardino di Parma*, cit., p. 19.



4. Alessandro Tiarini, 1628 ca, Stanza di Erminia, parete est, Palazzo del Giardino, Parma.

destra la tenda aperta mostra lo sfondo del campo, arricchito di un altro pagiglione. (Fig. 4)

La letteratura critica ha giustamente identificato la principessa di Antiochia nel personaggio a destra della lacuna, collocando la scena in quella che viene definita la tenda di Erminia²² (o più precisamente la tenda in cui l'eroina è prigioniera²³), tuttavia gli studiosi non hanno concentrato le loro attenzioni sul gruppo di sinistra, che pure merita particolare menzione perché testimonia l'aderenza del pittore al testo poetico.

L'ambientazione dell'affresco è quella del campo egiziano, il lettore della *Liberata*, che aveva lasciato Erminia nel canto VII alle sue malinconiche lamentazioni presso i pastori, la ritrova, solo dopo una lunga assenza, nel canto XIX, che oltre al duello di Tancredi e Argante, ospita le avventurose peregrinazioni di Vafrino nelle file dell'esercito avversario²⁴.

Qui lo scudiero di Tancredi, dopo aver appreso la notizia di un complotto

22 FURNARI SCHIANCHI, *Pitture e decorazioni nelle sale del Palazzo*, cit., immagini 191-194.

23 BENATI, *Alessandro Tiarini: l'opera completa e i disegni*, cit., pp. 95-97, BAROCELLI, *Il Palazzo ducale del giardino di Parma*, cit., p. 19.

24 TORQUATO TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, (1581), a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009, pp. 1135-1136.



5. Particolare della parete est, Armida in trono con Tisaferno, Adrasto e Altamoro.

ordito da Ormondo ai danni di Goffredo, muovendosi tra le tende dell'accampamento egiziano e origliando per ottenere informazioni da riferire ai crociati, si ritrova casualmente accanto alla tenda di Armida.

Cercando, trova in sede alta e pomposa
fra cavalieri Armida e fra donzelle,
che stassi in sé romita e sospirosa:
fra sé co' suoi pensieri par che favelle.
Su la candida man la guancia posa,
e china a terra l'amorose stelle.
(GL, XIX, LXVII, 1-6)

Con una scelta stilistica di marcato patetismo, Tasso presenta l'eroina come dominata da una nota di profonda tristezza per l'abbandono subito; il punto di vista che regola la narrazione è quello di Vafrino, che si sofferma a osservare gli occhi umidi di pianto della maga.

La dettagliata descrizione tassiana del personaggio trova esatta corrispondenza nell'interpretazione pittorica di Tiarini; la figura in trono, che guarda a terra pensierosa, altri non è che la bella nipote di Idraote, presso cui Erminia è prigioniera (Fig. 5).

Similmente, i personaggi che si affaccendano intorno ad Armida sono in-



6. Particolari della parete est, confronto tra la fanciulla della schiera di Armida ed Erminia.

dividuabili in quei cavalieri bramosi delle attenzioni della maga di cui il poeta tratteggia gesti e movenze. Il pittore condensa in una singola immagine i mutevoli sentimenti evocati nelle ottave LXVIII-LXXIII, dagli sguardi di Tisaferno e Adrasto, ardenti ora d'amore ora di gelosia, al contrasto tra i due cavalieri,²⁵ entrambi desiderosi di vendicare Armida, l'uno colto nell'atto di porre mano alla spada («Oh foss'io signor del mio talento!/ libero avessi in questa spada impero!») (GL, XIX, LXXIII, 1-2) l'altro pronto «a far disfida» (GL, XIX, LXXIII, 7).

Se i due campioni della parete est non vengono mai nominati dalle precedenti letture dell'affresco, la coppia in basso a sinistra, costituita da un giovane cavaliere e una fanciulla, è stata interpretata dalla letteratura divulgativa come il primo incontro tra Vafrino ed Erminia.²⁶ Pur volendo ammettere una doppia rappresentazione della protagonista sulla parete est, la foggia, il colore degli abiti e quello della capigliatura di questa figura femminile, non corrispondono a quelli di Erminia, rappresentata a poca distanza (Fig. 6). Ancora una volta dunque per identificare i personaggi sarà necessario ricorrere al testo della *Li-*

²⁵ Già manifesto nel canto XVII, 49-53.

²⁶ BAROCELLI, *Il Palazzo ducale del giardino di Parma*, cit., pp. 18-20.

berata, dove, insieme a Tisaferno e Adrasto compare un altro cavaliere della schiera di Armida; si tratta di Altamoro, «il re di Smarcante» (GL, XIX, CXXV, 2), che dimostrerà grande eroismo nella battaglia conclusiva del poema. Egli, circondandosi di altre fanciulle, cerca di dissimulare il desiderio che nutre nei confronti della maga, ma lo tradisce il suo sguardo che si volge prima alla mano, poi al bel volto e infine al seno.

Scorge poscia Altamor, ch'in cechio accolto
fra le donzelle alquanto era in disparte.
Non lascia il desir vago a freno sciolto,
ma gira gli occhi cupidi con arte:
volge un guardo a la mano, uno al bel volto,
talora insidia più guardata parte,
e là s'interna ove mal cauto apria
fra due mamme un bel vel secreta via.
(GL, XIX, LXIX, 1-8)

Il canto prosegue con la richiesta di Armida di essere vendicata e soltanto dopo aver ascoltato la promessa di Adrasto di uccidere Rinaldo, ella si rasserenava.

Vafrino diviene dunque testimone di un ulteriore piano ai danni dei cristiani e nel tentare di saperne di più si propone come cavaliere a una delle damigelle della maga, contemporaneamente viene avvicinato da una fanciulla che dichiara di conoscere la sua vera identità. Si tratta chiaramente di Erminia, che qui torna in scena dopo una lunga eclissi, concedendo al lettore della *Liberata* «particolarissima» cognizione della sua storia passata e presente,²⁷ che precedentemente era stata solo accennata.

Erminia svela a Vafrino, tramite un racconto retrospettivo, dei particolari fin lì ignoti al lettore, narra di come è giunta nel campo egiziano e come si svolgerà l'inganno ordito da Ormondo, per poi confessare allo scudiero l'amore nutrito nei confronti di Tancredi. Nella parete orientale, la figura di Vafrino doveva presumibilmente trovarsi in posizione centrale, dove l'affresco è oggi mutilo. La mano e il braccio che ancora si scorgono sarebbero dunque appartenuti allo scudiero intento ad aprire la tenda ma al contempo «in disparte» (GL, XIX, LXXIX, 7), rispetto al trono di Armida. Il cenno della mano di Erminia segnala che sta per rivelare a Vafrino ciò che nel corso della *Liberata* ella non ha osato raccontare a nessuno. La superficie pittorica si interrompe in prossimità

²⁷ Cfr. «[...] Erminia, della quale s'ha nel terzo canto alcuna ombra di confusa notizia; più distinta cognizione se n'ha nel sesto; particolarissima se n'avrà per sue parole nel penultimo canto [...]» TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma-Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 1995, 10, pp. 79-81. EMILIO RUSSO, *Guida alla lettura della «Gerusalemme Liberata» di Tasso*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 92.



7. Anonimo, XIX secolo (?), Stanza di Erminia, parete sud, Palazzo del Giardino, Parma.

della porta che conduce alla Sala degli Amori ma è molto probabile che procedesse sulla continua parete meridionale, forata da due finestre. Qui non sono visibili frammenti di affresco, a eccezione di un piccolo riquadro, posizionato a ovest, che mostra la cavalcata di Erminia e Vafrino verso Gerusalemme. Tasso descrive brevemente il passaggio (GL, XIX, CI, 7-8) e non possiamo sapere se la scena fosse compresa nel ciclo originale: quel che è certo invece è che il dipinto attualmente visibile non è ascrivibile a Tiarini. Mutano infatti lo stile, l'ambientazione e l'abbigliamento dei personaggi che, raffigurati in piccole dimensioni, non dominano lo spazio come nelle scene seicentesche e sono immersi in un paesaggio orientaleggiante con palme e tende d'accampamento di foggia decisamente diversa dai padiglioni rappresentati dal bolognese. (Fig. 7)



8. Alessandro Tiarini, 1628 ca, Stanza di Erminia, parete ovest, Palazzo del Giardino, Parma.

Sulla scia di queste considerazioni, è possibile avanzare l'ipotesi, pur non suffragata da documenti, che si tratti di un rifacimento ottocentesco databile al periodo in cui gli affreschi furono liberati dallo scialbo e integrati arbitrariamente delle scene mancanti.

Ritroviamo quindi il ciclo originario sulla parete occidentale, ricca di personaggi. La scena qui rappresentata, ben individuata dalla critica,²⁸ è quella del trasporto di Tancredi ferito a Gerusalemme, che nel testo segue il ritrovamento e la cura a opera di Erminia. (Fig. 8)

Nel brano tassesco a seguito dell'intervento della sua «medica pietosa» Tancredi è salvo ma è necessario trovare il modo per trasportarlo poiché gravemente ferito (GL, XIX, CXIV-CXV), Vafrino è intento a ponderare una soluzione quando una schiera di soldati dell'esercito cristiano giunge sul posto.

Anche in questo caso il paragone dell'affresco con il testo della *Liberata* è stringente, Tiarini rappresenta sulla destra Tancredi sostenuto da un drappello

28 Cfr. BENATI, *Alessandro Tiarini: l'opera completa e i disegni*, cit., p. 64; FURNARI SCHIANCHI, *Pitture e decorazioni nelle Sale del Palazzo*, cit., p. 172 e ADALGISA LUGLI, *Alessandro Tiarini in Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di Andrea Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa, 1985, p. 277.

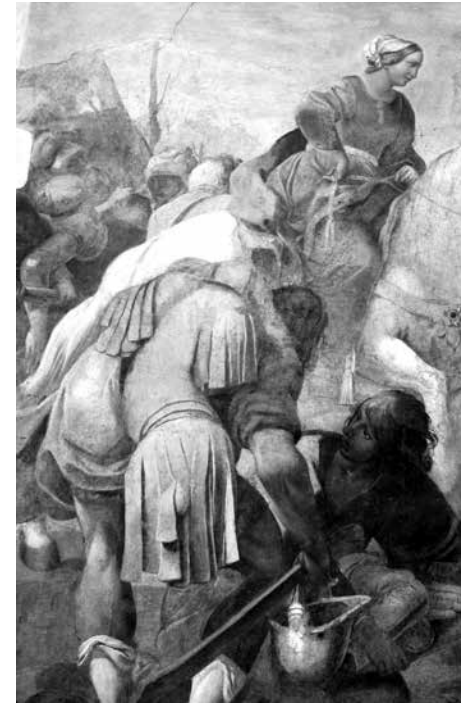


9. Particolare della parete ovest, Tancredi ferito, trasportato dai crociati, indica Gerusalemme.

di militi che «de le stesse lor braccia [...] han contesta/ quasi una sede ov'ei s'appoggi e sieda» (GL., XIX, cxvi, 3-4). (Fig. 9)

Intanto un altro gruppo in basso a sinistra si occupa di raccogliere le armi, di cui il cavaliere è stato spogliato affinché Erminia potesse soccorrerlo.

L'eroe ferito è colto nell'atto di indicare la «città regale», Gerusalemme, è lì che per suo volere essi sono diretti, affinché egli possa trovarsi nel luogo



10. Particolare della parete ovest, Erminia a cavallo, i crociati in primo piano raccolgono le armi di Tancredi e quelli sullo sfondo a sinistra trasportano le spoglie di Argante.

«ove morì l'Uomo immortale», qualora la morte dovesse coglierlo (GL, XIX, cxviii, 1, 5).

Il volto di Vafrino è visibile «al fianco di colei» (GL, XIX, cxvii, 7) ed è forse parzialmente rimaneggiato. Totalmente reintegrati appaiono il volto di Erminia e parte dell'abito, la fisionomia della principessa riprende quella della parete di destra ma esistono delle testimonianze fotografiche precedenti l'ultimo intervento che mostrano l'affresco mutilo nella parte superiore.²⁹ Erminia è già a cavallo, pronta a recarsi con gli altri a Gerusalemme.

Così si chiude la scena nella narrazione tassiana, i cavalieri crociati raggiungono la città santa, Tancredi si addormenta e Vafrino si preoccupa di trovare un alloggio a Erminia, non troppo lontano da quello dell'amato, dopodiché incontra Goffredo e gli rivela come si svolgerà la congiura contro di lui.

Di grande interesse è un particolare dell'affresco finora passato inosservato; all'estrema sinistra si scorge, anche se difficilmente, un gruppo di personaggi intenti a trasportare un corpo esanime e abbandonato. Si tratta delle spoglie di Argante, che spesso venivano inserite dai pittori sullo sfondo della scena del ritrovamento di Tancredi. (Fig. 10). Nel brano tassiano è per volere

29 BENATI, *Alessandro Tiarini: l'opera completa e i disegni*, cit., p. 94.

del clemente crociato che Argante ottiene una degna sepoltura, egli persuade infatti il drappello a condurre a Gerusalemme il prode avversario:

Disse Tancredi allora: «Adunque resta
il valoroso Argante a i corvi in preda?
Ah per Dio non si lasci, e non si frodi
o de la sepoltura o de le lodi.
(GL, XIX, CXVI, 5-8)

Così come il duello individuale di Argante e Tancredi del canto sesto, anche quello del diciannovesimo (GL, XIX, 1-XXVIII), echeggiando in più passaggi lo scontro tra Tancredi e Clorinda, è ricco di celebri suggestioni; dal modello omerico (Il duello tra Achille ed Ettore *Il.*, XXII), a quello virgiliano (*Aen.*, XII). Tasso stesso è consapevole che l'esito della battaglia è molto dubbioso,³⁰ Tancredi nel corso del lungo combattimento non appare baldanzoso né fiero e al culmine, ottenuta la vittoria, sviene, tanto da essere creduto morto dai suoi soccorritori. Lungi dall'apparire come una debolezza, il turbamento di Tancredi lo pone in contrasto con l'impetuoso avversario, connotandolo psicologicamente e presentandolo come *miles christianus*, clemente e riflessivo. L'esempio di Tancredi, eroe gentile, viene utilizzato da Pomponio Torelli, conte di Montechiarugolo e poeta accademico Innominato, in un passo del suo *Trattato del Debito Cavalliero*, pubblicato a Parma nel 1596. Nell'opera l'autore sottolinea come la forza corporale, sebbene indispensabile al guerriero, dovesse essere sempre affiancata a *Caritas* e *Humilitas* e non dominata da soverchia passione³¹. «Però presso il Tasso Tancredi cavalliero generoso, nell'ardore della battaglia, nel dolor delle ferite cerca di salvar la vita a Argante et nella vita istessa arricchirlo di battesimo (...). et in questo pare a me ch'assai meglio et moralmente gli epici nostri italiani abbiano le loro vittorie ornate, che gl'autori più pregiati greci, et latini non fecero».³²

Recuperando in chiave controriformista una lunga tradizione medievale, adombrata del resto dal Tasso stesso nel personaggio del Buglione, Torelli ripropone in Tancredi la figura del guerriero-santo come superamento del modello dell'eroe classico.

Se è vero però che la morte di Argante è resa nel canto diciannovesimo ancora più drammatica dai reiterati tentativi di Tancredi di costringerlo alla resa per risparmiarlo, va anche sottolineato che il momento in cui il cavaliere

30 Il poeta scriveva infatti allo Scalabrino «fra Tancredi e Argante la battaglia è molto dubbiosa, e l'un rimane morto, l'altro tramortito» TASSO, *Lettere poetiche*, 12, p. 103. Cfr. CLAUDIO GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 186.

31 LUCIA DENAROSI, *L'accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003, pp. 177-178.

32 POMPONIO TORELLI, *Trattato del debito del Cavalliero*, Parma, Viotti, 1596, c. 71r-v.

cristiano dona battesimo al circasso è assente nella *Liberata*. Probabilmente Torelli ha innestato il discorso con il celebre passo del combattimento tra Tancredi e Clorinda, culminante nel battesimo. Ma l'atteggiamento pietoso del cavaliere cristiano appare invece chiaramente proprio nei versi illustrati da Tiarini, che inserendo anche il dettaglio del trasporto di Argante, sottolinea la *pietas* di Tancredi, intento a indicare Gerusalemme come meta non solo per sé stesso ma anche per il suo avversario.

Nel *Trattato* Torelli intendeva delineare il modello del perfetto cavaliere cattolico ma non rifuggiva atteggiamenti adulatori nei confronti della famiglia ducale: gli esempi storici letterari citati, compresi quelli tratti dalla *Liberata*, palesano un riferimento alla figura di Alessandro Farnese come *exemplum* di virtù cavalleresca.

Il paragone era d'altronde esplicito già nell'edizione della *Gerusalemme Liberata* pubblicata a Parma il 7 ottobre del 1581, in cui, nella dedicatoria dello stampatore Erasmo Viotti, si legge una correlazione diretta tra l'eroe di Lepanto e il capitano dell'armata cristiana, Goffredo.³³

Se questi riferimenti vanno inseriti nell'ambito di un momentaneo protagonismo politico del piccolo potentato di Parma e Piacenza nell'orizzonte europeo, a distanza di anni il giovane Odoardo, nipote di Alessandro, nel commissionare la decorazione di una stanza che riproponesse le tematiche della *Liberata*, poteva forse ancora far riferimento all'epica celebrativa familiare.³⁴

La scelta da parte del committente di un tale soggetto inoltre, da un lato si inseriva perfettamente nella precedente decorazione della residenza ducale, in cui erano già trattate le tematiche cavalleresche del Boiardo e dell'Ariosto, dall'altro si collegava alla considerevole fortuna cui il personaggio di Erminia andò incontro a partire dal XVII secolo, non solo nel campo delle arti figurative ma anche nella musica e nel teatro.

Tra i vari episodi che vedono protagonista la principessa di Antiochia, quelli che hanno conosciuto maggiore diffusione sono certamente la parentesi idilliaca del canto VII e il ritrovamento di Tancredi ferito del XIX. La prima fu forse influenzata anche dal celebre programma iconografico *Impresa per dipingere la historia di Erminia*, redatto da monsignor Giovanni Battista Agucchi,

33 DENAROSI, *L'accademia degli Innominati di Parma*, cit., pp. 177-179.

34 Il 17 ottobre 1628, in occasione degli sponsali tra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici viene eseguito a Firenze lo spettacolo *La Disfida d'Ismeno*, un combattimento a cavallo incentrato sulle tematiche della *Liberata* su libretto di Andrea Salvadori. Tra i vari personaggi compaiono anche Odoardo e Gildippe associati ai novelli sposi, forse anche in virtù dell'omonimia del duca con il crociato. ANDREA SALVADORI, *La disfida d'Ismeno, abbattimento à cavallo con pistola, e stocco; festa fatta in Firenze, nelle reali nozze del serenissimo Odoardo Farnese, e della serenissima Margherita di Toscana, duchi di Parma, e di Piacenza, &c. Invenzione d'Andrea Salvadori*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1628.

e relativo all'incontro della principessa con il pastore,³⁵ mentre la seconda fu particolarmente apprezzata a motivo della forte dimensione patetica del passo.

Nell'interpretare il tema, gli artisti concentrarono la loro attenzione ognuno su un momento particolare del medesimo racconto, inserendo o togliendo l'attrezzatura specifica della scena e il cadavere del nemico e puntando l'accento ora sulla scoperta del corpo, ora sull'agnizione e la lamentazione patetica, ora sul soccorso. Tra i più celebri esempi, le due versioni di Guercino³⁶ e quelle di Poussin.³⁷

A partire da queste considerazioni è certamente rilevante che gli episodi superstiti di Palazzo del Giardino non abbiano precedenti iconografici noti.

Va notato che la stanza affrescata da Tiarini costituisce uno dei pochissimi esempi in cui alle vicende della principessa viene dedicato un intero salone; il pittore poté dunque disporre dello spazio necessario per articolare la narrazione in maniera completa, indulgiando anche su passi del testo apparentemente secondari. È questo il caso del trasporto di Tancredi ferito, un avvenimento trascurato nei testi a stampa illustrati e nella coeva pittura da camera. Non si ha notizia di rappresentazioni del Trasporto antecedenti al 1628, e in seguito esso riappare solo assai più tardi e in un contesto geografico diverso, quello di Palazzo Brunetti Candiotti a Foligno, che ospita un intero ciclo dedicato a Erminia.

Come nel caso di Palazzo del Giardino, anche qui la scena che vede Tancredi portato a Gerusalemme dal drappello di commilitoni, segue il testo tassiano alla lettera. Sebbene siano presenti alcune analogie fra le due opere, è tuttavia da escludere che l'anonimo pittore folignate, che sembrerebbe aver eseguito il ciclo nel tardo XVIII secolo,³⁸ possa aver conosciuto gli affreschi parmensi, all'epoca ancora coperti dallo scialbo.³⁹ Resta invece da indagare la possibile derivazione da uno stesso modello iconografico.

Al di là delle affinità di soggetto tra le due rappresentazioni sono comunque presenti delle divergenze compositive: Erminia non è in sella al cavallo ma affianca il drappello di cavalieri mentre Vafriano è intento a sorreggere il

35 GIOVANNI CARERI, *La fabbrica degli affetti: la «Gerusalemme Liberata» dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010, pp. 61-100.

36 Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, Erminia ritrova Tancredi ferito, Galleria Doria Pamphilj di Roma 1620 ca; Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, Erminia ritrova Tancredi ferito, National Gallery of Scotland, Edimburgo, 1649. Cfr. CARERI, *La fabbrica degli affetti*, cit., p. 96.

37 Nicolas Poussin, Erminia ritrova Tancredi ferito, State Ermitage Museum, San Pietroburgo, 1624; Nicolas Poussin, Erminia ritrova Tancredi ferito, Barber Institute of Fine Arts di Birmingham, 1628-30. Cfr. CARERI, *La fabbrica degli affetti*, cit., p. 98.

38 GUGLIELMO TINI, *Un inedito: il ciclo folignate di Erminia*, «Studi Tassiani», XLV (1997), pp. 131-150.

39 Ancora nel 1833, Francesco Gandini, autore dell'opera *Viaggio in Italia*, critica la scelta di scialbare gli affreschi e afferma che solo la Sala degli Amori del Carracci e del Cignani è rimasta inalterata. Cfr. FRANCESCO GANDINI, *Viaggio in Italia*, Cremona, Luigi de' Micheli, 1836, IV, p. 55.

crociato. Tancredi non è colto nell'atto di indicare Gerusalemme come nell'esempio parmense e il cadavere del circasso è assente, viene dunque meno la sottolineatura del gesto pietoso del *miles christianus*.

Se la scena del Trasporto non sembra avere precedenti iconografici, quella dell'incontro tra Erminia e Vafriano nella tenda di Armida è, se possibile, ancora più insolita. Il momento della confessione di Erminia a Vafriano compare tuttavia, in una stanza di Villa Corsini a Mezzomonte, all'interno di un fregio con storie di Erminia,⁴⁰ stilisticamente molto diverso dall'esempio parmense.

Ubicata sulle colline sovrastanti Firenze, sulla strada per Impruneta, la villa costituì la residenza suburbana dell'allora principe Giovan Carlo de' Medici, che la acquistò nel 1629, al ritorno da un viaggio diplomatico attraverso l'Italia e l'Austria, compiuto come accompagnatore del fratello Ferdinando, granduca di Firenze.⁴¹

Come testimoniato da Margherita Costa nella *Istoria del viaggio d'Alemagna del serenissimo gran duca di Toscana Ferdinando II*, i due fratelli, prima di rientrare nel granducato fecero tappa a Parma, ospiti del duca Odoardo, che li condusse a visitare le bellezze della città, compreso Palazzo del Giardino.⁴²

La visita di Ferdinando II de' Medici a Parma, viene brevemente citata anche da Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina Pittrice*, all'interno della biografia di Girolamo Curti, detto il Dentone, impegnato insieme a Tiarini, Gavasetti e Colonna nella decorazione delle stanze della villa. Stando alla versione del canonico,⁴³ ripresa poi da Bolognini Amorini⁴⁴ e Baldinucci,⁴⁵ gli affreschi del Palazzo dovevano essere compiuti, per volere di Odoardo, prima dell'arrivo del granduca suo cognato.

40 RICCARDO SPINELLI, *Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della Villa Medici Corsini a Mezzomonte*, in Atti del Convegno *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence: acts of an International conference*, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, Firenze 2004, pp. 341-377.

41 SIMONE BARDAZZI, *Istoria del viaggio di Alemagna del serenissimo granduca di Toscana Ferdinando II*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 175-195.

42 «Doppo la messa s'andò al giardino detto la fontana, che è un luogo molto delizioso del Signor Duca, posto di là dal fiume ma però unito al Palazzo nuovo, che faceva fabbricare il signor duca per mezzo d'uno dei ponti di pietra, che sono nella città, per il qual ponte non passano, se non li principi, nel palazzo di questo giardino si desinò con questa sessione» MARGHERITA COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del serenissimo gran duca di Toscana Ferdinando II*, Venezia 1630, p. 372.

43 MALVASIA, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi*, cit., p. 109.

44 ANTONIO BOLOGNINI AMORINI, *Alessandro Tiarini, Girolamo Curti, Angelo Michele Colonna*, in *Vita de' Pittori ed artefici bolognesi*, (1841-43), Bologna, Forni, 1978-9 (ripr. facs. dell'ed. Bologna 1841-43), II, pp. 72-93, 102-119, 321-347.

45 FILIPPO BALDINUCCI, *Girolamo Curti, Michelangelo Colonna*, in *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, (1681), Firenze 1974, (ripr. facs. dell'ed. Firenze 1846), XVI, pp. 23-28, 44-52.

Non si può escludere che Giovan Carlo de' Medici durante il soggiorno parmense fosse rimasto affascinato dagli affreschi del palazzo ducale e dalle tematiche ivi trattate, tanto da scegliere per la sua villa soggetti affini. Certo è che l'interesse dei Medici per i poemi cavallereschi era già da tempo manifesto, basti pensare al ciclo del Cinganello nel Casino Mediceo per la villa di Careggi del cardinale Carlo,⁴⁶ anch'esso ispirato alla *Gerusalemme Liberata* e forse scelto con lo scopo di celebrare allegoricamente le imprese antiturchiche di Cosimo III, fratello di Carlo e padre, tra gli altri, di Ferdinando, Giovan Carlo e Margherita.

Degni di nota, non tanto per la qualità artistica, quanto per la fedeltà iconografica al poema, i fregi di Villa Corsini relativi al poema gerosolimitano si concentrano sulle figure di Erminia e Armida.

La storia di Erminia nella sala eponima, è rappresentata in dieci riquadri, in un'ampia articolazione narrativa dove trovano spazio anche episodi rari. Diversamente dall'esempio parmense, la principessa e Vafrino sono sommariamente delineati mentre cavalcano verso Gerusalemme; come gli altri riquadri, anche questo è corredato da un cartiglio, che qui recita «Fuggo le imperiose altrui richieste» (GL, XIX, LXXXIX, 6).

La puntuale citazione del brano tassiano ci permette di comprendere come l'anonimo pittore di Impruneta, nel dialogo fra Erminia e Vafrino, avesse puntato l'accento non sulla confessione dell'amore non corrisposto, bensì sulla congiura contro Goffredo. I due avvenimenti sono strettamente connessi, Erminia fugge «le altrui richieste» non (o almeno non solo) perché il suo animo pio rifiuta le frodi e gli inganni, ma soprattutto perché si tratta di azioni contrarie alla fazione cui lei è sentimentalmente legata. Questa singolare rappresentazione contribuisce a mostrare Erminia sotto una luce inconsueta, il suo intervento salvifico non riguarda solo Tancredi ma l'intero esercito cristiano, poiché è grazie a lei che la congiura contro Goffredo sarà sventata.

Come altri personaggi della *Liberata*, Erminia subisce nel corso del poema un processo di evoluzione, da figura apparentemente debole e vittima di un amore sublimato diviene parte attiva e fondamentale allo svolgimento del racconto. Le sue azioni modificano infatti in più punti il corso degli eventi, e se nei suoi slanci improvvisi quello della sortita notturna con le armi di Clorinda è un errore tragico nel senso dell'*amartia* aristotelica,⁴⁷ al contrario, l'incontro con Vafrino e la capacità di Erminia di vincere la vergogna e confessarsi apertamente si riveleranno provvidenziali.

A Parma, così come a Impruneta, la capacità dell'eroina di contrasta-

46 ELENA FUMAGALLI, *I luoghi della letteratura dipinta*, in *L'Arme e gli Amori, la poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli, Livorno, Sillabe, 2001, pp. 228-231.

47 CARERI, *La fabbrica degli affetti*, cit., p. 66.

re le difficoltà per coronare il suo desiderio amoroso vengono sottolineate; i pittori si dimostrano in grado di oltrepassare, almeno in parte, la tradizione iconografica che vedeva nella figura di Erminia un personaggio ora bucolico ora patetico. Sebbene le condizioni in cui versa la Stanza di Palazzo del Giardino non permettano oggi all'osservatore di riconoscere la più alta espressione dell'opera di Tiarini, al pittore va senza dubbio il merito di aver colto le suggestioni contenute nel testo ispiratore. Stando alla versione di Malvasia, primo esegeta nonché conoscitore del pittore, Tiarini possedeva «un'idea troppo pronta e ferace; e tuttavia prima di dar mano all'opre leggeva ben bene, e pesantemente il testo, che del fatto da rappresentarsi la narrativa conteneva»⁴⁸. Nella biografia del bolognese il canonico sottolinea più volte la sua erudizione e l'interesse per le *Humanae Litterae*; in concordanza con l'interpretazione controriformata del principio classicista dell'*ut pictura poesis*, l'artista portava avanti una ricerca continua sul problematico rapporto tra testo scritto e rappresentazione figurata,⁴⁹ per lo svolgimento della quale ebbe a disposizione molteplici fonti, «fu gran lettore e gli piacque vedere tutte le storie e favole».⁵⁰ Amante di Erodoto e fine conoscitore della *Gerusalemme Liberata* nonché dei poemi cavallereschi in generale, non disdegnò la letteratura devota dell'epoca e attinse frequentemente alle Scritture.

Nella *Felsina*, Malvasia ricorda la prodigiosa memoria del bolognese, che ancora lucido in tarda età, raccontava con dovizia di particolari, fatti e avvenimenti del passato. Sempre in virtù dell'inclinazione a memorizzare, accompagnava le sue dotte conversazioni con citazioni di Tasso, Ariosto e altri illustri poeti.

La capacità del pittore di aderire al testo ispiratore senza tradirne i contenuti appare chiaramente nell'opera di cui si è parlato. La stanza di Erminia, per quanto frammentaria, costituisce un momento del tutto originale della pur vasta fortuna della *Liberata* in campo figurativo e testimonia una volta di più la duttilità del testo tassiano a essere recepito e declinato in varie forme dal pubblico.

ELISA STAFFERINI

48 MALVASIA, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi (1678)*, cit., p. 135.

49 BENATI, *Alessandro Tiarini: l'opera completa e i disegni*, cit., pp. 194-196.

50 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi (1678)*, a cura di Lea Marzocchi, Bologna, Alfa, 1983, p. 322.

A B S T R A C T E K E Y W O R D S

GIOVANNA ZOCCARATO, *Le elegie di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico*

Abstract: The article aims to investigate the syntax of Bernardo Tasso's elegies, contextualizing his *terze rime* within classicism and metrical experimentalism. In particular, the essay is devoted to compare Tasso's elegies with the classical and contemporary production of 'distici elegiaci', in order to highlight Tasso's rhetorical strategies and the influence on his poetry exerted by the literary tradition.

Keywords: Bernardo Tasso; elegy; terza rima; syntax; classicism; metric experimentalism.

ANDREA TORRE, *Danza, desiderio e tempo in Tasso*

ABSTRACT: The essay addresses the relationships between dance and literary text through a thematic path within Tasso's lyrical poems which, from time to time, have considered the choreutic experience as a lyric-narrative situation, as a structural pattern of composition, and as an exemplary practice of reconfiguration (including the political one) of the dialectic between desire and time. As symbolic stylizations of the dynamics of courtship, the abstract social dances of the festive courtesan protocol were based in fact on codified micro-gestures with evident semantic functionality but also with undeniable erotic implications, which Tasso fully exploits in his lyric production.

KEYWORDS: Tasso's lyrics; Dance studies; Body; Rewritin.

GIACOMO VAGNI, *Note cronologiche e intertestuali su alcuni scritti di Torquato Tasso nei primi anni di reclusione (1579-1580)*

ABSTRACT: The essay is dedicated to the many writings composed by Tasso in the first three years of his imprisonment in Sant'Anna. I offer some observations on the chronology of the dialogues, treatises and letters of this period, and a survey of the intertextual links between these same writings and the contemporary *Tragedia non finita*. In so doing, I look for the traces of a common core of themes and problems, in the intertwining between Tasso's biographical urgencies and his poetic and moral reflection.

KEYWORDS: Torquato Tasso, dialogues, treatises, letters, *Il Re Torrismondo*.

ELISABETTA OLIVADESE, *L'«Orazione in lode della Serenissima Casa De' Medici» di Torquato Tasso. Studio di un caso Filologico*

ABSTRACT: This proposal aims to show the results of a preliminary study about the manuscript and printed textual tradition of Torquato Tasso's *Orazione in lode della serenissima casa de' Medici*. The autograph and late manuscripts study shows the original epistolary form of the work, revealing how Marcantonio Foppa, the first editor, deeply manipulated the text producing the prose that we still read today.

KEYWORDS: Torquato Tasso; Marcantonio Foppa; epideictic rhetoric; modern philology; epistolography.

ELISA STAFFERINI, *Sulle tracce di Erminia. Tiarini interprete del Tasso nel contesto della Parma farnesiana*

Abstract: In the Palazzo del Giardino (Parma), within a decorative programme majorly inspired by the Chivalric Romances, lies an unusual fresco representation of princess Erminia of Antioch, one of the most beloved heroines of Tasso's masterpiece and of the whole of the seventeenth century visual tradition. The aim of this article is to retrace the complex conservation history of the so-called "Stanza di Erminia" and the iconographic value of its fragmentary fresco decoration.

The room was commissioned by the duke Odoardo Farnese to the Bolognese artist Alessandro Tiarini, who began to paint it in December 1628. Among the frescoes of the Palace, those of the room of Erminia are the most compromised, for this reason, they have received little scholarly attention. Today, only two partitions of the original seventeenth-century decoration of this room remain. They illustrate two scenes taken from the nineteenth canto of Tasso's *Gerusalemme Liberata* that had never been represented before, namely the encounter between Vafreno and Erminia in the Egyptian camp and the transportation of the wounded Tancredi to Jerusalem. This article will investigate the meaning of this peculiar subject in the context of the interest shown by both the Farnese family and the painter Tiarini on Tasso's work.

KEYWORDS: *Gerusalemme Liberata*; Alessandro Tiarini; fresco paintings; seventeenth century; Farnese; Parma.

ANGEL NICOLAOU KONNARI, *Affinità elettive nei circoli letterari italiani del Cinquecento: Torquato Tasso, Pietro de Nores e gli altri*

ABSTRACT: Pietro de Nores (before 1570-after 1646/8), son of the Cypriot Giason de Nores (circa 1510-1590), was a Torquato Tasso's devoted disciple in Rome during the poet's last years. Pietro settled in Rome at the

end of 1591 and with the help of his father's friend, Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), he became the secretary of the Pope Clement VIII. Pietro thus had the opportunity to be in contact with many important intellectuals of his time and to be part of the literary circle hosted by Cinzio Aldobrandini, also attended by Torquato Tasso among others poets, all connected through a network of intellectual relationships extended from Venice and Padua to Ferrara and Rome.

KEYWORDS: Nores family; Aldobrandini family; Cypriot men of letters; *Cinquecento* Roman literary circles; Ariosto-Tasso controversy.

ÉVA VIGH, «Seguiamo a guisa di cacciatori le fiere in questa selva dell'invenzione...». *Simbologia animale nel «Mondo creato» del Tasso*

ABSTRACT: The essay is aimed to analyze Tasso's *Mondo Creato*, focusing on the symbolic representation of the fauna. This analysis not only will consider biblical tradition but also the philosophical and literary erudition from the classics to Tasso's contemporary culture. *Mondo creato* indeed is a perfect representation of the harmony between fantasy and reality. The essay is therefore dedicated to investigate *Mondo Creato*, and his the complex system made by the large use of rhetorical figures, the pedagogical-moral motive, the amalgamation of cosmogonic reality with poetic visions and with the glossary of the single elements of fauna.

KEYWORDS: Tasso; *Mondo creato*; animal symbolism.

VALERIA DI IASIO, *Le ragioni della letteratura: l'uso del testo letterario nelle «Annotazioni sopra la Gerusalemme liberata» di Bonifacio Martinelli*

ABSTRACT: This article analyzes Bonifacio Martinelli's *Annotazioni sopra la Gerusalemme liberata*, published in Bologna in 1587. The *Annotazioni* are one of the lesser-known episodes of exegesis applied to the taxian poem, compared to the more famous *Annotazioni* by Gentili and *Luoghi* by Guastavini. The book, dedicated to Ranuccio Farnese, establishes an important dialogue with other contemporary exegetical and apologetic works and makes extensive use of classical and modern literature. The purpose of the *Annotazioni*, however, is not only to discuss the links between Tasso's *Liberata* and the literary tradition, but also to demonstrate their continuity and the influence that the taxian poem has on epic contemporary Italian literature. As a result, the relationship with the *Furioso* is positively valued and not interpreted as an antagonistic element, as done in most academic debates that, at that time, invested the two narrative masterpieces of Italian literature.

KEYWORDS: Torquato Tasso; *Gerusalemme liberata*; epic poem; exegesis.

TANCREDI ARTICO, *Dalla parte di Tasso. Bracciolini nel cimento dell'epica*

ABSTRACT: The epic poem *Croce racquistata* (1618) by Francesco Bracciolini is one of the most fitting example of the extraordinary fortune of Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata* throughout the Seventeenth Century. In this article, I deal with *Croce racquistata* in order to point out Bracciolini's negotiation between imitation and challenge of its model. At odds with past critics, I demonstrate that *Croce racquistata*'s narrative structure is akin to *Gerusalemme liberata*'s one. In the wake of Tasso, Bracciolini moulds a main plot from which the entwined subplots triggered off. The discrepancy with *Gerusalemme liberata* lays in the amount of subplots, which are consistently increased by Bracciolini.

KEYWORDS: Tasso's mantle; Baroque Italian literature; Early modern epic.