

MATTEO NAVONE

Il paesaggio nella poesia sacra tassiana

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MATTEO NAVONE

Il paesaggio nella poesia sacra tassiana

Il saggio si propone di esplorare le forme della rappresentazione letteraria dei luoghi naturali all'interno della poesia religiosa di Torquato Tasso, prendendo in esame una serie di brani contenuti nelle rime sacre, nella Gerusalemme liberata e soprattutto nel Monte Oliveto. La campionatura proposta permette di rilevare le diverse declinazioni con cui il motivo paesaggistico è trattato nella poesia sacra tassiana, oscillanti tra l'uso degli scenari naturali come manifestazioni della grandezza divina e l'impiego degli stessi come emblemi del peccato e delle distrazioni terrene, in connessione con i temi del contemptus mundi e dell'elogio della vita monastica.

Questo contributo nasce a margine di una ricerca attualmente in corso, che mi vede impegnato assieme a Stefano Verdino, Paola Cosentino e Myriam Chiarla nell'allestimento dell'edizione critica dei *Poemetti minori* di Torquato Tasso (*Il Monte Oliveto*, le *Stanze per le Lagrime di Maria Vergine Santissima* e di *Giesù Nostro Signore*, il *Rogo amoroso* e *La Genealogia della Serenissima Casa Gonzaga*), che andrà a costituire il settimo volume dell'«Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso».¹ In questa sede mi occuperò specificamente dell'opera affidata alla mia curatela, il *Monte Oliveto*, concentrandomi in particolare sulla sua sequenza conclusiva, ovvero la descrizione della fondazione dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, in cui la rappresentazione dello spazio naturale e umano si coniuga con una allegoria di carattere religioso-morale. Prima di concentrarmi sul poemetto olivetano del Tasso, vorrei però procedere a una rapida rassegna delle principali modalità di raffigurazione del paesaggio rintracciabili nelle rime sacre del poeta sorrentino, allo scopo di evidenziare alcune contiguità che legano tali modalità alle ottave finali del *Monte Oliveto*.

Nell'ultima sezione del corpus lirico tassiano il motivo paesaggistico, pur non ricorrendo con la frequenza che si osserva nelle rime amorose ed encomiastiche, presenta comunque una serie di attestazioni di una qualche rilevanza, classificabili sostanzialmente in due tipologie. Nella prima si possono raccogliere tutte le occorrenze in cui la dimensione terrena è contrapposta a quella celeste come luogo di peccato e dolore, e in quanto tale rappresentata in termini anti-idillici, per lo più come «terrena, lagrimosa valle»², o ancora come «lagrimoso Egitto» piuttosto che come «deserto e [...] mar profondo»;³ si tratta di immagini consuete, legate a un tema tra i più codificati della poesia spirituale, il lamento per la corruzione, la vanità, l'incommensurabile distanza da Dio che affligge tutto quanto appartiene alla dimensione terrena.

La seconda tipologia comprende invece rappresentazioni estatiche e solari del paesaggio naturale, e pur risultando meno attestata della precedente, si rivela ben più interessante, soprattutto perché dimostra la disponibilità della rimeria sacra tassiana ad accettare contaminazioni con altri

¹ La direzione scientifica del volume e la curatela della *Genealogia* sono affidate a Stefano Verdino, mentre Paola Cosentino, Myriam Chiarla e il sottoscritto si occuperanno rispettivamente delle edizioni del *Rogo amoroso*, delle *Lagrime* e del *Monte Oliveto*. Il piano complessivo dell'«Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso» si può visionare nei volumi della collana sin qui pubblicati, tutti comparsi per i tipi delle Edizioni dell'Orso di Alessandria: cfr. T. TASSO, *Rime, Prima parte - Tomo I. Rime d'amore (secondo il codice chigiano LVIII-302)*, edizione critica a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone, 2004; *Rime. Terza parte*, edizione critica a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone, 2006; *Il mondo creato*, testo critico a cura di P. Luparia, 2006; *Postille. Tomo II (1, 2)*, a cura di M. T. Girardi, M. Virgili, S. Miano, 2009; *Gerusalemme conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca nazionale di Napoli*, edizione critica a cura di C. Gigante, 2010; *Rime, Prima parte - Tomo II. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, edizione critica a cura di V. De Maldé, 2016.

² *Rime*, 1688, 4. Questa e tutte le successive citazioni dalla raccolta lirica tassiana sono tratte da T. TASSO, *Le Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 voll.

³ *Rime*, 1700, 1 e 7.

codici espressivi, rappresentate in questo caso dagli scenari idillici consueti nella poesia amorosa e bucolico-pastorale.⁴ L'esempio più significativo di questa casistica mi pare offerto dai versi incipitari della canzone *Liete piagge beate* (*Rime*, 1674), uno degli esiti più alti delle rime spirituali tassiane, che ci permette altresì di avvicinarci gradualmente ai motivi e alle immagini che ritroveremo nelle ottave del *Monte Oliveto*. Ad accomunare questa canzone al poemetto olivetano sembra esservi in primo luogo la comune adesione al tema claustrale, stando almeno a quanto recita la rubrica che introduce *Liete piagge beate* nelle edizioni Maier e Basile, nella quale si legge che essa sarebbe stata composta in occasione di una non meglio determinata «monacazione»:⁵ in realtà, come ho provato a dimostrare in un mio contributo,⁶ tale dicitura non pare essere d'autore, e sembra anzi essere stata 'interpolata' a margine del testo tassiano in un opuscolo napoletano di primo Ottocento, questo sì edito per salutare l'ingresso in monastero di una giovane di nobili natali.⁷ Ad ogni buon conto, sia o non sia la canzone ascrivibile al filone della poesia monastica, resta il fatto che essa si apre con un quadro di natura ridente e festosa piuttosto insolito, e direi unico in queste proporzioni, nella galleria delle rime sacre di Tasso.⁸ Leggiamo la prima stanza:

Liete piagge beate,
verdi erbe e fior novelli,
che grati odori al ciel sempre spirate;
liquidi e bei cristalli,
che per le amene valli

5

⁴ Si colloca in una posizione intermedia tra le due tipologie qui delineate il madrigale *Vedi, Padre del ciel, che dolce raggio* (*Rime*, 1707), dove un'ambientazione tipica della lirica sentimentale, in cui spiccano un'«amorosa rete / tra l'erba verde e i vaghi fiori tesa» (5-6) e uno sfondo di «vie tutte fiorite» (3), simboleggia una tentazione amorosa contro cui il poeta invoca, come antidoto morale, il ricordo del sacrificio di Cristo. Questo passo appare affine ad altri luoghi delle *Rime* tassiane, che utilizzano immagini naturali come referenti simbolici di stati d'animo o condizioni spirituali: si veda ad esempio il sonetto 1662, *Già fui tronco infelice in queste sponde*, in cui l'anima vivificata dal rito eucaristico è paragonata a un deserto trasformato in rigoglioso giardino, o il noto sonetto 1678 a Francesco Panigarola, *Ne l'oceano a mezza notte il verno*, in cui la descrizione del mare in burrasca introduce quella dell'animo del poeta in preda alla «torbida [...] tempesta delle passioni» (6-7).

⁵ Cfr. TASSO, *Le Rime*, II, 1920 (e, per l'edizione Maier, cfr. T. TASSO, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1965, 5 voll., II, 408). Com'è noto, la raccolta curata da Bruno Maier ripropone il testo edito da Angelo Solerti a fine Ottocento (T. TASSO, *Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, a cura di A. Solerti, 4 voll., Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902), integrandolo però con le parti che il filologo ottocentesco non riuscì a pubblicare in vita (la quarta parte delle rime d'occasione e d'encomio, le poesie di data incerta del periodo 1587-1595 e le rime sacre), ricavate dai manoscritti solertiani conservati alla Biblioteca Angelo Mai di Bergamo. L'edizione Basile riprende a sua volta il testo del Maier, aggiungendovi un sobrio apparato di commento (cfr. la *Nota al testo* in TASSO, *Le Rime*, II, 1967-1968).

⁶ Cfr. M. NAVONE, *Sulla canzone "Liete piagge beate" di Torquato Tasso*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», CXIX, serie IX (2015), 1, 50-64. Il saggio è stato poi ripubblicato con minimi aggiornamenti e con un titolo diverso: cfr. M. NAVONE, *Proposte interpretative per Tasso, "Rime" 1674*, in M. Corradini-O. Ghidini (a cura di), «Senza te son nulla». *Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, Roma-Milano, Edizioni di Storia e Letteratura-Centro culturale «Alle Grazie» - Frati Domenicani, 2016, 37-59.

⁷ Si tratta di una pubblicazione risalente con ogni probabilità ai primi anni del secolo XIX, priva di note tipografiche, che presenta *Liete piagge beate* sotto il titolo *Canzone inedita di Torquato Tasso per monacazione*. l'indicazione «per monacazione», assente nei precedenti testimoni manoscritti e a stampa, potrebbe essere passata da questo opuscolo agli spogli preparatori del Solerti (che infatti menziona la stampa napoletana nella bibliografia della sua edizione: cfr. TASSO, *Le Rime. Edizione critica...*, I, 326), e da qui alle raccolte di Maier e Basile. Per una ricostruzione più dettagliata della tradizione di *Liete piagge beate* si rinvia a NAVONE, *Sulla canzone...*, 60-61 e *Proposte interpretative...*, 52-55.

⁸ Proprio questi versi consentono di correggere parzialmente le osservazioni di A. A. PIATTI («*Su nel sereno de' lucenti giri*»). *Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2010, 72-74), che parla di una assenza di *loci amoeni* nelle rime sacre tassiane: meglio sarà appunto parlare di rare ed episodiche attestazioni.

con dolce mormorio scherzando andate;
 vaghi amorosi augelli,
 che a la nuova stagion di ramo in ramo
 gite cantando: «Io amo»;
 aure fresche e soavi, 10
 opre di quelle man che adoro e bramo,
 che sole han del mio core ambe le chiavi,
 deh! dite al mio Signore
 ch'io ardo tutta del suo santo amore.

Questi primi versi ci presentano una situazione topica di tanta poesia lirica e pastorale: una voce femminile amante si rivolge a una natura amena e primaverile, alla quale confida l'ardore per il proprio innamorato e al tempo stesso il dolore per la distanza che la separa da lui. Tuttavia il prosieguo della canzone rivela i connotati allegorici e spirituali della coppia protagonista di questa poesia, in cui l'amato rappresenta lo Sposo celeste – Dio, o meglio ancora Cristo – mentre la voce amante può essere identificata con la novizia destinataria della canzone (se si accetta l'autorialità della dedicazione «per monacazione») oppure (come propongo negli studi che ho dedicato a questo testo) l'anima del poeta, sul modello di quanto avviene nella *Canzone all'anima* di Bernardo Tasso.⁹ Siamo dunque di fronte a un caso – non raro nella letteratura del secondo Cinquecento – di commistione tra lirica sacra e profana, che dalla prima stanza prosegue per tutta la canzone, intrecciando immagini, *topoi* e modelli appartenenti a entrambi i repertori, in un gioco combinatorio che individua nel *Cantico dei Cantici* (vari passaggi del quale sono ripresi nella quarta stanza) la sua principale fonte d'ispirazione.¹⁰ Per limitarsi ai versi citati, in essi, come in tutta la prima metà della poesia, gli spunti provenienti dal versante amoroso-profano risultano decisamente preponderanti: oltre ad alcuni elementi macro-testuali, tra cui l'adozione nella poesia dello schema retorico tipico della canzone di lontananza,¹¹ va rilevata la presenza di tessere petrarchesche (ad esempio la rima tra «diquidi [...] cristalli» e «valli» ai vv. 4-5, già attestata in *Rvf*, 219, 2-3)¹² e persino di alcune autocitazioni, tra le quali ne spicca una che guarda palesemente all'*Aminta*. Mi riferisco ai vv. 7-9 di *Liete piagge beate*, in cui l'apostrofe ai «vaghi amorosi augelli» fa ripensare alle parole con cui Dafni, nella prima scena della pastorale tassiana, mostra a Silvia come la natura sia pervasa dal sentimento amorosa, nella speranza di convincere la giovane a rinunciare alla sua ritrosia: si rileggano in particolare i vv. 231-233 («Odi quell'usignolo / che va di ramo in ramo / cantando: “Io amo, io amo” [...]»),¹³ accomunati al passo della canzone sacra dall'espressione «di ramo in ramo» e dalla

⁹ Anche su questo punto si veda più ampiamente NAVONE, *Sulla canzone...*, 63-64 e *Proposte interpretative...*, 57-59. Sulla *Canzone all'anima* si veda l'interessante saggio di G. FERRONI, *Bernardo Tasso, Ficino, l'Évangélismo. Riflessioni e materiali attorno alla Canzone all'Anima (1535-1560)*, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*. Atti del convegno internazionale, Napoli, 22-25 ottobre 2014, a cura di E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, 253-319.

¹⁰ Per i rimandi biblici riscontrabili in *Liete piagge beate* – che guardano non solo al *Cantico*, ma anche all'*Apocalisse* – cfr. NAVONE, *Sulla canzone...*, 56-59 e *Proposte interpretative...*, 47-51.

¹¹ Come si è visto, l'io lirico si identifica con una voce femminile che invoca l'amato lontano. A tal proposito, si notano alcune analogie strutturali tra *Liete piagge beate* e uno dei più celebri esempi di canzone di lontananza, la petrarchesca *Chiare, fresche e dolci acque* (*Rvf*, 126): cfr. NAVONE, *Sulla canzone...*, 55 (nota 16) e *Proposte interpretative...*, 44 (nota 16).

¹² Per altri possibili prelievi da Petrarca e Dante cfr. NAVONE, *Sulla canzone...*, 56 e *Proposte interpretative...*, 45-46. Per l'influenza esercitata dai *Rerum vulgarium fragmenta* sulle rime sacre di Tasso, spesso mediata dalle riscritture spiritualizzanti del canzoniere petrarchesco in gran voga nel Cinquecento, cfr. PIATTI, «*Su nel sereno de' lucenti giri*»..., 30-31.

¹³ Si cita da T. TASSO, *Aminta*, a cura di M. Corradini, prefazione di G. Baldassarri, Milano, Rizzoli, 2015.

rima «ramo : io amo», che è però interna nel testo aminteo.¹⁴ Ma al di là delle fonti poetiche, va osservato che il *locus amoenus* tratteggiato nella prima stanza di *Liete piagge beate* contraddice un tema canonico della poesia claustrale, quello del *contemptus mundi*, che tipicamente si declina in un sistematico disprezzo per tutto ciò che è umano e terreno (e, in quanto tale, contaminato dalla colpa e dalla tentazione), con l'evidente scopo di esaltare la scelta del novizio o della novizia di rifuggire il secolo e varcare la soglie del chiostro. Nella canzone tassiana la realtà sensibile è infatti ritratta non come ostacolo o distrazione al bene spirituale, ma come testimone partecipe della comunione tra l'io lirico e Cristo, ed è inoltre celebrata, seppur in modo cursorio, in quanto testimonianza della bontà del suo artefice, come dimostra il v. 11, in cui tutti gli elementi del catalogo idillico dispiegato nei primi dieci versi sono definiti «opre di quelle man che adoro e bramo». La stessa particolarità si osserva nella seconda metà della canzone, nella quale, a fronte dell'emergere del desiderio dell'io lirico di contemplare direttamente il suo «dolce Sposo» (49), e dunque di abbandonare la dimensione terrena per proiettarsi verso quella celeste, non si registra alcuna significativa concessione al motivo del *contemptus mundi*.¹⁵ L'assenza di questo tema, unita alla particolare storia editoriale della canzone, cui si è fatto precedentemente cenno, induce a mettere quantomeno in dubbio il fatto che *Liete piagge beate* sia stata effettivamente composta, in origine, per una monacazione.

Vorrei ora provare a mostrare come le due tipologie paesaggistiche sopra esemplificate trovino una sorta di punto di incontro all'interno del *Monte Oliveto*, il poemetto che Tasso iniziò a Napoli nell'estate del 1588 per ringraziare i Padri olivetani di averlo accolto nel monastero di Santa Maria di Monteoliveto,¹⁶ e che lasciò poi incompiuto dopo un centinaio di ottave, pubblicate postume e con alcune interpolazioni nel 1605, su iniziativa di un membro della congregazione benedettina, Michelangelo Bonaverti.¹⁷ Nella sua intenzione di celebrare la storia dell'ordine olivetano – e in

¹⁴ L'immagine degli «augelli» che intonano canti d'amore veniva associata a questa rima già nei vv. 21-23 dell'ode XXXIX di Bernardo Tasso, dedicata a Venere: «Voi, augelletti, intanto, / che saltando ad ognor di ramo in ramo / gridate "Io amo, io amo"» (B. TASSO, *Rime*, testo e note a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1995, 2 voll., II, 353). Tale associazione compare anche in tre liriche amorose di Torquato (cfr. *Rime*, 142, 4-7; 195, 2-5; 735, 4-5), una delle quali (il madrigale 195, *Sovra le verdi chiome*) è segnalata da A. DI BENEDETTO (*Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996, 72) proprio per le sue analogie con la prima stanza di *Liete piagge beate*.

¹⁵ Cfr. NAVONE, *Sulla canzone...*, 59-60 e *Proposte interpretative...*, 51-52.

¹⁶ Il cenobio napoletano è stato soppresso nel 1799, e i suoi quattro chiostri sono stati in seguito riconvertiti ad uso civile. È invece sopravvissuta l'adiacente chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, che a fine Settecento, dopo la cacciata degli olivetani dal complesso, ha assunto l'attuale denominazione di Sant'Anna dei Lombardi.

¹⁷ Le stampe successive hanno tutte ripreso il testo della *princeps*, fino all'edizione critica curata dal Solerti (*Poemi minori di Torquato Tasso*, Bologna, Zanichelli, 1891, I, 341-379), che tuttavia mescola disordinatamente diverse lezioni, per di più senza tenere in debito conto l'autografo del poemetto, ritrovato nella prima metà dell'Ottocento a Montpellier (dove è ancora oggi conservato presso la Bibliothèque Universitaire Historique de Médecine, sotto la collocazione H 273 bis) e descritto per la prima volta da Costanzo Gazzera (cfr. *Trattato della dignità ed altri inediti scritti di Torquato Tasso; premessa una notizia intorno ai codici manoscritti di cose italiane conservati nelle biblioteche del Mezzogiorno della Francia, ed un cenno sulle antichità di quella regione [...]*, Torino, Stamperia Reale, 1838, 87). La lezione del codice di Montpellier è stata invece seguita nella più recente edizione critica del *Monte Oliveto*, firmata da Anna Maria Lagomarzini (*Il monte oliveto*, «Studi Tassiani», XIII, 1963, 5-67) cui si deve anche uno studio preparatorio che ricostruisce la tradizione dell'opera (cfr. A. M. LAGOMARZINI, *Prima inchiesta sul "Monte Oliveto"*, «Studi Tassiani», X, 1960, 73-87); alcune correzioni all'edizione Lagomarzini sono state in seguito indicate da G. GORNI (cfr. *Proposta di restauro del «Monte Oliveto»*, «Studi e problemi di critica testuale», I, 1970, 112-122). Negli ultimi anni si sono registrati solo due contributi dedicati al poemetto tassiano: cfr. A. CERBO, *Il Monte Oliveto di Torquato Tasso: tra oratoria sacra e poesia idillica*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», sezione romanza, XLI (1999), 2, 341-364 e A. A. PIATTI, *La solitudine*

particolare del suo fondatore, il senese San Bernardo (al secolo Giovanni) Tolomei, vissuto tra il 1272 e il 1348 – il poemetto dimostra una contiguità con il filone encomiastico ben attestato nelle rime sacre tassiane (tra le quali compaiono due sonetti, il 1648 e il 1697, indirizzati proprio ai monaci olivetani),¹⁸ mentre si ritaglia un profilo più originale rispetto alla tradizione del poema sacro cinquecentesco. Il *Monte Oliveto* infatti non mette in versi né un episodio di guerra santa né un racconto scritturale (soluzione quest'ultima già esplicitamente rifiutata all'altezza dei *Discorsi dell'arte poetica* e della *Gerusalemme liberata*),¹⁹ e contribuisce semmai a inaugurare quel filone epico-agiografico che proprio a fine Cinquecento conobbe un significativo sviluppo grazie all'opera di alcuni membri dell'ordine benedettino, tra i quali Lucillo Martinengo;²⁰ va tuttavia precisato che, a differenza di questi esempi coevi, il testo tassiano privilegia la dimensione retorica e dottrinale rispetto a quella narrativa, come dimostra il fatto che circa metà delle cento ottave del testo sono dedicate a un'orazione di Giovanni Tolomei.

Prima di giungere al passaggio sul quale vorrei maggiormente soffermarmi, può essere utile procedere a un breve riassunto del contenuto del poemetto, che si apre con un'invocazione allo Spirito Santo e con una lunga serie di omaggi, rivolti al dedicatario Antonio Carafa (nipote di papa Paolo IV e protettore dell'Ordine Olivetano), alla città di Siena e alla famiglia Tolomei. Viene poi ricordato l'evento da cui scaturì la vocazione del fondatore degli Olivetani, ovvero l'improvvisa cecità che ne interruppe la carriera di dottore in legge, spronandolo, a seguito di una parziale riacquisizione della vista, a dedicare le proprie virtù oratorie non più al diritto ma alla predicazione religiosa. Si innesta a questo punto la lunga sequenza centrale del poema (ottave XIII-LXII), occupata da un'infervorata predica di Giovanni Tolomei, nella quale il futuro santo cerca di insegnare ai fedeli «come si sprezzi, anzi si fugga il mondo / e si faccia del cielo eterno acquisto» (XII 3-4).²¹ È proprio in questi versi che si ritrova quell'appuntamento mancante in *Liete piagge beate, il contemptus mundi*: la dimensione mondana è infatti presentata dal Tolomei (con l'ausilio anche di alcune metafore paesaggistiche)²² come un ricettacolo di illusioni, tentazioni, malizie e soprusi ai danni dei virtuosi. Conclusa la predica, il poeta riprende direttamente la parola e prosegue il racconto dei

riposata del chiostrò: il «Monte Oliveto» di Torquato Tasso, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXX (2003), 4, 532-564.

¹⁸ Fortemente legata alle frequentazioni olivetane di Tasso è anche la canzone pasquale *Alma inferma e dolente* (Rime, 1634), composta nel 1590 tra l'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore e altri centri toscani dell'ordine. Su questo testo cfr. F. FERRETTI, *Fuggendo Saturno. Note sulla canzone «Alma inferma e dolente» di Torquato Tasso*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005, 157-204.

¹⁹ Cfr. T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, 1-55: 9.

²⁰ Cfr. F. FERRETTI, *Le muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinensi*, Bologna, il Mulino, 2012, 21-120.

²¹ Questa e le successive citazioni sono tratte dalla citata edizione Lagomarzini (cfr. *supra* la nota 17).

²² In queste immagini prevalgono gli elementi del fango e della valle che, riprendendo la celebre formula biblica della 'valle di lacrime', esprimono la bassezza morale dell'uomo che resta incatenato ai valori terreni. Si vedano ad esempio il finale dell'ottava XVIII («O con quai penne di più santa vita / pur come ali veloci s l'aura sparte / fuggiremo il peccato e la profonda / valle, che l'ombra e 'l fango suo circonda?»; 5-8) e la prima parte dell'ottava XXXV («dasci la valle e questo umor palustre / e questa aria compressa e 'ntorno astretta / e cerchi il monte e la cittade illustre, / città di pace, alta cittade eletta»; 1-4), dove la *cittade* altro non è che l'agostiniana città di Dio, mentre il *monte* – voce ricorrente in tutto il poemetto – sembra indicare il luogo eletto per l'incontro terreno tra l'uomo e Dio, ovvero la sede dell'ascesi e del distacco eremitico, prefigurazione dell'incontro con Dio nel Regno dei Beati (cfr. XXXIV, 5-8: «Se [l'anima] come aguila affissa al chiaro lume / l'ale spiegar non po' leggiera e presta / come passare almeno or l'abbia pronte / e se non vola al ciel se'n voli al monte»).

momenti salienti della vita del santo (ottave LXIII-XCIV), soffermandosi in particolare su una serie di esperienze estatiche, tra le quali spicca l'apparizione di un angelo (la cui lucente epifania nelle tenebre notturne fa ripensare alla comparsa dell'arcangelo Michele nel canto IX della *Liberata*)²³ che profetizza al Tolomei le future glorie dell'ordine olivetano. Sebbene anche questa parte offra qualche piccolo indugio descrittivo,²⁴ ben più interessanti sono gli spunti offerti dalla sequenza conclusiva (ottave XCV-CII), in cui viene rievocata la costruzione, avviata nel 1319, della casa madre della congregazione olivetana, l'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore.²⁵ È proprio in questa zona del poemetto che la dimensione paesaggistica riesce finalmente a conquistare uno spazio di riguardo. Tuttavia, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, lo scenario che accoglie il lettore sulla soglia di questa sezione appare tutt'altro che ospitale:

A quella parte, ove cadendo oscura
 ne l'occidente il giorno, è volto il colle,
 non di pietra, che l'alpe al ferro indura,
 ma costruito di tuffo e creta molle.
 Ei per arte sublime e per natura
 tra ruine e dirupi al ciel s'estolle,
 ma chi riguarda in quella orribile ombra
 dentro s'agghiaccia e di terror s'ingombra,
 tal che ritrae da parte ima e profonda
 la vista paurosa e 'nsieme il piede,
 che riparo no'l guarda e no'l circonda,
 ma largo al precipizio il calle ei vede.²⁶

Così Tasso descrive il colle nei pressi di Accona (il possedimento della famiglia Tolomei in cui si era stabilito il primo nucleo della comunità olivetana) dove fu edificato il monastero: sito nella zona delle Crete Senesi – il che spiega il riferimento alla natura fragile e argillosa del terreno – il colle si presenta svettante verso il cielo, ma al tempo stesso circondato da rovine e dirupi, nonché ricoperto da una folta boscaglia, tale da incutere terrore in chiunque la osservi. L'immagine si iscrive a buon diritto nella galleria degli scenari silvestri, notturni e orrorosi così frequenti nella poesia tassiana, espressione del «senso inquieto delle tenebre caro alla fantasia» del poeta sorrentino.²⁷ Tornano alla mente in particolare le descrizioni della selva di Saron che si leggono nei canti XIII e XVIII della

²³ Si confrontino in particolare *Monte Oliveto*, LXVIII («Mentre [Giovanni] così tenea santo costume / Dal Ciel (come si crede) alto messaggio / spiegò sovente d'oro e bianche piume / per consolarlo, e fe' lungo viaggio / a guisa di celeste e chiaro lume, / che segni in fosca notte ardente raggio; / 'l monte risplendeva e 'l cielo intorno / mostrossi in vista oltre l'usato adorno») e *Gerusalemme liberata*, IX 62, 1-4 e 7-8 («Veniva scotendo con l'eterne piume / la caligine densa e i cupi orrori; / s'indorava la notte al divin lume / che spargea scintillando il volto fuori. / [...] / tal suol, fendendo il liquido sereno, / stella cader de la gran madre in seno»). Le citazioni dal poema gerosolimitano sono tratte da T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.

²⁴ Si veda in particolare lo scenario idillico-bucolico (simile a quello visto nella prima stanza di *Liete piagge beate*) che fa da sfondo a una predica del Tolomei: «E vincea spesso i più canori augelli, / che quando il cielo è meno oscuro e fosco / tra verdi rami e lucidi ruscelli / chiaman il sole, onde risuona il bosco; / e mormorar le fronde e rivi snelli / s'odiano intorno e 'l bel paese toscano / a la sacra armonia d'alte parole, / che loda in oriente il vero sole» (*Monte Oliveto*, LXXXII).

²⁵ Sulle origini dell'ordine olivetano e sulla fondazione di Monte Oliveto Maggiore cfr. G. PICASSO, *La congregazione di Monte Oliveto nell'«Ordo sancti Benedicti»*, in G. Picasso e M. Tagliabue (a cura di), *Il monachesimo italiano nel secolo della grande crisi. Atti del V Convegno di studi storici sull'Italia benedettina, Abbazia di Monte Oliveto Maggiore (Siena), 2-5 settembre 1998*, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2004, 61-77.

²⁶ *Monte Oliveto*, XCVI-XCVII (1-4).

²⁷ Cfr. G. GETTO, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1986⁴, 312.

Liberata, accomunate al passo del *Monte Oliveto* da una serie di analogie piuttosto evidenti. Prendiamo ad esempio la terza ottava del canto XIII:

Ma quando parte il sol, qui tosto adombra
 notte, nube, caligine ed orrore
 che rassembra infernal, che gli occhi ingombra
 di cecità, ch'empie di tema il core;
 né qui gregge od armenti a' paschi, a l'ombra
 guida bifolco mai, guida pastore,
 né v'entra peregrin, se non smarrito,
 ma lunge passa e la dimostra a dito.

Confrontando questi versi con quelli del poemetto olivetano si nota la comune presenza del campo lessicale dell'orrido, il riferimento alla paura che i due luoghi incutono in chi li osserva, e persino alcuni dettagli formali, come la rima *ombra* : *ingombra* e la fitta trama di suoni (la vocale /o/ e soprattutto la consonante liquida /r/, presente da sola e in coppia con l'occlusiva /b/ e la nasale /m/) che in entrambi i testi amplifica fonicamente l'impressione di inquietudine. I due luoghi si presentano dunque come emblemi di una natura negativa, metafora della presenza terrena del male, e perciò percorsa da un «*terror innato*»²⁸ che, nel caso della selva di Saron, preesiste e sopravvive agli incanti di Ismeno. Per il colle destinato ad accogliere l'abbazia di Monte Oliveto Maggiore è invece possibile una purificazione almeno parziale, che implica una trasformazione del paesaggio, conseguente all'opera di costruzione e bonifica del territorio attuata dalla comunità olivetana,²⁹ e anticipata nel finale dell'ottava XCVII (5-8): «*Ne la sua forma par selvaggia fronda / il colle angusto e di lunghezza eccede, / ma diventò (qual fosse il suo maestro) / vago e colto di rozzo e di silvestro*».

Nell'ottava XCVIII si mostra come il tempio venga edificato nella parte meno scoscesa del colle, con una serie di interventi che modificano sensibilmente il territorio circostante. Il risultato di tanto impegno produce uno scenario molto diverso da quello iniziale:

Da vie d'ombra coperte intorno è cinto
 quai da ghirlande al novo sol frondose,
 da l'istesse è diviso, anzi è distinto
 da le vermiglie e da le bianche rose;
 e d'ogni altro colore ha il suol dipinto
 quel che le piante e i fior così dispose;
 ombre vi fa di foglie insieme ordite,
 e quasi gemme, la feconda vite.³⁰

Dall'«*orribile ombra*» iniziale siamo passati a una scena decisamente più amena, animata da un variopinto giardino ombreggiato dalla vite e ornato da «*vermiglie e [...] bianche rose*»: coppia floreale quest'ultima di grande fortuna lirica,³¹ a conferma del fatto che, quando si vira verso l'idillio,

²⁸ *Gerusalemme liberata*, XVIII 38, 4.

²⁹ Già nell'ottava LXXII l'angelo aveva profetizzato a Giovanni che sull'«*orrida cima*» «*del monte*» (4) su cui sorgerà la sua chiesa, «*[...] dove or piante sono, erbe e virgulti*», avrebbero poi brillato «*[...] Poro e i colori e i marmi sculti*» (7-8).

³⁰ *Monte Oliveto*, XCIX.

³¹ Cfr. ad esempio PETRARCA, *Rvf*, 127, 71 («*Se mai candide rose con vermiglie*»), dove i fiori sono utilizzati come termine di raffronto per descrivere le bellezze del volto della donna amata. Si cita da F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004.

la poesia religiosa di Tasso attinge sempre volentieri al codice profano, per quanto non vada dimenticato che la rosa è anche un fiore associato spesso al culto mariano, a sua volta ben radicato nella devozione olivetana.³²

L'ottava seguente torna a descrivere più da vicino i boschi che circondano il monastero:

Sorge in boschi la quercia e 'l bel cipresso,
 ma quella ne le rupi incolta vive,
 e 'l pungente ginepro ha vita appresso;
 questo lusinga il sonno a l'ore estive.
 Il monte è più che d'altro ombroso e spesso
 e prende nome da feconde olive,
 e dal fico e dal pomo ei pregio acquista
 e da mille altri con fiorita vista.³³

Questo sguardo più ravvicinato sulla foresta non evoca ombre inquietanti, ma neppure eccede nella contemplazione incantata, limitandosi a enumerare le piante che formano la rigogliosa flora, depositarie probabilmente di valori allegorici che andranno approfonditi: mi limito per ora a osservare che due delle piante qui enumerate – il «cipresso» e la «vite d'uve feconda» – compaiono in una rassegna di emblemi della Vergine contenuta nel *Conte ovvero de l'impresa*.³⁴ In questa ottava l'idillio mi pare comunque iscriversi in una misura più contenuta, che risalta ancor più dal confronto con la prima stesura di questa stanza, testimoniata dall'autografo di Montpellier, che contiene una descrizione decisamente più compiaciuta: «Selvette di cipresso al verde monte / verdeggian ne le rupi, e ne le rive / che quando a mezzo il cielo arde Fetonte / invitan dolci a l'aure estive; vi son chiari lavacri, e dolce fonte. / Ei prende il nome da le sacre olive».³⁵

Le ultime due strofe si concentrano ancora sulla laboriosità dei padri olivetani che, dando prova di spirito di fratellanza e reciproca collaborazione, completano l'edificazione del monastero e realizzano opere di irrigazione e raccolta delle acque; il risultato più ragguardevole del loro lavoro resta però il perfezionamento interiore da essi raggiunto, come il poeta precisa ai vv. 3-4 dell'ottava CII: «ma via più crebbe l'edificio interno / e più risplende che metalli ed oro».

Quest'ultima immagine suggerisce una possibile interpretazione di questi versi, che appaiono ispirati al principio dell'*ora et labora*, cardine di quel monachesimo benedettino nel quale si iscrive anche l'esperienza olivetana, e che concepisce il lavoro, assieme alla preghiera, come la via principale attraverso la quale l'uomo può purificare e perfezionare la propria anima. In quest'ottica la trasformazione del paesaggio, che da «rozzo e [...] silvestro» diventa «vago e colto» grazie all'impegno degli uomini, può essere letta come allegoria della trasformazione spirituale garantita dall'ideale ascetico messo in pratica dai monaci. Non a caso Tasso, mentre descrive i giardini fioriti che ornano il monastero, mette ben in rilievo (si rileggano soprattutto i vv. 6-7 dell'ottava XCVIII) il fatto che essi non sono frutto di natura, ma piuttosto dell'operosità umana, che ha organizzato e

³² Non a caso la Vergine compare nel poemetto tassiano alle ottave XCI-XCIV, nelle quali si manifesta in sogno al Tolomei ispirandogli la consacrazione del complesso monastico al Monte degli Ulivi. Alla Madonna è dedicata tra l'altro la Cattedrale dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, edificata però nel Quattrocento.

³³ *Monte Oliveto*, C.

³⁴ Cfr. T. TASSO, *Il Conte ovvero de l'impresa*, in *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, 2 voll., II, 1107-1213: 1132 (da cui le due citazioni precedenti). Tra le piante e i frutti menzionati nell'elenco compare anche l'«oliva».

³⁵ Montpellier, Bibliothèque Universitaire Historique de Médecine, ms. H 273 bis, c. 51r.

plasmato il paesaggio naturale. Come il giardino di Armida nella *Liberata*,³⁶ anche questo *locus amoenus* nasce dall'artificio, che però qui non imita la natura per creare illusioni e tentazioni, ma semmai la perfeziona per realizzare un luogo di rasserenante bellezza, ideale cornice per la ricerca di un più diretto legame spirituale con Dio. Si tratta peraltro di temi che Tasso riprenderà nel *Mondo creato*, avviato forse negli stessi mesi in cui presero forma le ottave del *Monte Oliveto*:³⁷ penso in particolare al terzo giorno del poema esameronico, nel quale, descrivendo la creazione degli alberi e delle piante, il poeta riflette sul fatto che ogni uomo dovrebbe imparare a «coltivar l'umana mente» (III 1338) con dedizione, seguendo l'esempio del «buon cultore», che «de l'egra natura [...] corregg[e] / vari difetti e li trasmut[a] in meglio» (III 1303-1306).³⁸

Credo però che in queste ottave finali del *Monte Oliveto*, per quanto è lecito desumere dalla loro incompiutezza, si possano intravedere anche altri significati, legati alla singolare compresenza fra tratti idillici e anti-idillici che caratterizza questo quadro paesaggistico. A ben guardare, l'intervento umano non riesce a emendare completamente l'iniziale asperità del paesaggio, ma piuttosto a contenerla, creando una sorta di 'isola' di pace e amenità che continua però a essere circondata, quasi 'assediate' da luoghi oscuri. Tale è l'immagine restituita dalla seconda metà dell'ottava CI, dove la bellezza e lo splendore del nuovo Monte Oliveto spicca proprio rispetto ai boschi tenebrosi da cui è attorniato («Monte in più vaga forma o più superba / non frondeggia, non gela e non sfavilla, / né con più sacro aspetto altrui si mostra, / tra selve oscure, antico tempio o chiostra»; 5-8); senza contare poi che dettagli quantomeno ambigui si notano anche nelle strofe precedenti (nell'ottava XCIX abbiamo visto le «vie d'ombra coperte» che circondano il monastero, ma al tempo stesso sono ben separate da quest'ultimo dai roseti), e che la riscrittura dell'ottava C fa pensare a una volontà di contenere, anziché espandere, la misura idillica di questo passo. In ultimo, va sottolineato che già nella protasi iniziale Tasso aveva dichiarato di voler cantare «[...] l'Oliveto monte e 'l tempio adorno / e i verdi chiostri e 'l precipizio intorno» (II 7-8), di fatto anticipando la commistione tra *locus amoenus* e *horridus* che abbiamo osservato nelle ultime strofe del poemetto. La descrizione dell'abbazia di Monte Oliveto maggiore sembra quindi voler anche riassumere icasticamente il tema portante dell'opera, l'elogio della vita monastica come fuga da quanto vi è di corrotto e malvagio nell'esistenza terrena, simboleggiato dai vari dettagli orrorosi di questo paesaggio (i «dirupi», le «ruine» e le selve tenebrose).³⁹ Lo spazio monastico è proposto come rifugio da questa oscurità, in cui è possibile coltivare, in un raccoglimento operoso, il 'giardino' della propria anima: esso

³⁶ Non sarà forse un caso che il v. 6 della strofa XCVI del *Monte Oliveto* («tra ruine e dirupi al ciel s'estolle») richiami un passo del poema maggiore relativo proprio all'episodio del giardino di Armida: si tratta di *Gerusalemme liberata*, XV 46, 1-2 («Veggion che per dirupi e fra ruine / s'ascende a la sua cima alta e superba»), in cui viene descritto lo scenario che Carlo e Ubaldo si trovano di fronte una volta sbarcati nel regno della maga pagana.

³⁷ Cfr. C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, 393.

³⁸ Il tema è poi ulteriormente sviluppato in III 1303-1324 e 1330-1340. Per il poema esameronico l'edizione di riferimento è T. TASSO, *Aminta, Il Re Torrismondo, Il Mondo creato*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1999.

³⁹ Sviluppo e integro qui uno spunto di PIATTI (cfr. *La solitudine riposata del chiostro...*, 561), che prospetta due possibili interpretazioni della parte conclusiva del *Monte Oliveto*: una prima che scorge nella natura inquietante descritta nelle ottave XCVI-XCVII un possibile «*memento mori* [...], un'ammonizione volta a ricordare, anche in questo contesto di ordine e apparente serenità, la caducità della bellezza», e una seconda che considera invece i tratti lugubri del paesaggio come un «semplice termine di confronto, posto accanto al convento per metterne in risalto la [...] funzione salvifica». Quest'ultima pista mi sembra appunto la più promettente da seguire.

rappresenta insomma quel «riparo» dai «precipizi» – reali e soprattutto figurati – la cui mancanza era stata drammaticamente lamentata nell’ottava XCVII.⁴⁰

⁴⁰ In questo senso, si può intravedere una contiguità tra le ottave conclusive del *Monte Oliveto* e il sonetto 1684 delle rime sacre (*Ottaviano, a cui s'è stretta legge*), in cui la Certosa di Ferrara è celebrata come «[...] albergo / contra i ferì nemici intorno accolti» (9-10).