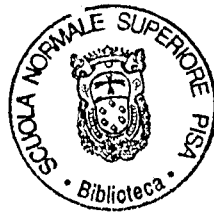


# LES ANNÉES TRENTE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE ITALIEN

Actes du colloque (Paris, 3-5 juin 2004)  
réunis et présentés par Danielle BOILLET et Michel PLAISANCE

Publiés sous le patronage scientifique de l'Istituto Italiano  
per gli Studi Filosofici di Napoli  
*avec le concours du CNRS  
du LECEMO et de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle*



2007

CENTRE INTERUNIVERSITAIRE DE RECHERCHE  
SUR LA RENAISSANCE ITALIENNE (CIRRI)

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.....	1
Résumés des articles .....	5
<b>Le livre des années trente</b>	
Antonio SORELLA, L'autore e il suo tipografo .....	13
Lina BOLZONI, L'amore e le donne nella trattatistica degli anni trenta .....	31
Paul LARIVAILLE, Prodromes de maniérisme dans les premières décennies du xvi <sup>e</sup> siècle ..	47
MARIO CHIESA, Don Teofilo Folengo «parteggiano».....	63
<b>Culture et politique</b>	
Adriano PROSPERI, Leandro Alberti e la storiografia sull'Italia negli anni '30 del '500 ...	75
Juan Carlos D'AMICO, <i>Le De Coronatione</i> de Girolamo Balbi et la fin de l'âge de fer....	85
Nerida NEWBIGIN, Una commedia per la visita di Carlo V? <i>I prigionieri</i> tradotti dagl'Intronati di Siena .....	99
Paolo PROCACCIOLI, Nobiltà e miseria della questua d'artista. A proposito di Aretino ricattatore.....	109
Luciana MIOTTO, <i>La villa Imperiale</i> de Pesaro. Architecture et théâtre.....	125
<b>Culture et religion</b>	
Sylvie TERZARIOL, <i>Les Dialogorum de Prodigii libri tres</i> de Polydore Vergile.....	147
Élise BOILLET, L'Écriture traduite, commentée, réécrite: Antonio Brucioli, Teofilo Folengo, l'Arétin.....	163
Michel FEUILLET, <i>L'Annonciation</i> de Recanati par Lorenzo Lotto: la crise du Mystère ..	183
<b>Le Parnasse littéraire des années trente: la poésie</b>	
Donatella DONZELLI, <i>Il sogno di Parnaso</i> de Lodovico Dolce (1532).....	191
Matteo RESIDORI, Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo) .....	207
Paola COSENTINO, Une publication 'florentine' à Rome: les <i>Rime volgari</i> de Lodovico Martelli .....	225
Marie-Françoise PIÉJUS, Une lecture académique d'Alessandro Piccolomini: la poésie féminine à l'honneur.....	237

## L'AMORE E LE DONNE NELLA TRATTATISTICA DEGLI ANNI TRENTA

Se facciamo una ricerca su Internet, usando l'OPAC ICCU, per vedere quanti e quali libri stampati fra il 1530 e il 1540 sono conservati nelle biblioteche italiane, il risultato, pur approssimato per difetto, è notevole: i titoli sono infatti 2845. Se poi cerchiamo di individuare fra di essi quelli relativi al nostro tema, e cioè il dibattito sulle donne e sull'amore, il quadro si fa piuttosto ricco e frammentato. È chiaro infatti che la questione dell'amore costituisce un vero crocevia, in cui la definizione del canone letterario e dei modelli di comportamento si intreccia con la tradizione medica e filosofica, con la magia, con le modalità del *Self-Fashioning*<sup>1</sup>, con la rievocazione di un contesto sociale e culturale, oltre che con quegli aspetti su cui sta particolarmente insistendo la critica attenta ai problemi del *gender* e della costruzione della identità sessuale. Proprio per questo non è facile definire i confini. Così ad esempio è chiaro che negli anni '30, oltre ai testi più esplicitamente e programmaticamente connessi con il nostro tema, una funzione di assoluto rilievo è esercitata dal *Cortegiano* e dall'*Orlando Furioso*, specialmente nella versione del '32. Fin dagli *Asolani* del resto, ma per certi aspetti già nel commento al *Convivio* platonico di Marsilio Ficino<sup>2</sup>, la tradizione letteraria, poetica in primo luogo, fornisce un serbatoio di situazioni topiche, diventa cioè un deposito di esempi da usare nei diversi momenti del dibattito e nei diversi snodi della argomentazione.

Ma vediamo quali sono i più importanti testi sull'amore che vengono pubblicati negli anni '30. Vengono in primo luogo riproposti gli *Asolani* del Bembo (nel 1530, e poi nel '39 e nel '40) e il *Libro de natura d'amore* di Mario Equicola (nel '31 e nel '36); nel '33 viene pubblicata per la prima volta l'*Anthropologia* di Galeazzo Flavio Capella, in cui, come meglio vedremo in seguito, viene inglobato un testo, *Della eccellenza e dignità delle donne*, che era uscito nel 1525. Assolute novità sono invece i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, pubblicati nel 1535 e il *Dialogo de la bella creanza de le donne* de lo Stordito Intronato, uscito nel 1539 e subito riproposto l'anno dopo, più noto come la *Raffaella* di Alessandro Piccolomini<sup>3</sup>. Già da queste prime indicazioni possiamo vedere che gli anni '30 fanno in un certo senso da cerniera. Il testo di

1. Per questa categoria critica, destinata ad avere grande fortuna nel *New Historicism* americano, cf. Stephen GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, Chicago University Press, 1980.

2. Cf. Marsilio FICINO, *El libro dell'amore*, a c. di Sandra NICCOLI, Firenze, Olschki, 1987.

3. Il catalogo OPAC ICCU segnala l'edizione «per Curtio Navo e fratelli», posseduta dalla Biblioteca Marciana di Venezia, come stampata nel 1539. Lo ZONTA, che ne curò nel 1913 l'edizione per gli «Scrittori d'Italia» (*Trattati del Cinquecento sulla donna*, Bari, Laterza, 1913), dice di aver usato l'edizione dello stesso editore, conservata presso la Biblioteca Universitaria di Pisa, e recante la data del 1540: «Nessun'altra — egli scrive — mi venne fatto di poter trovare portante la data del 1539, che sarebbe l'epoca della prima edizione secondo tutti i bibliografi. Per

Equicola, come ha mostrato di recente Alessandra Villa, è un'enciclopedia ammassata, più che costruita, intorno al tema dell'amore e destinata a funzionare in primo luogo come libro di istruzione per Isabella d'Este <sup>4</sup>.

Gli *Asolani*, nella revisione linguistica e formale cui vengono sottoposti alla luce dei modelli presenti nelle *Prose della volgar lingua*, godono di una buona fortuna nel corso del secolo, anche attraverso la mediazione dell'ultimo libro del *Cortegiano*, in cui il personaggio Bembo ripresenta sulla scena il Lavinello-romito del III libro degli *Asolani*. Nello stesso tempo tuttavia la densissima tessitura dei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, in cui le diverse tradizioni filosofiche occidentali si intrecciano con la cabala ebraica, propone un modello diverso, forse più capace di rispondere alle inquietudini speculative del tempo. Indicativo in questo senso è il confronto fra Bembo e Leone Ebreo che troviamo nel *Dialogo della infinità d'amore*, di Tullia d'Aragona. Pubblicato nel 1547, e dedicato a Cosimo de' Medici, il dialogo è ambientato nel salotto di una cortigiana così onorata che, si dice, «tanti gentiluomini, tanti letterati di tutte le maniere, tanti signori, tanti principi e tanti cardinali...alle case di lei in ogni tempo, come ad una universale ed onorata accademia, sono concorsi e concorrono» <sup>5</sup>. Protagonista del dialogo è il Varchi, che così chiarisce le sue posizioni:

Io porto affezione e riverenza infinita non al Bembo, ma alla bontà sua; ammiro ed adoro non il Bembo, ma le sue virtù, le quali io non ho mai lodate tanto che non mi paia aver detto poco. E non dico che gli *Asolani*, i quali io ho celebrati mille volte, non siano bellissimi e che con la dottrina grande non sia congiunto un giudizio grandissimo ed una eloquenza miracolosa, ma Filone ebbe un altro intento e, ne' casi d'amore, penso che si possa dire forse molto più, e certo con più leggiadro stile, ma meglio, ch'io creda, no. Ma, di grazia, che non si sappia fuori, che non mi fosse levato addosso qualche romore che mi fossi ridetto o ribellato dal Bembo <sup>6</sup>.

La dittatura del Bembo, dunque, continua. Nello stesso tempo la posizione del Varchi è il segno di una presa di distanza e dell'affermarsi di istanze nuove che si collocano entro un contesto quanto mai significativo: un dialogo in cui anche una donna, Tullia, si misura da vicino con le modalità dell'argomentazione filosofica, appropriandosi di strumenti tradizionalmente considerati estranei alle donne; un dialogo ambientato in una casa privata, che però si mette sotto la protezione di una corte e aspira a presentarsi come «una universale ed onorata accademia».

L'altro testo ricordato sopra, la *Raffaella*, uno dei più affascinanti, dal punto di vista letterario, della tradizione di cui ci stiamo occupando, sembra appartenere decisamente al futuro, nel senso che si inserisce a pieno titolo in quella ricca produzione di testi sull'amore e sulle donne che, a partire dagli anni '40 del Cinquecento, costituisce un vero e proprio genere <sup>7</sup>. Un genere, aggiungerei, di cui varrebbe la pena di ricostruire la storia <sup>8</sup>.

me quindi ritengo, fino a prova contraria, che questa sia davvero la prima edizione, con la data del 1540» (p. 380, n. 4)

4. Cf. Alessandra VILLA, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este. Il «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, Lucca, Pacini Fazzi, 2006.

5. TULLIA D'ARAGONA, *Dialogo della infinità d'amore*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a. c. di Mario Pozzi, Bari, Laterza, 1980, p. 241.

6. *Ibid.*, p. 225.

7. Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, Mireille CELSE, *Alessandro Piccolomini, l'homme du ralliement*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, vol. 1, Paris, CIRRI, 1973, p. 7-76; Marie-Françoise PIÉJUS, *Vénus bifrons: le double idéal féminin dans la «Raffaella» d'Alessandro Piccolomini*, in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, Paris, CIRRI, 1980, p. 81-167; PIÉJUS, «L'Orazione in lode delle donne di A. Piccolomini», in *Giornale storico della letteratura italiana*, CX (1993), p. 524-551; Andrea BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001.

8. Il problema è tuttora aperto anche dopo la fioritura di studi sul tema che si è verificata negli ultimi decenni a partire dai paesi anglosassoni. Mi limito a ricordare qui *Rewriting the Renais-*

Il tema che vorrei qui affrontare è la costruzione di una doppia prospettiva all'interno dei testi. Vorrei cioè vedere in che forme, attraverso quali strategie testuali, il problema dell'amore e delle donne venga affrontato, e apparentemente risolto, in un modo che si presenta come univoco ma che richiede la complicità del lettore per rivelare la propria natura doppia o addirittura paradossale.

Vorrei intanto riprendere, in modo sintetico, l'interpretazione degli *Asolani* come un 'ritratto doppio' dell'amore — ma anche della corte, della poesia, del giardino — che avevo proposto negli studi in onore di Michel Plaisance<sup>9</sup>. Abbiamo notato che l'edizione dell'opera nel 1530 segna il punto di arrivo di una lunga revisione. Già nel 1505, quando compare in pubblico per la prima volta, affidata agli splendidi caratteri della tipografia di Aldo Manuzio, l'opera esibisce una struttura che ne nasconde la complessa gestazione. La perfezione della geometria esorcizza, in altre parole, la diversità dei modelli, la congerie di esperienze che il testo contiene in sé. Le attese del lettore vengono organizzate intorno a un numero magico: il tre. In tre libri, e in tre giornate, tre giovani letterati parlano d'amore alla presenza di tre giovani donne; il luogo è Asolo, in particolare la splendida villa in cui Caterina Corner, regina di Cipro, celebra il matrimonio di una sua damigella. Il lettore viene guidato per un percorso esemplare: ognuno dei tre libri, anzi, non sarà che lo sviluppo di qualcosa che era stato suggerito, accennato all'inizio. Tre damigelle della regina cantano infatti ciascuna una canzonetta: le prime due illustrano rispettivamente le pene e le gioie che l'amore dà, mentre la terza indica una diversa concezione dell'amore, che potrebbe restaurare l'età dell'oro. Il canto delle tre damigelle è, nello stesso tempo, preludio e sintesi dell'opera: se nel primo libro Perottino parlerà contro l'amore, nel secondo Gismondo ne canterà le lodi, mentre nel terzo Lavinello, dopo aver invitato a distinguere tra i diversi tipi di amore e a tenersi nei limiti della morale, indicherà un'altra concezione dell'amore, in cui molto forti sono le componenti neoplatoniche. Il testo stesso si premura di segnalare al lettore la funzione strutturale delle tre canzonette iniziali. In questi termini, infatti, Lavinello introduce la seconda parte del suo discorso, rivolgendosi alla regina:

Questo poco, Madonna, che io v'ho fin qui detto, sarebbe alle nostre donne potuto per avventura bastare per dimostramento della menzogna che l'uno et l'altro de' miei compagni sotto le molte falde delle loro dispute haveano questi giorni, sì come udito havete, assai acconciamente nascosa; ma non a voi, né pure alla vostra fanciulla, che così vagamente l'altr'hieri alle tavole di Vostra

*sance: the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, a c. di Margaret W. FERGUSON, Maureen QUILLIGAN, Nancy J. VICKERS, Chicago, University of Chicago Press, 1986; *The Politics of Gender in Early Modern Europe*, a c. di Jean R. BRINK, Alison P. COUDERT, Maryanne C. HOROWITZ, Kirksville, Mo., Sixteenth Century Journal Publishers, 1989; Constance JORDAN, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1990; *Die Frau in der Renaissance*, a c. di von Paul Gerhard SCHMIDT., Wiesbaden, Harrassowitz, 1994; *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a c. di Letizia PANIZZA, Oxford, Legenda, European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000. Importante è la collana *The Other Voice in Early Modern Europe* della Chicago University Press, che propone moderne edizioni commentate dei testi, purtroppo solo in traduzione inglese.

9. Cfr. Lina BOLZONI, *Il giardino e il bosco, ovvero il «ritratto doppio» della campagna negli «Asolani»*, in *La campagna in città. Letteratura e ideologia nel Rinascimento. Studi in onore di Michel Plaisance*, a c. di Giuditta ISOTTI ROSOWSKY, Firenze, Franco Cesati editore, 2002, p. 81-104, cui rinvio anche per le indicazioni bibliografiche, da integrare con Elisa CURTI, «L'Elegia di Madonna Fiammetta e gli *Asolani* di Pietro Bembo. Alcune osservazioni sulle postille bembesche al codice Ambrosiano D 29 inf.», in *Studi sul Boccaccio*, XX, 2002, p. 247-297; Giovanna RIZZARELLI, «La favola della regina delle Isole Fortunate negli *Asolani* di Pietro Bembo», in *Lettere italiane* 3, 2002, p. 389-401; Fabio FINOTTI, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretno, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze, Olschki, 2004, cap. I e cap. II.

Maestà cantando, ci mostrò quello che io dire ne dovea, poscia che i miei compagni, per le pedate dell'altre due mettendosi, haveano a tacerlo <sup>10</sup>.

La scena iniziale, dunque, deve restare ben presente nella memoria del lettore: essa è l'immagine esemplare che poi si dispiega nello spazio del testo, essa è il cuore della *inventio* e il resto dell'opera ne è, per certi aspetti, l'esegesi.

Il terzo libro si presenta come il momento della verità disvelata. Secondo le regole del codice, a un contenuto più elevato corrisponderanno sia un pubblico più elevato — la regina sarà infatti presente ai «ragionamenti» — sia un interlocutore investito di particolare autorità: Lavinello si fa portatore di un messaggio che gli è stato consegnato da un eremita, un «romito», il quale vive in cima a un colle. Anche i diversi luoghi si ricompongono così in una superiore unità. Per ragionare d'amore i giovani si erano separati dagli altri, si erano collocati in quel luogo interno/esterno alla corte che è il giardino; la presenza della regina restaura, anche visivamente, il controllo su di uno spazio che, sia pure temporaneamente, si era costruito come separato. Allo stesso modo Lavinello ricomponi i contrasti e i limiti del precedente ragionar d'amore portando dentro lo spazio della corte un punto di vista 'altro', superiore ma non lontano: il romito sta in cima ad un colle, dice Lavinello, «che c'è qui dietro» <sup>11</sup> e una visione l'ha reso idealmente partecipe di quanto era avvenuto nel giardino.

La struttura ternaria degli *Asolani*, si diceva, esibisce una perfezione geometrica, crea una immagine in cui *tout se tient*; nello stesso tempo, con i suoi complicati giochi di prospettiva, sembra invitarci a cercare qualcos'altro, ci spinge ad addentrarci fra le quinte, là dove le regole, e i trucchi, della regia si mostrano più chiaramente. Il testo costruisce infatti una complessa macchina ottica, ci invita cioè a non accontentarci della visualità ordinata, bidimensionale che l'ordine della lettura e la successione delle pagine ci suggeriscono. Si deve intanto notare come la struttura che abbiamo descritto — una struttura duplice, in cui le tre scene iniziali, e cioè le tre fanciulle che cantano, condensano emblematicamente in sé i tre libri che seguiranno — sia il frutto di un cambio di regia. Essa compare infatti nella versione a stampa, mentre nella precedente versione manoscritta Gismondo invitava gli amici nel giardino, rievocava — con una difficile *performance* mnemonica — le due canzoni in lode e biasimo dell'amore che le due fanciulle avevano cantato alla presenza della regina e ne traeva spunto per proporre alla brigata l'argomento di cui ragionare. Si tratta dunque di una struttura cui l'autore attribuisce una particolare importanza. Nella sua versione definitiva essa assume un ritmo ternario, rinuncia al *flash back*, cioè all'*ordo artificialis* della narrazione, e lo sostituisce con una scansione temporale in due tempi, tali che si rispecchino l'uno nell'altro: le tre canzonette delle damigelle e i discorsi dei tre giovani infatti si corrispondono, rinviano le une agli altri, anzi le scene dei dialoghi, ben più ampie e analitiche, si dispongono idealmente *dietro* le tre scene iniziali, ne costituiscono lo sfondo. Mi limiterò qui ad accennare — ma si tratta di un punto su cui poi ritornerò — che questa struttura così artificiosa è uno dei segnali che inducono a leggere in modo diverso il reale contenuto dell'opera: più che invitare all'amore neoplatonico, gli *Asolani* mettono in scena la natura stessa della letteratura, la sua capacità di dare forma al dicibile, di giocare con le sue diverse possibilità espressive. I poeti sperimentano le diverse forme delle immagini, dice ad esempio Gismondo; se essi parlano dell'amore in termini dolorosi anche quando sono felicemente innamorati, lo fanno «per porgere diversi soggetti a gl'inchiostri, acciò che con questi colori i loro fingimenti variando, l'amorosa pittura riesca a gli occhi de' riguardanti più vaga» <sup>12</sup>.

10. Pietro BEMBO, *Gli Asolani*, edizione critica di Giorgio DILEMMI, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, III, XI, p. 329.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, II, VIII, p. 270.

L'«amorosa pintura»: questa espressione, inserita in un contesto fortemente ispirato alla percezione visiva, si richiama al canone dell'*ut pictura poesis*, che è del resto largamente presente nel testo del Bembo. Mi limito qui a ricordare un passo dell'inizio del III libro, dove si dice che la regina chiede a Berenice di farle un riassunto dei discorsi tenuti nei giorni precedenti e si appresta a sentire di persona il seguito: «La Reina, — scrive Bembo — uditola et parendole la macchia et l'ombra haver veduta di belle et convenevoli dipinture, sentendo che Lavinello havea a dire il dì seguente, si dispose di volerlo udire anchora essa»<sup>13</sup>. Possiamo allora accettare, per così dire, la provocazione visiva e chiederci se, al di là del gioco di variazione delle immagini che la scrittura crea attraverso le metafore, non ci sia qualcosa di più, non ci sia cioè anche una suggestione figurativa che ha a che fare con la struttura stessa degli *Asolani*. Tale struttura viene elaborata, prende forma, come si diceva, attraverso ripensamenti radicali tra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, restando poi invariata fino agli anni '30. Nella versione definitiva abbiamo una prospettiva complessa, che ci sollecita a porre idealmente, come si diceva, i tre dialoghi *dietro* le tre scene iniziali. Il Bembo, potremmo dire usando categorie tratte dalle arti figurative, costruisce un trittico le cui scene (i tre dialoghi) sono nascoste ciascuna da un coperchio che contiene a sua volta una immagine che rinvia allusivamente alla scene cui corrisponde: qualcosa di simile ai ritratti con coperchio, o con rovescio, che vengono prodotti proprio fra Quattro e Cinquecento<sup>14</sup>. Mi limiterò qui a ricordarne qualche esempio: i ritratti dei Duchi di Urbino dipinti da Piero della Francesca, probabilmente tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 del Quattrocento, ai quali corrisponde una scena di trionfo con una iscrizione (oggi conservati alla Galleria degli Uffizi); oppure il ritratto di Ginevra Benci, dipinto da Leonardo da Vinci intorno al 1475, che ha sul retro un emblema, un ramo di ginepro cui fanno corona un ramo di alloro e uno di palma, con il motto «Virtutem forma decorat»; oppure il ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi, di Lorenzo Lotto, che ha un «coperchio» particolarmente misterioso, forse la rappresentazione allegorica della virtù e del vizio; o ancora il ritratto femminile, detto la «monaca», attribuito a Ridolfo del Ghirlandaio e collocato intorno al 1510, che probabilmente aveva come coperchio l'emblema con la maschera e il motto «Sua cuique persona», circondato da grottesche.

In questa ottica diventa molto interessante lo scontro che, sempre nel 1505, Bembo ha col letterato vicentino Giovan Giorgio Trissino, a proposito di una medaglia (probabilmente una medaglia antica) che il Trissino non gli vuole cedere:

dicovi che questa medaglia della Berenice d'oro...ha la somiglianza verissima e propiissima d'una Donna che vive la quale io assai onoro, et è quella che io ho chiamato Berenice ne' miei *Asolani*; in modo che, per molti rispetti, più caro mi sarebbe stato che piaciuto me ne aveste, che qualunque s'è altro dono che io da voi avessi potuto ricevere a questo tempo<sup>15</sup>.

Per avere questa medaglia, Bembo è pronto a donare qualcuna delle «anticaglie» di cui è grande collezionista<sup>16</sup>. Quel che a noi interessa è il modello figurativo che qui viene collegato con Berenice, una delle protagoniste degli *Asolani*: si tratta di una medaglia con un ritratto femminile; ma la medaglia — che ha un rovescio, spesso

13. *Ibid.*, III, II, p. 315.

14. Questo tipo di ritratto rientra nella tipologia, in gran parte di carattere religioso, ricostruita da Angelica DÜLBERG, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung in 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1990.

15. Pietro BEMBO, *Lettere (1492-1507)*, I, a c. di Ernesto TRAVI; Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1987, lettera n. 202, del 21 marzo 1505, p. 190.

16. Sulla passione numismatica del Bembo cf. Davide GASPAROTTO, «La barba di P. Bembo», in *Annali della Scuola Normale Superiore. Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, 1996, p. 183-206.

emblematico o allegorico — costituisce un precedente, e probabilmente un modello, di quei ritratti ‘doppi’ cui abbiamo fatto riferimento.

Rievocare queste esperienze figurative non significa soltanto proporre una suggestiva analogia, ma comporta l’invito a una diversa modalità di lettura del testo degli *Asolani*. Proviamo infatti a ripercorrere in questa nuova ottica i suoi temi principali, iniziando dal luogo e dal tempo in cui il dialogo è collocato: la corte di Caterina Cornaro e la celebrazione del matrimonio di una sua damigella, che vengono subito evocati all’inizio del testo:

Asolo adunque, vago et piacevole castello posto ne gli stremi gioghi delle nostre alpi sopra il Trivigiano, è, si come ogniuno dee sapere, di madonna la Reina di Cipri, con la cui famiglia, la quale è detta Cornelia, molto nella nostra città honorata et illustre, è la mia non solamente d’amistà e di domestichezza congiunta, ma anchora di parentado. Dove essendo ella questo settembre passato a’ suoi diporti andata, avvenne che ella quivi maritò una delle sue damigelle, la quale, perciò che bella et costumata et gentile era molto et perciò che da bambina cresciuta se l’havea, assai teneramente era da llei amata et havuta cara. Per che vi fece l’apparecchio delle nozze ordinare bello et grande, et, invitatovi delle vicine contrade qualunque più honorato huomo v’era con le lor donne, et da Vinegia similmente, in suoni et canti et balli et solennissimi conviti l’un giorno appresso all’altro ne menava festeggiando, con sommo piacer di ciascuno <sup>17</sup>.

Siamo di fronte a un’immagine quanto mai raffinata e piacevole. Tutto vi è bello e gentile e, naturalmente, grande. Non vi è luogo né occasione più adatti per ragionare d’amore. Proviamo ora a sottoporre questa immagine a una diversità di punti di vista, a collocarla cioè entro le molteplici prospettive che si possono costruire facendola interagire con il passato e il futuro, tenendo conto, cioè, sia della precedente versione dell’*incipit* degli *Asolani* sia delle pagine che il Bembo ormai maturo avrebbe dedicato alla regina di Cipro. Nella versione precedente, conservata in un manoscritto, il tono era sempre idillico, il racconto fortemente idealizzato. Si ricordava tuttavia che la regina che celebra il matrimonio della sua damigella ha subito una doppia perdita: del marito e del regno. Lo scenario rimane splendido e raffinato, ma l’immagine della corte ci appare improvvisamente fragile e illusoria: quella di Caterina è una corte che la repubblica di Venezia le ha dato in dono, sui propri territori, a risarcimento di una corte e di un regno perduti. Luogo ideale della cortesia, dell’eleganza del linguaggio e dei comportamenti, la corte diventa così ancora più chiaramente, negli *Asolani*, un luogo letterario, il luogo deputato al ragionar d’amore.

Una versione ben più ampia e mossa delle vicende della regina di Cipro è presente nella storia di Venezia che Bembo viene incaricato di scrivere nel 1530. Un vero romanzo, fatto di intrighi internazionali, di spie, di tradimenti, si delinea intorno alla figura femminile che all’inizio degli *Asolani* aveva celebrato, in una atmosfera edenica, le nozze della sua damigella. Apprendiamo fra l’altro che Caterina non voleva affatto rinunciare al regno di Cipro e che per convincerla la Serenissima le invia una delegazione guidata da suo fratello Giorgio, il quale la invita a tornare in patria per essere salutata come regina e per mostrare il suo splendore alla famiglia e alla città. Asolo sarà appunto questo, e cioè il trionfo della pura immagine, l’esibizione di uno splendore cui corrisponde soltanto il ricordo di una realtà. Del resto evocare Cipro, e la sua regina, significava nel Cinquecento, per una persona dotata di media cultura, evocare Venere e il suo regno. La regina Cornaro, che celebra le nozze della sua damigella e che con la sua presenza dà compimento e autorità al ‘ragionar d’amore’, è dunque anche l’immagine emblematica della dea d’amore. Il rapporto fra i due ritratti — quello realistico e quello emblematico — può essere letto nei termini dell’elogio cortigiano o può essere visto come un espediente che copre un vuoto, che nasconde una privazione.

17. BEMBO, *Gli Asolani*, I, II, p. 215.

Operazione analoga possiamo compiere nei confronti dell'immagine di se stesso, e della letteratura, che il testo costruisce. Quella che ci viene subito messa sotto gli occhi è una concezione canonica della letteratura e della sua ricezione: la troviamo infatti collocata in luoghi significativi e memorabili, cioè all'inizio del primo e dell'ultimo dei tre libri che costituiscono l'opera. È possibile, si afferma, raggiungere la verità e le lettere aiutano in questo difficile compito; gli *Asolani*, ad esempio, aiutano il lettore a orientarsi nella perigliosa tematica dell'amore: il testo dunque riflette una verità che a sua volta il lettore deve recepire. Ma accanto a questa autorappresentazione canonica, trovano spazio nel testo anche suggestioni di altro tipo. C'è ad esempio il fascino, in larga misura autonomo, di dar forma alle cose, di esprimere il dicibile nelle sue varie forme. Essenziale è che la «bella materia» sia detta, sia rappresentata in tutte le sue forme possibili. Rispetto a questo il problema della verità passa in secondo piano, o almeno investe una dimensione «altra».

Agli antipodi di questo modo di vedere, c'è una concezione tutta referenziale della letteratura, che comporta da parte del pubblico una ricezione passiva e un rispecchiamento emotivo. Questo modello è rappresentato nel I libro, dove Perottino parla delle tremende infelicità provocate dall'amore e fa commuovere le donne che lo ascoltano fino alle lacrime. Ma Perottino, denuncia Gismondo, ha barato al gioco: forse sotto una forte spinta emotiva (travolto dalle sue «ingorde maninconie»<sup>18</sup>) ha scambiato le parole per le cose, ha usato con effetti patetici il repertorio poetico del meraviglioso, dando parvenza di realtà a quelli che sono solo artifici retorici. Anche se sono felicemente innamorati, continua Gismondo in un passo che abbiamo già ricordato, i poeti parlano di sé nei termini dolorosi e straordinari consacrati dalla tradizione, «non perciò che essi alcuno di que' miracoli pruovino in sé che i miseri et tristi dicono sovente di provare, ma fannolo per porgere diversi soggetti a gl'inchiostri, acciò che con questi colori i loro fingimenti variando, l'amorosa pintura riesca a gli occhi de' riguardanti più vaga»<sup>19</sup>.

La poesia, ci avverte Gismondo, rende visibile il gioco compiuto dal poeta, che riprende, varia, imita e emula la tradizione. Qui le metafore visive invitano appunto il lettore a farsi osservatore consapevole, a guardare al testo con uno sguardo che va al di là della prima apparenza perché è consapevole delle regole del gioco. Spazio del gioco, e spazio della verità: i confini si vanno delineando in modo inquieto e non sempre univoco nel corso degli *Asolani*. Molto significativo è, in questa ottica, proprio il III libro, quello che si presenta, come si diceva, come il libro della verità rivelata. Il prologo è impegnato a mostrare che la verità esiste e che è possibile raggiungerla e dirla, malgrado tutte le difficoltà e le incertezze. Fra i pericoli da evitare, scrive il Bembo, c'è quello di affidarsi all'opinione di un altro. Nel lungo periodo in cui si elencano i motivi per cui questa è una posizione erronea, si insinua una lunga parentesi: «senza che si suole egli etiandio non so come alle volte avvenire che, o parlando o scrivendo d'alcuna cosa, ci sott'entra nell'animo a poco a poco la credenza di quello medesimo, che noi trattiamo»<sup>20</sup>. E' una parentesi rivelatrice. Nel bel mezzo del discorso sulla verità, essa rimette in gioco la forza autonoma della parola, la sua capacità di incantamento: «non so come», «ci sott'entra nell'animo a poco a poco». Il gioco della letteratura rischia di aver la meglio sui giocatori: i suoi fantasmi possono assumere la parvenza, e la credibilità, di cose vere.

Anche la natura, infine, si inserisce nel complesso gioco prospettico che il testo crea. Si è già accennato al fatto che, nel III libro, la presenza della regina tra la brigata dei giovani ricostruisce anche visivamente il suo controllo su di uno spazio — il giardino — che, sia pure temporaneamente, si era costruito come separato dal palazzo e che,

18. *Ibid.*, II, III, p. 264.

19. *Ibid.*, II, VIII, p. 270.

20. *Ibid.*, III, I, p. 313.

analogamente, Lavinello supera i limiti dei ragionamenti che vi si erano svolti portando dentro lo spazio del giardino un *altro* punto di vista, quello del romito che vive fuori dalla corte, sulla cima di un colle. Vediamo ora come vengono rappresentati questi due luoghi — il giardino della regina e il boschetto del romito — che tanta parte giocano non solo nella cornice, ma anche nella struttura dei dialoghi. Al giardino, luogo per eccellenza «di diporto e di piacere»<sup>21</sup>, come dirà la regina nel III libro, si arriva per approssimazioni successive. Si parte infatti da Asolo, descritto subito all'inizio e rappresentato nella sua lontananza, nella sua 'diversità' dalla vita cittadina. Al giardino si arriva attraverso le tappe di un percorso che inizia dall'alto, dal palazzo. Il giardino appare infatti per la prima volta, in tutta la sua bellezza, agli occhi della giovane brigata che si affaccia a un balcone:

le tre donne [...] co' loro giovani per le sale si spatiavano ragionando, et quindi, da' piedi et dalle parole portate, ad un verone pervennero, il quale da una parte delle sale più rimota sopra ad un bellissimo giardino del palagio riguardava. Dove come giunsero, maravigliatesi della bellezza di questo giardino, poi che di mirare in esso alquanto al primo disiderio sodisfatto hebbero, hora a questa parte hora a quella gli occhi mandando dal disopra, Gismondo [...] così disse [...] <sup>22</sup>.

Lo sguardo dall'alto permette di ottenere un'immagine integrale del giardino secondo le regole della prospettiva, come ha notato Gianni Venturi.<sup>23</sup> A noi interessa sottolineare che il punto di osservazione, il «verone», si raggiunge allontanandosi dal centro del palazzo («da una parte delle sale *più rimota*»). L'invito di Gismondo a raggiungere il giardino fa del giovane l'*alter ego* del Dioneo del *Decameron*, e richiama così alla mente del lettore un modello che ha una importanza essenziale nella cornice del dialogo e che è ben presente anche qui: il giardino descritto nella introduzione alla terza giornata del *Decameron* è infatti puntualmente ripreso nella descrizione del giardino della regina.

Il giardino offre agli occhi della brigata una natura del tutto regolata e controllata dall'arte: il vialetto pavimentato di selce, si dice,

si chiudeva dalla parte di verso il giardino, solo che dove faceva porta nel pergolato, da una siepe di spessissimi et verdissimi ginevri, che al petto avrebbe potuto giugnere col suo sommo di chi vi si fosse accostar voluto, *ugualmente in ogni parte di sé la vista pascendo*, dilettevole a riguardare. Dall'altra honorati allori, lungo il muro vie più nel cielo montando, della più alta parte di loro mezzo arco sopra la via faceano, folti et *in maniera gastigati, che niuna lor foglia fuori del loro ordine pareva che ardisse di si mostrare* <sup>24</sup>.

Il percorso però non è finito: non è in questo spazio geometricamente ordinato e interamente visibile, non è in questa natura tutta controllata e solare che troveranno luoghi i ragionamenti d'amore. I giovani infatti attraversano tutto il giardino e

pervennero in un pratello, che 'l giardin terminava, di freschissima et minutissima herba pieno et d'alquante maniere di vaghi fiori dipinto per entro et segnato; nello stremo del quale facevano gli allori, senza legge et in maggior quantità cresciuti, due selvette pari et nere per l'ombre et piene d'una solitaria riverenza; et queste tra l'una et l'altra di loro più a drento davan luogo ad una bellissima fonte, nel sasso vivo della montagna, che da quella parte serrava il giardino, maestrevolmente cavata, nella quale una vena non molto grande di chiara et fresca acqua, che del monte usciva, cadendo et di lei, che guari alta non era dal terreno, in un canalin di marmo, che 'l pratello divideva, scendendo, soavemente si faceva sentire et, nel canale ricevuta, quasi tutta coperta dall'erbe, mormorando s'affrettava di correre nel giardino <sup>25</sup>.

21. *Ibid.*, III, II, p. 315.

22. *Ibid.*, I, IV, p. 218.

23. Gianni VENTURI, «*Pieta poesis*»: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento, in *Storia d'Italia, Annali 5, Il paesaggio*, a c. di Cesare DE SETA, Torino, Einaudi, 1982, p. 669-749 (cf. p. 698-703).

24. BEMBO, *Gli Asolani*, I, V, p. 219.

25. *Ibid.*

Il «pratello» costituisce un *déplacement* sia rispetto al giardino della regina, sia rispetto al giardino decameroniano la cui memoria continua ad essere fortemente presente: nel testo del Boccaccio infatti il prato è nel mezzo del giardino, non alla estremità, e la fonte è collocata nel mezzo del prato <sup>26</sup>, non viene dal «sasso vivo della montagna». La connotazione dell'ordine, il controllo dell'arte tendono infatti a indebolirsi in questo luogo appartato, in questa sezione decentrata del giardino che è il «pratello»: gli allori sono cresciuti «senza legge e in maggior quantità» e proprio per questo formano «due selvette pari e nere per l'ombre e piene d'una solitaria riverenza»; questo è il luogo, inoltre, in cui si trova la fonte, «maestrevolmente cavata» dalla montagna, che dà l'acqua a tutto il giardino. Il controllo dell'arte umana sulla natura è insomma meno forte, meno totalizzante; c'è spazio per l'ombra, e per la «solitaria riverenza»: è il luogo che sembrerebbe disposto, oltre che ai ragionamenti d'amore, all'esperienza del «furore», a un percorso di elevazione che, secondo la tradizione platonica, può portare all'ispirazione poetica e all'elevazione al divino.

Con il III libro, come si diceva, un altro luogo naturale entra sulla scena, sia pure attraverso la mediazione del racconto di Lavinello: è il boschetto in cui vive il romito. Si tratta, per molti aspetti, dell'immagine rovesciata del giardino. Se a questo la brigata dei giovani arriva dal palazzo, dopo averlo guardato dall'alto, nell'ora più calda della giornata, al boschetto si arriva da soli, allontanandosi dal palazzo, salendo di prima mattina in cima a un colle. E andarvi non è una scelta, ma una specie di destino:

perciò che — racconta Lavinello — andando io questa mattina per tempo, da costor toltomi et del castello uscito, solo in su questi pensieri, posto il piè in una vietta per la quale questo colle si sale, che c'è qui dietro senza sapere dove io m'andassi, pervenni a quel boschetto, che, la più alta parte della vaga montagnetta occupando, *cresce ritondo come se egli vi fosse stato posto a misura* <sup>27</sup>.

Se il giardino della regina nasceva da una natura interamente controllata dall'arte, il boschetto rappresenta una natura di per sé così perfetta e modellata che pare creata artificialmente. Come il giardino si attraversa per giungere al praticello, così il bosco si apre in una radura, e la capannuccia che vi si trova viene a corrispondere al palazzo della regina.

Il tema dominante è quello di una purezza e di una perfezione naturale insieme originarie e riconquistate, come in quel ritorno all'età dell'oro che la terza damigella della regina aveva preconizzato alla fine del suo canto: il bosco, si diceva, è naturalmente rotondo; il romito che passeggia lentamente sembra confondersi con la natura che lo circonda (vidi, racconta Lavinello, «tra gli alberi un uom tutto solo lentamente passeggiare, canutissimo et barbuto et vestito di panno simile alle cortecce de' querciuoli, tra' quali egli era» <sup>28</sup>); si ciba solo di quello che la natura gli dà («di radici d'erbe et di coccole salvatiche et d'acqua et sempre solo vivea» <sup>29</sup>), e del tutto immersa nella natura è la capanna in cui vive: «con pochi valchi sotto alcune ginestre guidatomi, che dinanzi la picciola casa erano, sopra il piano d'un tronco d'albero, il quale, lungo le ginestre posto, a lui et a' suoi hosti semplice et bastevole seggio faceva, si pose a sedere et volle che io sedessi» <sup>30</sup>. Siamo nel luogo della solitudine, del silenzio, della contemplazione, dello studio delle «sante lettere» <sup>31</sup>. È un mondo fisicamente vicino a

26. «Nel mezzo del quale [del giardino], quello che non è meno commendabile che altra cosa che vi fosse, ma molto più, era un prato di minutissima erba e verde tanto, che quasi nera parca [...] Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo» (Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, a c. di Vittore BRANCA, Giornata III, Introduzione, 8, Torino, Einaudi, 1992, p. 325)

27. BEMBO, *Gli Asolani*, II, XI, p. 329.

28. *Ibid.*, III, XI, p. 329.

29. *Ibid.*, III, XI, p. 330.

30. *Ibid.*, III, XII, p. 331.

31. *Ibid.*, III, XI, p. 330.

quello della corte e del giardino della regina, ma si tratta di due universi paralleli e contrapposti. Gli espedienti che Bembo usa per metterli in comunicazione sono infatti piuttosto macchinosi. Si dice che il solitario romito, uomo «scienziatissimo», non si è del tutto chiuso nella vita contemplativa, ma è pronto a comunicare agli altri la sua saggezza: «con tutto che egli fosse di santa et disagevole vita [...] egli era nondimeno affabilissimo, et poteasi di ciò, che altri havesse voluto, sicuramente dimandarlo, ch'egli a ciascuno sempre dolce et humanissimo rispondea»<sup>32</sup>. Egli inoltre, come si accennava, ha avuto un sogno, una visione, in cui ha visto venire Lavinello, che gli ha raccontato tutti i ragionamenti che si sono tenuti nel giardino. I suoi strumenti di comunicazione sono dunque ormai diversi da quelli comunemente usati dagli uomini: la saggezza gli viene dall'alto, ed egli la trasmette. Non c'è più spazio per il dialogo vero e proprio, e neanche per la poesia, cui i tre giovani avevano fatto via via ricorso. Il discorso del romito, che Lavinello porta dentro l'universo parallelo del giardino della regina, conquista per sé tutto il testo, così da non lasciar spazio né al dialogo né alla cornice: gli *Asolani* finiscono infatti *ex abrupto*, con una breve didascalia: «Il che poscia che ebbe detto Lavinello, a' suoi ragionamenti pose fine»<sup>33</sup>.

La lettura che abbiamo qui proposto degli *Asolani* richiede un lettore/spettatore avvertito, che sappia cogliere, dietro l'impeccabile disegno del testo, quale si presenta a una lettura lineare, uno sfondo doppio. Gli *Asolani*, in altri termini, dicono la verità sull'amore e sulla poesia, e nello stesso tempo mettono in scena i diversi modi in cui si può parlare dell'amore, e le diverse scelte di vita che vi si possono legare. Il rapporto fra le due prospettive, fra le due dimensioni del testo è lasciato alla riflessione del lettore, alla sua capacità di muoversi fra di esse, proprio come deve fare chi guarda un ritratto doppio.

Gli *Asolani*, come si ricordava, arrivano agli anni '30 del '500 attraverso una lunga rielaborazione che aveva preso le mosse dagli ultimi anni del secolo precedente. Vediamo ora come, a cavallo fra gli anni '20 e '30, la doppia prospettiva si ripresenti, ma con maggiore carica paradossale, nel vivo della discussione sull'amore e sulle donne.

Nel 1525 esce a Roma, presso Francesco Minizio Calvo, un breve trattato, *Della eccellenza e dignità delle donne*. L'autore, Galeazzo Flavio Capra — o Capella, nella versione latina (1487-1537) — di nobile famiglia milanese, svolge un'intensa e prestigiosa attività politica al servizio degli Sforza; trarrà di qui il materiale per una ponderosa opera storica, i *Commentarii* sulle vicende del Ducato di Milano dal 1521 al 1530, stampati nel 1531 e destinati a una grandissima fortuna in Italia e all'estero. Il suo testo sulle donne, a lungo dimenticato, è stato riproposto all'attenzione da Maria Luisa Doglio<sup>34</sup>. Capra costruisce all'inizio una griglia topica tendenzialmente esaustiva, basata sulla classificazione dei quei beni (dell'anima, del corpo, della fortuna) che offrono i parametri su cui basare il giudizio di valore. Ogni griglia dello schema topico verrà poi riempita con esempi tratti dalle fonti più diverse (bibliche e pagane, antiche e moderne) e con argomentazioni che dimostrano come le donne siano superiori agli uomini in tutti i campi. Così ad esempio il caso di Cleopatra «che per non esser nel triumpho condotta, sostenne volontariamente li crudi morsi de li velenosi aspidi»<sup>35</sup>, viene citato a riprova di come le donne esercitino in sommo grado la virtù della fortezza, con una lettura revisionista della storia che recupera Orazio (*Od.*, I, 37, 21-30) a scapito del più moderno Boccaccio del *De mulieribus claris* (LXXXVIII, 1, 26-27).

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, III, XXII, p. 347.

34. Galeazzo CAPELLA, *Della eccellenza e dignità delle donne*, a c. di Maria Luisa DOGLIO, Roma, Bulzoni, 1988; *Introduzione*, p. 5-53. Qualche accenno al testo è in Pamela BENSON, «An unrecognized defender of women in the *Orlando Furioso*», in *Italica*, LVII (1980), p. 268-270.

35. CAPELLA, *Della eccellenza...*, p. 73.

Piuttosto straniante rispetto al senso comune è anche la proposta di guardare ai roghi delle streghe come a un esempio di grande fede:

Che diremo de la fede? Conciosia che noi leggiamo che ne la morte di colui, il quale morendo ridusse tutta l'umana generazione dannata a perpetua morte ad immortale vita, li uomini eziandio che infiniti miracoli prima veduti avessero, aver perduta la fede e ne le donne solamente esser rimasa. E se pur questo non basta, piglia argomento da l'arte magica, e queste incantazioni, quali lasciamo andare che vere o false siano imperò che al presente non appartiene ciò investigare, tutte ne la fede consistono, credendosi certamente con sue parole trar la rotonda luna e le scintillanti stelle dil cielo e con sugo d'erbe e con sue novelle gli uomini in bestie tramutare, e universalmente più sono femine che maschi incantatori ritrovati, come avemo di la tebana Manto, di Medea, di Circe e finalmente de tutte le donne de Tessaglia anticamente, e ne' nostri tempi ancora nui vedemo queste incantatrici da nui chiamate streghe, con più constanza che li uomini perseverare ne la sua falsa credenza e non risparmiar d'esser nel foco abbruggiate per vivere e morire ne la loro sciocca opinione <sup>36</sup>.

È interessante il fatto che l'esempio moderno delle streghe viene alla fine di un brano da cui si prende le mosse dalla storia evangelica per usare appunto il parametro della fede al di là della ortodossia dei suoi contenuti.

Tra i beni della fortuna — una delle articolazioni dell'albero topico, come si ricordava — un posto di grande rilievo occupa la bellezza. La dimostrazione della superiore bellezza delle donne si tramuta in un omaggio erotico, che diventa via via più esplicito. Capra percorre infatti il corpo dall'alto al basso, secondo lo schema del ritratto lungo e quando arriva al seno scrive:

Che dirò de' rotondi pomi? Quali non so se somiglianti ne li Orti Esperidi ne guardasse mai il vigilante dracone, i quali da sottilissimo e lucido velo repressi, spignendo in fuori avriano forza di muovere, non che ogni severissimo e duro uomo, ma le fere silvestre ancora e, se gli è lícito a dire, le insensate pietre. Pensa quello deve essere de le occulte parti, alle quali con tanto amore e desiderio la natura non ne spingerebbe se non fossero al tutto delettevoli e al loro oggetto bellissime, perché l'amore non è altro che una cupidità di fruire la bellezza, come diffiniscono tutti i filosofi e massimamente l'amoroso Platone <sup>37</sup>.

Il mito del giardino delle Esperidi viene riletto in chiave di omaggio galante e la definizione platonica dell'amore viene citata in un contesto che ne rovescia l'interpretazione tradizionale per indirizzarla in un senso esplicitamente naturalistico e sensuale.

La componente dell'omaggio erotico e la funzione corrosiva che essa ha sull'impalcatura argomentativa viene in piena luce e, per così dire, esplode alla fine del testo:

Niuna cosa ho ritrovato che maggiore alleviamento possa dare alle continue passioni e alle quotidiane sollecitudini che la mente mi turbano e tengono notte e giorno l'animo mio sospeso, che pensare alla vaga bellezza, alli ornati e laudevolei costumi, alli ragionamenti soavi de la mia donna bastante soddisfacimento de mille altri sospiri, de mille ansietà che il soverchio amore nella mente compreso talora mi fa sentire.

Alle quali cose non penso mai ch'io non stimi assai bene aventurata la pena mia e non desideri, quantunque privo de ogni spene, di cui i più felici amanti si godeno, in tale stato trapassare tutta la vita.

Se l'età di Nestor mi fusse concessa e non accadendogli fare esperienza de la mai sincera affezione, né godendosi che la sua beltade per alcuno sia celebrata, parendogli desdicevole alla donnesca onestà che donna piaccia molto ad altri che al suo marito, ho eletto di scrivere questo mio libretto in laude de tutte le donne, quale ella leggendo abbia a riconoscere non men le singolari virtù con industriosa fatica da se stessa acquistate che li rari privilegi da la natura ampiamente donatigli <sup>38</sup>.

36. *Ibid.*, p. 70-71.

37. *Ibid.*, p. 97

38. *Ibid.*, p. 112.

La chiusa del testo ci offre così una chiave di lettura che getta una luce perturbante sull'insieme. L'intera opera appare infatti come un singolare *remedium amoris*, giocato sulla maschera e sul paradosso. Il passaggio dal particolare all'universale, dall'elogio amoroso della singola donna alla celebrazione della superiorità del sesso femminile, è infatti presentato come un espediente imposto dalla morale e dal decoro, dato che la donna amata è sposata. A questo punto l'imponente mole di esempi, di argomentazioni, di confutazioni, che il testo mobilita e ordinatamente inserisce nella griglia universale e 'geometrica'<sup>39</sup> che costruisce come proprio fondamento, appare d'improvviso in una luce diversa: non è tanto in gioco la ricerca della verità quanto piuttosto la costruzione retorica di un elogio che servirà intanto a alleviare le pene del cuore e a parlare al cuore dell'amata rispettando le convenienze sociali, fino, forse, a convincerla a cedere a un amore che, nella sua capacità di ispirare un intero trattato che combatte contro le credenze più diffuse, si rivela quanto mai sapiente e coraggioso.

Nel 1533 il testo del '25 sulla eccellenza delle donne ricompare inserito nel bel mezzo di un'opera in tre libri, *L'anthropologia*: la nuova collocazione del nostro testo e soprattutto la struttura della nuova opera rilanciano e amplificano quella complicità col lettore, quella duplicità di prospettiva che abbiamo messo in luce. Nella lettera al lettore il testo sulle donne viene presentato dal Capra come parte, appunto, di un'opera più ampia sulla «anthropologia, che tanto è a dire ragionamento della natura humana»<sup>40</sup>. In un modo più compiuto, così da formare come un unico corpo, egli scrive, si tratterà dell'eccellenza degli uomini nel primo libro, si riprenderà nel II libro il testo sulla eccellenza delle donne per chiudere con un libro dedicato alla miseria di entrambi i sessi e alla vanità degli studi. Non solo il testo sulle donne è inserito in questa nuova struttura, ma, fermi restando i contenuti, cambia la forma, nel senso che il trattato viene sostituito dal dialogo. I tre libri dell'*Anthropologia* corrispondono infatti a tre dialoghi che si tengono a Milano, durante l'occupazione francese sotto il regno di Luigi XII, in casa di una gentildonna cui viene dato il nome di Ifigenia. Tre personaggi storici, indicati con i loro nomi, sosterranno le diverse tesi: il letterato Musicola esalterà la dignità degli uomini, Girolamo Segazzone, medico e poeta, riprenderà le tesi sulla eccellenza del sesso femminile, mentre il poeta satirico Lancino Curti proporrà il tema della miseria della vita umana. Come ha notato Maria Luisa Doglio, la scelta del dialogo — che pure resta in superficie — era resa necessaria dal trionfo del *Cortegiano* e dalla lunga fortuna degli *Asolani*<sup>41</sup>. A questi ultimi in particolare sembrano rinviare la scansione ternaria e il fatto che sia la padrona di casa a invitare il Lancino a intervenire dopo che gli altri due ospiti hanno enunciato le loro tesi, prendendo spunto dalle giostre in onore delle donne che si stanno celebrando a Milano:

Né voi Messer Lancino, soggiunse Madonna Iphigenia, che più vecchio et savio siete istimato, è convenevole tacere, essendo messo in campo sì bel soggetto di ragionare, e rare volte, per quello che mi sia accaduto di intendere, da altri trattato<sup>42</sup>.

Messer Lancino viene così a corrispondere al romito degli *Asolani* che a sua volta era prefigurato, come si ricordava, dalla damigella che la regina di Cipro invita a cantare. Gli *Asolani* sono del resto citati nella lettera al lettore, in un contesto di notevole interesse. Capra infatti invoca delle *auctoritates* che devono legittimare la «reformatione» cui ha sottoposto il testo sulle donne, inserendolo appunto nella *Anthropologia*,

39. «E per potere più chiaramente questo dichiararvi, farò come sogliono i buoni geometre che innanzi vengano alla dimostrazione de li angoli e figure loro, vogliono prima alcune cose chiarissime gli siano concesse, per le quali abbiano a provare le conseguenti» (*ibid.*, p. 67).

40. CAPELLA, *Anthropologia*, Venezia, heredi d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola, 1533, c. 2r. Ho consultato la copia conservata presso la Biblioteca Universitaria di Pisa.

41. DOGLIO, *Introduzione a CAPELLA, Della eccellenza e dignità...*, p. 8.

42. CAPELLA, *Anthropologia*, c. 4v.

e ricorda: Cicerone che nel *De oratore* ha riscritto una incompiuta opera giovanile; Agostino, che scrive «i ritrattamenti» delle sue opere precedenti; Erasmo che ripubblica versioni via via accresciute dei suoi *Adagia*; Bembo appunto, che ha voluto «gli Asolani suoi venticinque anni innanzi divulgati, ultimamente correggere» e infine la riforma cui Ariosto ha sottoposto l'*Orlando Furioso*<sup>43</sup>. I testi ricordati costituiscono una specie di cornice in cui inserire l'*Anthropologia*, offrono per così dire al lettore i punti prospettici da cui guardare all'opera. Quel che è in gioco nella «reformatione» da cui l'opera nasce è la retorica (Cicerone), è un'autobiografia che via via si ridisegna (Agostino), è la grande letteratura sull'amore e sulla corte (Bembo e Ariosto) ed è la mobilitazione della tradizione proverbiale, delle massime, degli esempi in vista delle diverse tesi che si vogliono sostenere. La citazione di Erasmo assume una importanza che va al di là degli *Adagia* e della pratica editoriale della «reformatione». Come ha mostrato Luca D'Ascia, infatti, nell'*Anthropologia* Capra traduce, con diversi gradi di libertà, «un lungo estratto dell'adagio *Dulce bellum inexpertis* e un significativo passaggio dell'*Encomion Moriae*»<sup>44</sup>, cosa che è di grande interesse per capire in quale genere letterario il testo si colloca, quale tipo di complicità richiede al suo lettore<sup>45</sup>.

Nel I libro della *Anthropologia* l'esaltazione della superiorità degli uomini sulle donne si lega a una rappresentazione positiva del presente. Milano in particolare viene rappresentata come una città ricca, raffinata, piena di vita:

Lascio i balli e le feste che si fanno in molti luoghi, et più che altrove in Milano (mercè dell'ocio e delle ricchezze sue) ove è di grandissima diletatione veder gli salti et la prestezza de giovani e delle donzelle<sup>46</sup>.

I commerci, le nuove ricchezze, il progresso che caratterizzano il presente trovano un esempio emblematico nella scoperta e nella conquista del Nuovo Mondo:

Non tacerò di Portoghesi, i quali novellamente hanno avuto ardire di cercar l'altro polo et passare la zona, la quale gli antichi non conoscendo, istimarono per la vicinità del Sole esser disabitata, non meno in ciò arditì et fortunati che gli Argonauti, per lo viaggio più lungo e pericoloso da loro tentato et per le ricchezze indi rapportate maggiori<sup>47</sup>.

Questo modo di vedere il presente, e la vita degli uomini in generale, è puntualmente rovesciato nel III libro. Vi si afferma infatti la tesi della radicale miseria dell'uomo, che rende il non nascere o il morire preferibile alla vita. Il discorso prende l'avvio da citazioni classiche, il che serve a marcare la lontananza da una tematica cristiana — quella del *contemptus mundi* — che è per molti aspetti simile, come fa osservare subito all'inizio del discorso Girolamo Segazione, il difensore delle donne, a Lancino Curti: non vi mancano certo le parole per trattare il vostro tema, egli osserva, «avegna che non vi habbia mai conosciuto vago di udir le prediche de frati, che quasi mai ne pulpiti non gridano d'altra cosa, che della miseria humana»<sup>48</sup>. In realtà nel discorso del Curti gli ideali pauperistici del cristianesimo primitivo si intrecciano via via con i temi stoici e cinici, con un'ideale riduzione della vita umana a una specie di grado zero del soddisfacimento dei bisogni elementari che fa venire in mente il mondo utopico di Anton Francesco Doni. All'insegna della sofferenza, del fastidio, del sospetto appaiono tutti i rapporti interpersonali, mentre la ricchezza, il lusso, tutto ciò che

43. *Ibid.*, c. 2v.

44. Luca D'ASCIA, «Galeazzo Flavio Capella traduttore di Erasmo», in *Lettere italiane*, LI (1990), p. 66-88; cf. p. 67.

45. La tradizione dell'elogio paradossale è citata nel III libro, a proposito della absurdità della caccia: è vero, si dice, che poeti e filosofi l'hanno esaltata, «poco nondimeno dee muovere la loro autorità, conciosiacosa che alcuni di loro hanno ancora lodato la ingiustitia, la febbre quartana, la sciochezza, la mosca et molte altre cose nocive e brutte» (CAPELLA, *Anthropologia*, c. 58v)

46. *Ibid.*, c. 12r.

47. *Ibid.*, c. 10r.

48. *Ibid.*, c. 52v.

rende raffinata la vita vengono bollati come pericolosa mollezza<sup>49</sup> e come prodotto da quella insaziabilità per cui «pare che gl'Italiani abbiano in fastidio le lane di Lombardia, et di Calavria, per vestirsi con le Inghilesi»<sup>50</sup> e gli eccessi alimentari generano malattie e morte: «Vedete in Milano, dove l'usanza Francesca di viver più largamente ch'e nostri padri et avoli non solevano, è introdotta, quante gotte, quante doglie di fianchi vi siano? Quanto pochi invecchiano?»<sup>51</sup>. Le diverse arti umane diventano una forma di follia, di violenza contro se stessi e contro gli elementi: la terra, leggiamo, ci dà tutto quello che ci serve, per cui affaticare i buoi, rompere le zolle, essere sempre impegnati in lavori faticosi «non è molto lontano da pazzia»<sup>52</sup>; l'avidità ha spinto a navigare i mari, e cioè a forzare «lo vietato elemento», «né mai altro ne seguitò che rapine, violenze, morti, ruine, et dispersioni di genti»<sup>53</sup>. Gli esempi che seguono sono solo classici (Medea, Troia), ma si tratta anche del rovesciamento dell'esaltazione sopra ricordata della conquista de Nuovo Mondo che fa venire in mente quella ben più violenta e esplicita che Bruno scriverà nella *Cena de le ceneri*. La pratica crudele dei rematori delle galee viene denunciata come una conseguenza della avidità che spinge alla navigazione:

se si cessasse di navigare, si potrebbe levare l'occasione di tenere tanti meschini nelle galee prigionieri senza alcuna loro colpa, co ferri a' piedi, ignudi et scalzi, intorno a' remi affaticandosi al suono di mazzate, di che non so qual delitto possa l'huomo commetter maggiore, né qual crudeltà di tigri et di leoni gli si possa aguagliare<sup>54</sup>.

È in questo contesto che, come già si accennava, troviamo una netta condanna della guerra che riprende, traducendolo, uno degli *adagia* erasmiani.

Da un lato la prima parte del discorso di Lancino Curti è rivolta a una critica radicale delle arti umane, in cui considerazioni sulla natura e sulla condizione dell'uomo si mescolano con precisi riferimenti ai costumi della corte e della città milanesi contemporanee<sup>55</sup>; d'altro lato l'ultima parte è dedicata non tanto a confutare la superiorità delle donne, quanto piuttosto a minare alla base quel fondamento (la griglia delle virtù e dei beni) su cui tutto il ragionamento del secondo libro era stato costruito. Così ad esempio si mostrano gli effetti devastanti che la fede può produrre: «né sarebbono ogni di tanti uomini fatti prigionieri, morti et con sì vari modi ingannati, se non vi fosse fede»<sup>56</sup>, mentre l'ideale di una religiosità interiore viene usato contro l'esaltazione della liberalità che si esprime nella costruzione delle chiese:

quella liberalità che avete lodata più nelle femine dell'edificar chiese et spedali, non la giudico di molta utilità, perciocché Iddio si può in ogni luogo puramente adorare et non ha bisogno di pomposi ornamenti di chiese fabbricate più per vanagloria di tale, cui mai non accaderà vederle fornite, che per onorare Iddio<sup>57</sup>.

Il testo sulla superiorità delle donne si trova così inserito fra due contrari, collocato nel mezzo di una specie di cornice che propone, come in uno dei celebri quadri con

49. Si veda ad esempio la denuncia delle «troppe delicatezze, nelle quali ogni di più la città nostra si sommerge» (*ibid.*, c. 50v) che causeranno la sua rovina perché attireranno su di lei i predatori.

50. *Ibid.*, c. 53v.

51. *Ibid.*, c. 73v.

52. *Ibid.*, c. 54v.

53. *Ibid.*, c. 55r.

54. *Ibid.*, c. 55v.

55. Si vedano ad esempio la critica della caccia e del gioco, e della rovina economica, morale e fisica che essi comportano (c. 59v e c. 61r); la denuncia dell'eccessivo gusto del cibo, che spinge i ghiottoni a farsi servi (c. 61v); l'osservazione per cui le opere dei pittori sono ridotte a offrire pretesti per la conversazione ai cortigiani che aspettano il signore (c. 65v).

56. *Ibid.*, c. 68r.

57. *Ibid.*, c. 68v.

anamorfofi, prospettive del tutto divergenti. Tale collocazione amplifica gli effetti di ambiguità che già avevamo visto presenti nel testo pubblicato nel 1525. Alcune aggiunte al testo rendono anzi più esplicito e, se si vuole, più banale il gioco dei punti di vista. Nella lettera al lettore, accanto agli elementi topici che collocano il testo nella giovinezza e invocano una specie di costrizione a pubblicarlo, legata al rischio che un altro, impadronitosi del manoscritto, lo pubblicasse a nome suo, leggiamo che l'opera è stata scritta «in gratia d'una gentildonna che di ciò mi richiese»<sup>58</sup>. All'inizio del III libro Lancino, prima di entrare nel merito dei temi affrontati, darà una lettura per così dire delegittimante dei discorsi che l'hanno preceduto: il Musicola, egli dice, mentre faceva le lodi degli uomini «parea predicar le sue laudi» e, rivolgendosi a Girolamo: «voi poeta d'amor sospinto più di quella vostra, che cotanto vi piace, che dalle laudi femminili mi parevate ragionare»<sup>59</sup>. Interessante in questa ottica è anche la chiusa del dialogo, per cui «l'openione di maestro Girolamo a madonna Iphigenia più vera, a gli altri paresse più alla verità quella di messer Lancino appressarsi»<sup>60</sup>. In altri termini solo la donna resta convinta delle tesi sulla superiorità del suo sesso.

L'*Anthropologia* del Capra costituisce un esempio interessante di come il modello erasmiano dell'*Elogio della follia* potesse contribuire a costruire un testo in cui la serietà e il gioco retorico si intrecciano. Rispetto a Erasmo, ha scritto Luca D'Ascia, «l'ispirazione satirica perde [...] la sua veemenza, si riduce a un sommesso accompagnamento ironico. Essa contribuisce però a ridimensionare l'accettazione dello stile della vita cortigiana contemporanea e suggerisce la possibilità di un'inversione di valori, che permetta di criticare radicalmente quanto si è prima elogiato: un atteggiamento mentale che non manca di affinità con l'impostazione generale dell'*Encomium Moriae*»<sup>61</sup>. Non c'è una posizione univoca: il lettore è chiamato a confrontarsi con tesi contrapposte, a collaborare con l'autore nell'affrontare contemporaneamente modi di vedere diversi.

Il testo sulla eccellenza delle donne è a sua volta inserito in questa specie di macchina ottica pluriprospectiva. L'uso della argomentazione *in utramque partem*, l'inserzione di riferimenti, in punti chiave del testo, a una logica del desiderio e dell'omaggio amoroso che tolgono al discorso ogni forza di verità, e quindi anche ogni carica provocatoria, fanno parte di una strategia in qualche modo paradossale. Come ha mostrato Francine Daenens, si tratta di una strategia retorica che viene spesso usata quando si tratta della dignità delle donne<sup>62</sup>. Così ad esempio Ortensio Lando scrive nel '45 una *Breve essortatione a gli uomini perché non si lascino superare dalle donne* dopo che nel 1535, nel II libro delle *Forcianae quaestiones*, aveva esaltato il valore del sesso femminile. Anche in questo caso l'influenza di Erasmo è presente, ed è vero, come ha notato la Daenens, ~~che anche attraverso il gioco della negazione e della affermazione, in cui il significato~~ ultimo viene continuamente differito, si mettono in crisi i luoghi comuni, e si pratica una forma di ribellione ai sistemi chiusi della teologia, della medicina, del senso comune<sup>63</sup>. È vero anche che il tema della donna crea problema, diventa sempre più, nel corso del secolo, terreno di scontro di pulsioni e esperienze contrapposte: è per molti aspetti l'«altro». Parlarne in modo paradossale diventa allora una specie di «formazione di compromesso»<sup>64</sup>.

58. *Ibid.*, c. 2r.

59. *Ibid.*, c. 50v.

60. *Ibid.*, c. 74v.

61. D'ASCIA, «Galeazzo Flavio Capella...», p. 74.

62. FRANCINE DAENENS, *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento*, in *Trasgressione tragica e norma domestica. Esempi di tipologie femminili dalla letteratura europea*, a c. di Vanna GENTILI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, p. 11-50.

63. Francine Daenens riprende qui la linea interpretativa di Rosalie COLIE, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

64. FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

Abbiamo cercato di vedere il senso diverso che la duplicità della rappresentazione assume negli anni '30 nei testi dedicati alla donna e all'amore. Se negli *Asolani* il ritratto doppio corrisponde alla difficoltà di dare una rappresentazione univoca dell'io e insieme al tentativo di controllare con la scrittura letteraria le diverse situazioni possibili, con gli anni '30 il quadro si fa più mosso e inquieto, e altre opzioni vengono in primo piano. Il dirle attraverso una strategia retorica che le nega o le ridimensiona diventa una via praticabile. Il ritratto doppio si fa paradossale. In un secondo tempo sarà solo una via per il gioco libertino. Così ad esempio nel 1545 Francesco Sansovino, nella lettera di dedica a Gaspara Stampa, traveste il proprio testo, spregiudicato e libertino, (*Il ragionamento nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amore*), in un manuale che insegni alle donne «a fuggir gli inganni che usano i perversi uomini alle candide e pure donzelle, come voi sète»<sup>65</sup>. In maniera analoga Alessandro Piccolomini prende le distanze, a tre anni dalla composizione, dalla sua spregiudicata *Raffaella*: quel dialogo l'ha fatto per scherzo, per divertimento, scrive nel '42, in *De la institutione di tutta la vita de l'uomo nato nobile*:

io al presente ritorno indietro, e ritratto tutto quello che io avessi detto quivi contro l'onestà de le donne; posciaché fu fatto da me tal dialogo quasi per ischerzo e per giuoco, si come alcuna volta si fingono de le novelle e de' casi verisimili più che veri, come fece il Boccaccio, sol per dare un certo solazzo a la mente, che sempre serena e grave non può stare<sup>66</sup>.

Queste modalità di lettura distorta, di sconfessione, che insieme negano e riaffermano, ci fanno venire in mente il ritratto con coperchio di cui parlerà il Marino descrivendo le reazioni del giovane Adone quando scopre che la dea di cui si è invaghito non è la casta Diana ma la seduttrice Venere:

Qual vergine talor semplice e pura  
s'aviene, ch'astuta mano alzi e discopra  
drappo, ch'alcuna in sé sacra figura  
effigiata ad arte abbia di sopra,  
ma secreta nasconda altra pittura,  
di lascivo pannel piacevol opra,  
tingendo il bel candor di grana fina,  
dal'inganno confusa, i lumi inchina,  
tal si smarrisce Adon, quando scoperto  
de la dea gli si mostra il lume intero (III, 126-127).

Lina BOLZONI

Scuola Normale Superiore de Pise

65. Francesco SANSOVINO, *Il ragionamento nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amore*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, p. 184.

66. Alessandro PICCOLOMINI, *De la institutione di tutta la vita de l'uomo*, Venezia, Girolamo Scoto, 1542, c. 205v.