

I TATTI STUDIES

ESSAYS IN THE RENAISSANCE



VOLUME

287061

8

1999

- 5 FEB. 2001



VILLA I TATTI

THE HARVARD UNIVERSITY CENTER
FOR ITALIAN RENAISSANCE STUDIES

FLORENCE

Table of Contents

	<i>Page</i>
Gary Ianziti: <i>The Plutarchan Option – Leonardo Bruni's Early Career in History, 1405-1414</i>	11
Anthony Grafton: <i>Historia and Istoria – Alberti's Terminology in Context</i>	37
Letizia Panizza: <i>Pico della Mirandola e il De Genere Dicendi Philosophorum del 1458 – L'encomio paradossale dei "barbari" e la loro parodia</i>	69
Carmen C. Bambach: <i>The Purchases of Cartoon Paper for Leonardo's Battle of Anghiari and Michelangelo's Battle of Cascina</i>	105
Albert Russell Ascoli: <i>Faith as Cover-up – Ariosto's Orlando Furioso, canto 21 and Machiavellian Ethics</i>	135
Lina Bolzoni: <i>Il mondo utopico e il mondo dei cornuti – Plagio e paradosso nelle traduzioni di Gabriel Chappuys</i>	171
David Rosenthal: <i>The Genealogy of Empires – Ritual Politics and State Building in Early Modern Florence</i>	197
Photo Credits	237

IL MONDO UTOPICO E IL MONDO DEI CORNUTI

Plagio e paradosso
nelle traduzioni di Gabriel Chappuys

LINA BOLZONI

1. Scrittura (e traduzione) come ars combinatoria

Ben prima di Mallarmé, potremmo dire un po' scherzosamente, qualcuno avrebbe potuto affermare: "J'ai lu tous les livres". Nel cuore del Cinquecento, infatti, in relazione con l'esperienza della stampa oltre che con l'incerta situazione politica e sociale dell'Italia, alcuni letterati esprimono un senso di sazietà nei confronti della tradizione: la letteratura viene vista come un gioco combinatorio, come una ruota da cui non si può uscire, come un mondo in cui tutto è stato detto, un universo di parole in cui tutto è stato scritto. Non resta dunque che ricombinare insieme frammenti strappati qua e là, e sbandierare la novità del prodotto sperando che *l'ars combinatoria* così praticata generi un'arte della trasmutazione, produca appunto, quasi alchimisticamente, il nuovo. L'esponente più interessante di questa sensibilità, e di questa pratica di scrittura, è Anton Francesco Doni (1513-1574)¹ che in fondo riscrive per tutta la vita

Desidero ringraziare, per i loro suggerimenti, Elizabeth Cropper, David Quint e Sergio Zatti.

¹ Sul Doni cfr. la ricca nota bibliografica in A. F. DONI, *I Mondi e gli Inferni*, a cura di P. PELLIZZARI, introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Torino, 1994, pp. LVII-XCII, da integrare con F. QUIVIGER, "Arts visuels, iconographie et déraison dans l'oeuvre d'A. F. Doni", *Trois. Revue d'écriture et d'érudition*, III, 1988, pp. 52-65; A. STEFANINI, "Illustrazioni marcoliniane e testi doniani", *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*, a cura di E. SCARANO - D. DIAMANTI, Pisa, 1992, pp. 145-166; L. BOLZONI, "Le città utopiche del Cinquecento italiano: giochi di spazio e di saperi", *L'Asino d'oro*, IV, 1993, pp. 64-81 (cfr. pp. 69-73); M. ARNAUD, "Vérité et ironie dans les *Mondi* d'A. F. Doni", *Filologia antica e moderna*, I, 1993, pp. 191-229; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici*

una stessa opera, mascherandola sotto una profluvie di titoli funambolici, riciclando in continuazione parole e immagini proprie e altrui,² sottoponendo cioè al gioco della variazione il materiale più diverso, così che i confini tra riscrittura e plagio³ da un lato, traduzione e cura editoriale dall'altro si fanno quanto mai incerti.

Il caso che intendo esaminare è una riprova di come questo modello di scrittura sia in realtà pervasivo, e tenda per sua natura a varcare i confini: non solo i confini tra opera e opera, tra scrittore e scrittore, ma anche tra lingua e lingua. Vedremo insomma come sia possibile scomporre un testo tardocinquecentesco in modo da vedervi combinati insieme traduzione e plagio, o meglio diversi plagi, e come questo ci permetta di confrontarci da vicino sia con il funzionamento dei generi letterari, sia con i modi della loro ricezione. La confezione di un libro, in altri termini, il *modo* in cui l'oggetto libro viene messo in circolazione sul mercato editoriale, sono un indicatore preciso di come la letteratura viene non solo realizzata, ma appunto anche letta e recepita; l'oggetto libro funziona da punto di osservazione prezioso sulla dinamica della lettura e del sistema dei generi, sul doppio versante di chi scrive e del pubblico cui si rivolge.⁴ E dato che prenderemo in esame un testo francese che si presenta come la traduzione di un testo italiano, ci troveremo di fronte ad un ennesimo esempio di come lo studio dei rapporti tra Italia e Francia nel Cinquecento sia di grande interesse anche dal punto di vista teorico e metodologico.⁵

nell'età della stampa, Torino, 1995; M. GUGLIELMINETTI, "‘Che aveva a far fra Girolamo di signorie'. (Anton Francesco Doni)", *Savonarole. Enjeux, débats, questions*, Parigi, C.I.R.R.I., Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998, pp. 291-306. Cfr. anche A. F. DONI, *Inferni: libro secondo de' Mondì*, edizione critica a cura di F. SBERLATI, Bologna, 1998.

² Sul riuso delle immagini cfr., oltre ai contributi già segnalati, M. PLAISANCE, "Le réemploi des images dans les *Marmi* d'Anton Francesco Doni", in *Le livre illustré italien au XVI^e siècle. Texte / Image*, a cura di M. PLAISANCE, Parigi, 1999, pp. 99-118.

³ Si indica con plagio la ripresa, integrale o consistente, di un testo di un altro autore che non viene nominato. È chiaro che lo statuto, morale e giuridico, del plagio nel Cinquecento non corrisponde pienamente a quello attuale: l'incerta situazione relativa a ciò che noi chiamiamo diritti d'autore da un lato, la teoria e la pratica dell'imitazione dall'altro, creano un contesto in parte diverso. Cfr. ad esempio i saggi raccolti in *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, a cura di P. CHERCHI, Ravenna, 1998.

⁴ Cfr. A. QUONDAM, "La letteratura in tipografia", *Letteratura italiana*, a cura di A. ASOR ROSA, Torino, II, 1983, pp. 555-686; D. JAVITCH, *Proclaiming a Classic. The Canonization of "Orlando Furioso"*, Princeton, 1991; K. W. HEMPFER, *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, 1998.

⁵ Fra le ricerche dedicate a questo tema, cfr. E. PICOT, *Les Italiens en France au XVI^e*

2. *Gabriel Chappuys fra Anton Francesco Doni e Giovan Battista Modio*

Il testo di cui si occuperemo è opera di Gabriel Chappuys (1546-1612 o '13):⁶ nipote del poeta Claude Chappuys, che era stato valletto di camera di Francesco I e suo bibliotecario, Gabriel sarebbe diventato a sua volta storiografo ufficiale della corte francese, *royaliste* fedele e, dal '96, segretario e interprete del re per lo spagnolo. La conoscenza delle lingue, dello spagnolo appunto e dell'italiano in particolare, fu alla base della sua intensa attività di traduttore, svolta soprattutto per editori di Lione. I testi italiani tradotti, e destinati a notevole fortuna, sono numerosi e di vario tipo: si va dai classici quali Boccaccio, Ariosto, Castiglione, a predicatori famosi come Musso e Panigarola, a scrittori irregolari, come Nicolò Franco e Anton Francesco Doni, a enciclopedie simboliche di gran moda come i *Geroglifici* di Pierio Valeriano.⁷ Il quadro insomma che esce dalle traduzioni italiane di Chappuys è un quadro molto ricco, che denota attenzione per le novità e gli umori della cultura contemporanea.

Nel 1578 Chappuys pubblica la traduzione dei *Mondi* del Doni (Fig. 1); le edizioni successive dell'opera, che vengono pubblicate

siècle [Bordeaux 1918], anastatica a cura di N. ORDINE, Roma, 1995; J. BALSAMO, *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Ginevra-Parigi, 1992; AA.VV., *La circulation des hommes et des oeuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, Parigi, C.R.R.I., Université de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

⁶ Per la biografia di Chappuys, cfr. P. DE CAPITANI, "Da 'pedante' a 'poeta': la figura dell'uomo di lettere nei *Dialoghi piacevoli* di Nicolò Franco tradotti da Gabriel Chappuys", *Studi di letteratura francese*, XIX, 1992, numero monotematico su *Cinquecento visionario tra Italia e Francia*, pp. 199-214 (cfr. p.209), che a sua volta utilizza una *thèse* presentata nel 1971 da Michel Bideaux. Altre indicazioni saranno date nelle note seguenti.

⁷ Cfr. P. CHAVY, *Traducteurs d'autrefois. Moyen Âge et Renaissance. Dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen Français (842-1600)*, Parigi-Ginevra, I, 1988, pp. 336-338. Sulle traduzioni di Chappuys, cfr. G. BOCCAZZI, "I traduttori francesi di S. Guazzo. I Gabriel Chappuys", *Bulletin de Centre d'Etudes Franco-italiennes Chambéry*, 3, 1978, pp. 43-56 e, in *Studi di letteratura francese*, XIX, 1992, i saggi di A. PREDA, "L'opera bizzarra di T. Garzoni e la traduzione di G. Chappuys: un'ambigua demistificazione della pazzia", pp. 185-197; M. MIOTTI, "L'*Avare cornu*: la funzione della commedia nella traduzione francese dei *Mondi* del Doni", pp. 299-314; DE CAPITANI, *loc. cit.* (vedi nota 6), pp. 199-214; Cfr. inoltre N. HESTER, *Stolen texts? Gabriel Chappuys' 'L'estat, description et gouvernement des royaumes et républiques du monde'*, *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, *loc. cit.* (vedi nota 3), pp. 133-148.

nell'80 e nell'83, sono accompagnate da un'operetta intitolata *Le Monde des cornuz ou sont specifees diverses manieres de cornes*, il cui autore è indicato con la sigla F.C.T.⁸ Sull'identità di questo misterioso autore la tradizione è piuttosto concorde: a cominciare almeno dalla bibliografia settecentesca fino alla rassegna doniana di Cecilia Ricottini Marsili-Libelli, fino alla recente edizione dei *Mondi*, curata da Marziano Guglielminetti, si dice che la sigla indica François Chappuys Tourangeau, che doveva essere figlio o fratello di Gabriel; qualche perplessità in merito è espressa dalla voce "Chappuys" nella *Biographie Universelle* di Michaud, dove si dice che tale ipotesi si deve "à des compilateurs inattentifs", che di questo François non si sa niente, e non si conoscono altre opere; l'autore del *Monde des cornuz*, si conclude, è lo stesso Gabriel, che non ha voluto firmare col proprio nome un'opera troppo leggera e a volte moralmente discutibile.⁹ Guglielminetti ricorda l'identificazione tradizionale e commenta che l'aggiunta è di sapore francese. In realtà, come vedremo, e come potremmo dire un po' scherzosamente, non è francese ma è in gran parte il plagio di un'opera scritta da un autore che viene da una regione italiana tradizionalmente molto sensibile al problema dell'onore, e delle corna, e cioè la Calabria. La prima parte del *Monde des cornuz* è infatti per lo più una traduzione di un'opera intitolata *Il convito overo del peso della moglie dove ragionando si conchiude che non può la donna disonesta far vergogna a l'uomo*, pubblicata a Roma nel 1554 e poi, quattro anni dopo, riedita sia a Milano che a Torino (Fig. 2), con l'aggiunta di una novella *Origine del proverbio che si suol dire Anzi corna che croci*, che è in realtà del Cornazzano, anche se l'autore non viene nominato.¹⁰ Chappuys utilizzò certamen-

⁸ Cfr. C. RICOTTINI MARSILI-LIBELLI, *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore*, Firenze, 1960, pp. 134, 138, 139. Il titolo completo dell'opera è *Le Monde des cornuz ou sont specifees diverses manieres de cornes, par discours plaisants et agreables, est amplement traité de l'origine des cornes, especes et effectes d'icelles; et en fin est démontré si la femme deshoneste peut faire deshonneur à l'homme que l'on dit les porter*. Si utilizza qui l'edizione Lyon, Estienne Michel, 1583. Ho usato l'esemplare conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi.

⁹ MICHAUD, *Biographie universelle*, Paris, Ch. Delagrane, s.d., VII, pp. 502-503; RICOTTINI MARSILI-LIBELLI, *op. cit.* (vedi nota 8), p. 10; GUGLIELMINETTI, "I *Mondi* e gli *Inferni* di Anton Francesco Doni: guida alla lettura", in A. F. DONI, *op. cit.* (vedi nota 1), nota 42, p. XLV. Mariangela Miotti ritiene invece che *Le Monde des cornuz* sia dello stesso Gabriel Chappuys, oppure sia "un adattamento di elementi facilmente riscontrabili in altri scritti conosciuti e frequentati dall'autore" (cfr. MIOTTI, *loc. cit.* [vedi nota 7], p. 303).

¹⁰ L'edizione più recente del testo del Modio – cui si riferiranno le nostre citazioni – è

te un esemplare dell'ultima edizione, come si vede dal fatto che a sua volta, verso la fine, *Le Monde des cornuz* riporta la novella. L'autore del *Convito*, come si accennava, era calabrese, Giovan Battista Modio (inizi '500 - ca. 1560), medico e letterato che vive per lo più a Roma,¹¹ nell'ambiente delle accademie che avevano nel Molza e nel Tolomei i loro esponenti più prestigiosi.¹² Pochi anni dopo aver scritto il *Convito*, la sua vita avrà una svolta in senso religioso grazie all'incontro con Filippo Neri. Viene risanato da lui per bene due volte e si racconta che, dato che il nostro autore "aveva talento a sermoneggiare, Filippo gli fece raccontare nell'Oratorio (ancorché fosse laico) l'istoria de' santi."¹³ Questa svolta spiega perché, dopo aver pubblicato nel '54 il dialogo sulle corna e, nel '56, *Il Tevere*, un trattato su una questione di igiene pubblica, il Modio curi nel '58 un'edizione delle poesie di Iacopone da Todi, accompagnandole con dei discorsi e con la vita di Iacopone, dedicata alla fiorentina Caterina dei Ricci, notevole figura di mistica domenicana, a sua volta legata a Filippo Neri.¹⁴ Della produzione letteraria precedente, in particolare del *Con-*

in *Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di G. ZONTA, Bari, 1993, pp. 309-370. La prima edizione esce a Roma, presso i fratelli Valerio e Luigi Dorico; nel 1558 ci sono due ristampe: una a Milano, presso Giovanni Antonio degli Antonii, e una a Torino, presso Martino Cravoto (quest'ultima è stata segnalata da Marzia Papi, in "Il *Convito* di Giovan Battista Modio: una proposta di lettura", tesi di laurea diretta da Lina Bolzoni, Università di Pisa, anno accademico 1994-95). I *Proverbi in facietie* di Antonio Cornazzano ebbero una prima edizione nel 1518. La loro fortuna è dimostrata dalle numerose ristampe (15 entro il 1558): cfr. la voce del *Dizionario biografico degli italiani* curata da P. FARENGA, Roma, vol. 29, 1983, pp. 123-132.

¹¹ Sul Modio, cfr. G. B. TAFURI, *Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli, t. III, parte II, 1753, p. 46; A. ZAVARRONI, *Bibliotheca Calabria sive illustrium virorum Calabriae qui literis claruerunt elenchus*, Napoli, 1753, p. 89. Sui suoi rapporti con san Filippo Neri, cfr. A. GALLONIO, *La vita di san Filippo Neri*, anastatica dell'edizione del 1601 a cura di M. T. BONADONNA RUSSO, Roma, 1995, pp. 76-79 e pp. 88-89; G. BACCI, *Vita di san Filippo Neri*, Roma, Andrea Brugiotti, 1622, lib. I, 11; L. PONNELLE - L. BORDET, *San Filippo Neri e la società romana del suo tempo (1515-1595)*, Firenze, 1931, pp. 147-148; *Messer Filippo Neri, santo. L'apostolo di Roma*. Catalogo della Mostra, Roma, Biblioteca Vallicelliana 24 maggio-30 settembre 1995, Roma, 1995.

¹² Cfr. ad esempio le notizie sulle Accademie dello Sdegno e della Virtù in M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, V, 1930, p. 141, pp. 478-480 e C. ROBERTSON, *Il gran cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, Londra-New Haven, 1992.

¹³ BACCI, *op. cit.* (vedi nota 11), lib. I, cap. 11.

¹⁴ Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. POZZI - C. LEONARDI, Genova, 1988, pp. 386-391 e p. 718. Eletta priora nel 1552, Caterina partecipò alle discussioni sulla riforma della Chiesa con san Carlo Borromeo e

vito, resta in quest'opera il gusto per il rovesciamento paradossale (i frati "l'haveano [cioè Iacopone] per huomo fantastico et humorista", il tema della "libertà cristiana", la lingua volutamente bassa e vile ripiena di contenuto altissimo) e l'immagine stessa del testo/convito, usata in riferimento alla varietà dei cibi che, come un re che celebra le sue nozze, Dio offre a chi si vuole accostare a lui.¹⁵

Le monde des cornuz si rivela allora un testo composito: scritto à la manière de Doni, si presenta come la continuazione dei *Mondi*, nel senso che ne riproduce personaggi e modalità di scrittura; in realtà tutto ciò costituisce solo una cornice in cui si inserisce in modo massiccio la traduzione di opere italiane che vengono del tutto sottaciute. Parlo di opere al plurale perché, dopo aver finito di tradurre/plagiare il Modio, si fa la stessa operazione con la prima parte di un'altra opera italiana, ancor più violentemente misogina, e cioè *Angoscia doglia e pena. Le tre furie del mondo*, pubblicata fra il 1542 e il '46 e scritta da Michelangelo Biondo, di origine veneziana, ma vissuto tra Roma e Napoli, una figura singolare di medico e letterato, astrologo, cultore di arte della memoria e di scienze occulte.¹⁶ È probabile che anche il seguito del *Monde des cornuz* nasconda altri casi di traduzioni/plagi. Per quanto ci riguarda, vorremmo qui fermarci sul primo e più massiccio, quello cioè che riusa il testo del Modio, presentandolo, come si diceva, come una specie di naturale prolungamento dei *Mondi* del Doni. Guardiamo dunque più da vicino l'opera di Chapuys per vedere come i due testi – del Doni e di Modio – sono cuciti

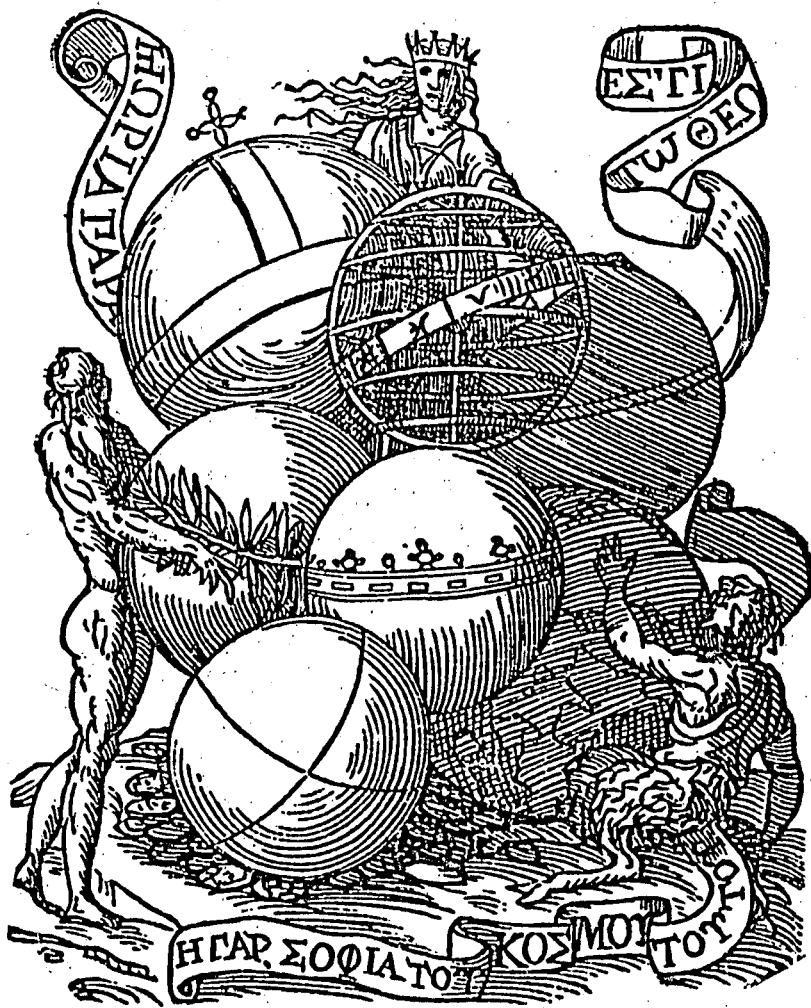
san Filippo Neri. Cfr. inoltre M. T. BONADONNA RUSSO, "L'amicizia spirituale tra santa Caterina de' Ricci e san Filippo Neri", *Studi medievali. Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, 36, 1995, pp. 957-974.

¹⁵ I *Cantici del Beato Iacopone da Todi con diligenza ristampati, con la giunta di alcuni discorsi sopra di essi. E con la Vita sua nuovamente posta in luce*, Roma, Ippolito Salvini, 1558. Ho consultato la riedizione secentesca (*Li cantici del B. Iacopone da Todi, e sua vita, con li discorsi del padre Gio. Battista Modio*, Napoli, Lazzaro Scorriggio, 1615) che è conservata alla Houghton Library della Harvard University; per i passi citati cfr. p. 11 e p. 17: la lingua bassa e vile usata da Iacopone è una riprova della varietà dei cibi di cui Dio ha voluto nutrirci, come un "gran Re menando moglie e facendo le sue nozze, il quale mette in ordine un publico convito, dov'è lecito ad ognuno di poter essere, e fa un apparato abbondantissimo di ogni sorte di vivanda, perché possa ciascheduno mangiare a suo modo, e di quel che più gli aggrada".

¹⁶ L'opera del Biondo è pubblicata in *Trattati del Cinquecento sulla donna*, op. cit. (vedi nota 10), pp. 71-220. La ripresa del testo del Biondo inizia a p. 619 del *Monde des cornuz*.

I MONDI

DEL DONI,
LIBRO PRIMO.



IN VINEGIA
PER FRANCESCO MARCOLINI,
CON PRIVILEGIO MDLII.

Fig. 1. Frontespizio della prima edizione dei *Mondi*, pubblicata a Venezia dal Marcolini nel 1552-53.

IL CONVITO

DI M. GIO. BATTI

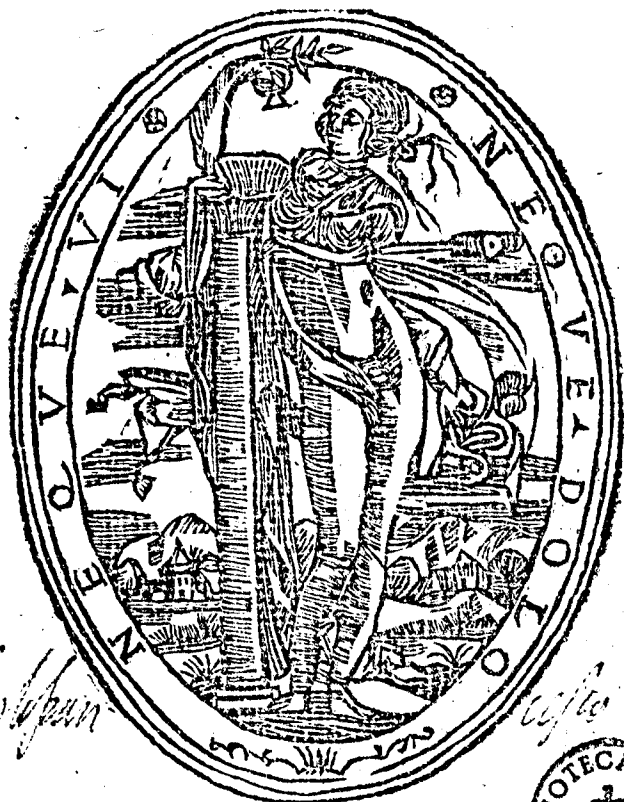
STA MODIO OVERO DEL

peso della Moglie. Doue ragionando

si conchiude, che non puo la

Donna dishonesta far uer-

gogna all'huomo.



IN TORINO
Appresso Martino, Crauotto.

M. D. L. V. I. I.



Fig. 2. Frontespizio dell'edizione torinese del *Convito* di Giovan Battista Modio.
Biblioteca Universitaria Nazionale, Torino.

487

LE MONDE DES

CORNVZ OV SONT SPE-

CIFIIEES DIVERSES MA-
nieres de cornes.



I V P I T E R, M O M E.



OMMENT? quel desordre
y a il là bas ? ie n'enten s par-
ler que des cornes: quelle pi-
tié est ce là ? tout le monde y
deuient cornu ie pése qu'à la
fin, la nature des hommes se
changera en celle des bestes
ausquelles la corne est natu-

H 4 relle

Fig. 3. Inizio di *Le Monde des cornuz*, in *Les Mondes celestes, terrestres et infernaux...tirez des oeuvres de DONI Florentin par GABRIEL CHAPPUIS Tourangeau, depuis reveuz, corrigez et augmentez du Monde des cornus*, par F.C.T., Lyon, Barthelemy Honorati, 1580.

insieme e come l'accostamento è reso possibile, quale sia cioè la chiave di lettura che permette appunto di confezionare un libro come quello presentato ai lettori francesi nel 1580 e poi nell'83.

Iniziamo dalla presentazione che Chappuys fa, nel '78, della propria traduzione dei *Mondi*,¹⁷ presentazione che verrà ripresa nelle edizioni successive. La chiave di lettura proposta è quella della sapienza riposta, del significato allegorico che si nasconde sotto le "nouvelles abstractions et plaisantes fantasies" che il testo presenta. Il suo carattere oscuro e peregrino è indicato come tipica espressione di quella sottigliezza di ingegni che caratterizza gli italiani (e Doni è "le plus subtil"); sottigliezza e fantasia, d'altra parte, sono, lucrezianamente, come il miele posto sul calice che contiene un'amara medicina, sono un incentivo, uno sprone a penetrare in più alti misteri, a raggiungere il tesoro celeste cui il testo cerca di indirizzare. Il carattere disorganico della struttura è visto come una piacevole attrattiva per il lettore che però non deve trasformarsi in un rischio morale: bisogna, scrive Chappuys, leggere l'opera nella sua completezza, percorrerla tutta, dagli Inferni ai cieli, evitando il rischio di farsi prendere dal riso che suscita qualche parte, di fermarsi sul carattere peregrino e comico di qualche particolare.

Il tema dell'universalità morale dell'opera è ripreso nei versi che completano la presentazione: si elogia infatti Doni che fa vedere al suo lettore il mondo intero, elevandolo fino ai cieli, e si elogia con lui Chappuys che, come "un Mercure nouveau", guida ora i Francesi per lo stesso tragitto.

È una rappresentazione dei *Mondi* in una chiave, per così dire, unitaria e moralizzata. Presa alla lettera non ci dà alcun elemento utile per capire come, a due anni di distanza, vi si aggiunga una coda a dir poco stravagante come *Le Monde des cornuz*. Possiamo allora intanto sottolineare come il carattere allegorico, morale, enciclopedico dei *Mondi* sia affermato attraverso un linguaggio che indugia volentieri sul paradosso, sulla vicinanza e interscambiabilità dei contrari: ad esempio il dolce delle stravaganti fantasie e l'amaro dell'oscurità del

¹⁷ A. F. DONI, *Les mondes celestes, terrestre et infernaux. Le monde petit, grand, imaginé, meslé, risible, des sages et fols et le tresgrand. L'enfer des escoliers, des mal mariéz, des putains et ruffians, des soldats et capitainns poltrons, des pietres docteurs, des usuriers, des poètes et compositeurs ignorants*, Lyon, pour Barthelemy Honorati, 1578, c.c. n.n. Ho consultato l'edizione conservata alla Houghton Library della Harvard University.

testo, la bassezza dei contenuti esibiti e l'elevatezza dei sensi riposti ("il ha usé de choses triviales pour leur faire entendre les hautes").

Chappuys si mostra così sensibile a quella che è una delle caratteristiche dei *Mondi* del Doni, opera per altro difficilmente afferrabile, difficilmente riducibile a un'univoca chiave di lettura, opera che a sua volta, come già si accennava, nasce come grande contenitore, come *pastiche* di plagi e riscritture di opere proprie e altrui; opera che si presenta come regolata dai tempi e dalle misure della tipografia, più che da un disegno unitario, o almeno complessivo, opera quindi che potrebbe crescere su se stessa all'infinito e che pratica un gioco di scomposizione e moltiplicazione a cominciare dall'identità stessa del suo autore. I protagonisti dei dialoghi dei *Mondi* sono infatti, oltre a personaggi mitologici come Giove e Momo, degli Accademici Pellegrini, i cui nomi – Dubbioso, Selvaggio, Allegro, e così via – già li denotano come personificazioni di diversi stati d'animo. Malgrado il recente tentativo della Di Filippo Bareggi di dare credibilità all'esistenza della Accademia,¹⁸ condivido l'opinione tradizionale che vede in essa, e nei suoi membri, semplicemente un gioco di maschere messo in scena dal Doni stesso: basti vedere come, negli *Inferni*, le singole opere che il Doni ha scritto vengano attribuite ai diversi accademici, con un gioco trasparente di associazione tra il nome dell'accademico e il titolo dell'opera.¹⁹

L'intera opera si presenta dunque come una sfida al lettore, come una messa in questione di un punto di vista univoco o almeno scontato. In particolare il gusto per il paradosso, per la compresenza di due punti di vista opposti e inconciliabili, è fortemente presente nella parte più famosa dell'opera, quella dedicata al Mondo savio e tra-

¹⁸ C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, nota 17, p. 147.

¹⁹ "Le cagioni che fanno scrivere alle persone sono assai. Prima c'è il capriccio, il furore, l'abbondanza delle parole e la materia. Poi c'è l'amore, l'odio e la necessità. La terza è la pazzia, il fummo e l'opinione di sapere. Tutte queste girandole hanno fatto inalberare i nostri compagni Accademici: il capriccio fece fare al Pellegrino la *Zucca* etc., il furore le *Medaglie* allo Svegliato, l'abbondanza delle parole spinse il Perduto a scriver il *Disegno*, la *Fortuna di Cesare* e la *Prima Libreria*, la materia lo tirò poi a schizzar la *Seconda*. L'amore mosse molti altri a dare in luce i *Mondi*, l'odio ha astretto lo Stucco a fare i *Pistolotti*. La necessità, per forza, ha disposto quasi tutti a cicalare a' *Marmi*." (DONI, [op. cit. vedi nota 1], p. 299). Cfr. G. MASI, "Coreografie doniane: l'Accademia Pellegrina", in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, a cura di P. PROCACCIOLI - A. ROMANO, Roma, 1999, pp. 45-86.

dizionalmente inscritta nella letteratura utopica.²⁰ Qui infatti il Doni dilata artificiosamente quel gioco paradossale col lettore che ricerca la sua complicità e insieme punta a spiazzarlo, che Thomas More e i suoi dotti amici (Pierre Gilles, Erasmo, Budé) avevano messo in scena con le diverse edizioni di *Utopia*.²¹ La città utopica viene infatti mostrata in sogno, come in una visione, da Giove e da Momo a un accademico Pellegrino, il Savio, che la descrive a sua volta al Pazzo, ma è subito chiaro che saggezza e follia sono difficilmente distinguibili, tanto che il mondo rappresentato si potrebbe chiamare Pazzo anziché Savio: "se ben voi lo chiamaste ermafrodito, non ve ne darei una castagna, perché la novella che io pensai ultimamente di dirvi racconcia le some per la via",²² dice al lettore il Savio, introducendo quella favola degli indovini costretti a vivere da folli che costituisce un indiavolato *divertissement* sulle fallaci apparenze della saggezza e della follia.²³ Se teniamo conto di questo, allora acquista rilevanza il fatto che, come si diceva, Chappuys usi, per la sua presentazione al pubblico francese, un linguaggio che sottolinea la trasformazione paradossale delle componenti del testo nei loro contrari. Si tratta, come vedremo meglio in seguito, di una chiave di let-

²⁰ Sulla compresenza di due diverse prospettive inconciliabili nel testo di More (della cui traduzione in italiano Doni sarà l'editore), e sulla analogia con la struttura del quadro *Gli ambasciatori* di Hans Holbein, cfr. lo stimolante saggio di S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London, 1980, pp. 23 sgg. Per il ruolo del Doni, cfr. L. FIRPO, "Thomas More e la sua fortuna in Italia", in *Studi sull'utopia*, a cura di L. FIRPO, Firenze, 1977, pp. 31-58.

²¹ B. BACZKO, *Utopia* in *Enciclopedia*, Torino, XIV, 1981, pp. 856-920 (cfr. pp. 865-866). La regola di base del gioco è fingere di credere alla verità di Utopia, accettando come criterio di verità proprio quella negazione paradossale che è insita nei nomi, di luoghi e di persone, costruiti sulla base del greco antico. Rispetto alla prima edizione, del 1516, quella del 1518 comprende numerosi arricchimenti del paratesto (lettere, l'alfabeto degli Utopiani, ecc.), frutto appunto di un gioco erudito cui partecipano gli amici dell'autore. L'immagine del gioco riferita ai testi utopici è presente, sia pure in una diversa accezione, anche in L. MARIN, *Utopiques: jeux d'espaces*, Parigi, 1988.

²² DONI, *op. cit.* (vedi nota 1), p. 158.

²³ Cfr. la lettura, molto stimolante anche se fortemente influenzata dal clima politico e culturale dei secondi anni '70, di S. JACOMUZZI, "Potenti e popolo, utopia e follia: un apologo rinascimentale", *Sigma*, a.XI, 1978, pp. 251-268, che contrappone la novella, col suo trionfo della festa carnevalesca popolare, alla rigidità estrema della città utopica. In mezzo, tra gli astrologi (i detentori del sapere che vogliono impadronirsi del potere) e la ragione dispiegata nella città ideale, stanno i poeti, che hanno seminato fantasia e inquietudine nel cuore degli uomini.

tura che se da un lato viene applicata al testo dei *Mondi*, dall'altro prepara il riuso del testo del Modio.

Un altro punto dell'introduzione di Chappuys è per noi interessante. Ho pensato di tradurre questo testo, egli dice, per il piacere che la sua lettura mi aveva dato, "m'en sentant aussi content et joyeux que celuy qui auroit trouvé un bien riche trésor, decouvert nouvelles terres et peuples nouveaux, ou conquis un grand pays".²⁴ Il tema stesso dei *Mondi* rendeva spontanea l'associazione con i viaggi di scoperta e di conquista; d'altra parte nel testo del Doni il tema del Nuovo Mondo è presente in un contesto quanto mai interessante per l'autocoscienza dell'autore, per la creazione cioè della specifica fisionomia che il testo si vuole creare entro il sistema letterario. A un certo punto infatti un gruppo di accademici Pellegrini, cui si sono aggiunti degli accademici Vignaiuoli, decide di salire in cielo per verificare se ci sono o no più mondi. È vero, osserva l'accademico pellegrino Elevato, che alcuni dicono che è impossibile sapere, tuttavia "vi furon alcuni, sì ben curiosi come me, i quai dissero: 'Chi sa che non si trovi il modo di salire ne' cieli, come s'è trovato la via d'andare a gli antipodi'".²⁵ In un tono da bizzarra invenzione letteraria, troviamo però qui un contesto di temi molto vicino a quello che tornerà in Giordano Bruno: la scoperta dell'America ha dilatato i confini del mondo, così da mettere in crisi la stessa immagine, chiusa e unitaria, del cosmo e del sistema letterario.²⁶ Più avanti, sempre nella seconda parte di *Mondi*, quella dedicata agli *Inferni*, la scoperta dell'America viene simbolicamente ricollegata ad un'analoga possibilità di moltiplicare gli spazi, a cominciare da quelli della invenzione letteraria: come avete trovato tanti Inferni? chiede Dante a Momo; "io per me non arei giudicato mai che si potesse passar più inanzi. I nostri antichi non penetraron già sì profondamente.

Momo: Né ancora i nostri moderni naviganti avrebbon trovato tanti nuovi paesi, se si fossero stati al detto e al fatto de gli antichi".²⁷

E il Doni non perde certo l'occasione di moltiplicare i luoghi in-

²⁴ DONI, *op. cit.* (vedi nota 17), c.n.n.

²⁵ DONI, *I Mondi e gli Inferni*, *op. cit.* (vedi nota 1), p. 11.

²⁶ S. RICCI, "Infiniti mondi e mondo nuovo. Conquista dell'America e critica della civiltà europea in G. Bruno", *Giornale critico della filosofia italiana*, 169, 1990, pp. 204-221.

²⁷ DONI, *I Mondi e gli Inferni*, *op. cit.* (vedi nota 1), p. 224.

fernali: il lettore è invitato infatti a passare per l'“inferno de gli scolari, de' malmaritati, delle puttane e ruffiani, ricchi avari e poveri liberali, soldati e capitani poltroni, dottor cattivi, legisti, artisti, de gli usurai, de' poeti e compositori ignoranti”. La topica dunque si dilata, i suoi confini esplodono, esattamente come si sono dilatati i confini del mondo conosciuto; le barriere sono cadute e questo, oltre ad ampliare gli spazi noti, rilancia il tema degli spazi, e dei mondi possibili: dei mondi di cose, e dei mondi di parole. Nello stesso tempo, come si accennava all'inizio, la rivendicazione del nuovo non riesce a uscire dagli spazi del già dato, non trova altri modelli che quello dell'arte combinatoria. Nel Doni, infatti, le suggestioni della pluralità tendono a confluire, o a richiudersi, nel modello unitario del cerchio: l'immagine della ruota compare nelle sue opere con ossessiva insistenza a indicare sia la dimensione della metamorfosi, grazie alla quale la vita si conserva, sia la dimensione angosciosa della condanna alla ripetitività, al mondo del già dato, l'impossibilità dunque di uscire da un'arte combinatoria che può usare solo un numero limitato di carte da giocare. Proprio l'esperienza della stampa concorre a far sì che l'immagine della ruota accomuni l'esperienza esistenziale e quella della scrittura: “Eccoci dopo questi annaspamenti di dare, d'avere, di torre, di rendere, di edificare, di distruggere, e dopo che noi abbiamo girato questo mulino un pezzo, che la ruota si ferma del nostro cervello, l'acqua del furor ci manca, e non c'è più roba da macinare, e così restiamo in secco senza far cosa alcuna di buono, e tutte le partite si fanno eguali. Non giriamo noi il mulino dell'ore? Del continuo passa l'una, vien l'altra, quando sei da piedi, ti fai da capo. Non è un mulino da girar questo? di', lieva, poni, vesti e spoglia, giorno e notte. Non è mulino da girare il votare del continuo ed empire il corpo? Le lettere dell'alfabeto sono un mulino che gira per tutti i libri, che noi giriamo con essi la vita nostra”; del resto “quale è quella cosa che in questo mondo non sia fatta, rifatta, rivolta, aggirata e riggirata più volte, da noi accettata e ricusata?”²⁸

Proprio per questo Doni crea i suoi nuovi mondi letterari attraverso l'assemblaggio di materiale riciclato, con una tecnica compositiva che Chappuys riprende fedelmente nel *Monde des cornuz*: i dialoghi fra Momo e Giove da un lato, e tra diversi accademici Pellegrini

²⁸ *Ibid.*, pp. 135-136.

ni dall'altro, fanno da cornice a materiale di diverso tipo e di diversa origine (altri dialoghi, oppure novelle, versi, lettere, invenzioni varie). Lo schema riprodotto si può naturalmente dilatare a piacere: arriva infatti a contenere un'intera commedia in versi, l'*Avare cornu*, i cui cinque atti sono separati fra loro appunto dal dialogo del Curioso e del Poeta, che commentano e dilatano parossisticamente quello che è stato detto. Sulla paternità della commedia, la critica si sta ancora interrogando; è per noi interessante ricordare che con ogni probabilità Molière la conosceva.²⁹ Il libro guida così il lettore a considerare il *Monde des cornuz* come il naturale prolungamento dei *Mondi* del Doni. All'autore fiorentino del resto è dedicato un omaggio finale, che funziona come una specie di sigillo e serve a incorporare sotto la sua autorità anche questa lunga aggiunta. Il Curioso dice infatti che vorrebbe scendere nell'Inferno degli ingrati e il Demone gli risponde: "Il n'y a personne qui les cognoisse mieux que Doni si vous le pouviez accoster: mais je pense qu'il sera aux Champs Elysees."³⁰ E anche il fatto che si pubblicizzi così un'altra opera, *L'Enfer des Ingrats*, che comparirà infatti nell'edizione dell'83, è un espediente che proprio il Doni aveva più volte usato.

3. Il Convito del Modio: un gioco erudito e carnevalesco

Il testo tradotto (i *Mondi* del Doni), come abbiamo visto, offre la ricetta anche per il suo prolungamento, offre lo schema compositivo in cui inserire la traduzione/plagio di altre opere. La prima, e l'unica sulla quale ci fermeremo, è, come si diceva, *Il convito* di Giovan Battista Modio.

Si tratta di un dialogo diegetico, costruito con una struttura complessa che è per molti aspetti vicina a quella della cornice di novelle.³¹

²⁹ MIOTTI, *loc. cit.* (vedi nota 7).

³⁰ G. CHAPPUYS, *Le Monde des cornuz*, p. 735.

³¹ Cfr. A. FIORATO, "Il Carnevale dei letterati: argomento novellistico e occasione del novellare in alcuni autori del '400-'500", in *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del Rinascimento*, a cura di M. CHIABÒ - F. DOGLIO, Roma, Centro Studi sul teatro medioevale e Rinascimentale, 1989, pp. 493-514. Chappuys cura, nel 1584, un'antologia di novelle, intitolata *Facétieuses journées*, sulla quale cfr. M. BIDEUX, "Le choix d'un traducteur", *La nouvelle française à la Renaissance*. Études réunies par L. Sozzi, Ginevra, 1981, pp. 543-556.

Un avvio realistico e colloquiale ("Uscivo di casa dopo desinare, quando sentii da lontano chiamarmi - O Modio, o Modio")³² introduce un dialogo che a sua volta fa da cornice a un altro dialogo, che viene raccontato appunto dall'autore. L'ambientazione è di notevole interesse: siamo a Roma, nel 1554, durante il carnevale, con un prologo narrativo collocato nelle vie e nelle piazze della città, con la folla, i fuochi d'artificio, i cocchi con le belle dame, lo scambio di motteggi fra gentiluomini. Il dialogo sulle corna si colloca invece in un interno aristocratico, alla Farnesina, con un prologo in giardino, un seguito sotto la Loggia di Psiche, un banchetto offerto dal giovane vescovo di Piacenza, Catalano Trivulzi, e un dopo pranzo davanti al fuoco, dove si discute appunto delle corna secondo regole fissate dal re del banchetto, il giovane vescovo. I precedenti del testo sono in primo luogo i numerosi dialoghi cinquecenteschi dedicati all'amore, alle donne, all'opportunità o meno del matrimonio, il tutto combinato con la tradizione satirica e burlesca sulle corna,³³ con il topos del convito come occasione e forma del discorso.³⁴ Si misura del resto subito la lontananza dalla tradizione primocinquecentesca dei dialoghi sull'amore e sulle donne. Siamo infatti in un universo esclusivamente maschile, in cui le donne sono solo oggetto del discorso; gli interlocutori sono inoltre tutti scapoli, come si ricorda più volte; alcuni di loro sono ecclesiastici o vicini al mondo ecclesiastico. Oltre all'autore e al vescovo di Piacenza, partecipano infatti al banchetto e al dialogo Lorenzo Gambara, Giacomo Marmitta, Trifone Benci, Gabriele Selvago, Anton Francesco Raineri e Giovanni Cesario. Si tratta di letterati per lo più legati a Alessandro Farnese, e a quelle accademie romane dove la ricerca di nuove, raffinate forme metriche e un forte interesse per le arti figurative, convivevano con la pratica

³² MODIO, *Il Convito*, op. cit. (vedi nota 10), p. 311.

³³ Ricordo ad esempio il capitolo *In lode delle corna* del Lasca (in A. F. GRAZZINI detto IL LASCA, *Le rime burlesche*, a cura di C. VERZONE, Firenze, 1882, pp. 618-621) e la satira di Pietro Nelli (*Lodi delle corna al signor N. Corner* in *Il secondo libro delle Satire alla carlona di messer Andrea da Bergamo*, Venezia, Comin da Trino, 1548, c. 42r). Il precedente di Rabelais è sicuramente presente a Chappuys, che infatti lo cita: "Vous ne ferez donc pas le conseil de celuy qui advertit, en Rabelais, celuy qui se veut marier, de se porter en cete affaire, et s'y ietter precipitamment, comme la oule à travers les quilles." (G. CHAPPUYS, *Le Monde des cornuz*, p. 648).

³⁴ Su alcuni aspetti dell'esperienza rinascimentale, cfr. M. JEANNERET, *Des mets et des mots. Banquet et propos de table à la Renaissance*, Parigi, 1987.

della poesia burlesca e delle varie forme di *divertissement* carnevalesco.³⁵ Indicativa è anche la figura del cardinale Innocenzo del Monte, cui il dialogo del Modio è dedicato: aveva ricevuto la porpora a soli 17 anni; nel '59, pochi anni dopo il dialogo del Modio, durante un banchetto viene coinvolto in una rissa a causa di una cortigiana; più tardi finirà in prigione per aver ucciso due persone.³⁶

Il dialogo del Modio partecipa per molti aspetti della raffinata ambiguità di questo ambiente. Ognuno degli interlocutori affronta il tema scelto, le corna, sotto un particolare punto di vista: origini, caratteri, storia, le loro conseguenze, in particolare se costituiscano o no causa di disonore per il marito,³⁷ e se rendano il matrimonio sconsigliabile. Ognuno degli interlocutori esibisce e mobilita un patrimonio di memoria quanto mai erudita e pellegrina, e su di essa esercita un gioco di rilettura, di reinterpretazione, di ricombinazione. I testi orfici ed ermetici, i poeti greci e latini, le storie degli antichi, i miti, tutto viene riletto dal punto di vista delle corna, e si sostiene tutto e il contrario di tutto. Non mancano, ad esempio, varie forme di elogio paradossale delle corna stesse, mentre il mito di Atteone viene proposto più volte e diversamente interpretato: il Raineri spiega che la sua punizione è dovuta a una vendetta della Luna che, in quanto presiede alla generazione, è di natura maschile e si offende se è considerata femmina,³⁸ mentre il Marmitta ne fa l'emblema della insostenibile situazione di coloro che non capiscono che le corna sono inevitabili: essi pretendono che le loro donne siano superiori a

³⁵ Cfr. nota n. 12.

³⁶ L. F. von PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, Roma, VI, 1944, pp. 51-53. A. SABA - C. CASTIGLIONI, *Storia dei papi*, Torino, II, 1957, pp. 302-303. Significativo il giudizio che due biografi di san Filippo Neri danno del *Convito* del Modio: "un libro di facezie poco raccomandabile... Il trattato, naturalmente, è dedicato al cardinale Innocenzo del Monte e pubblicato con privilegio di Giulio III. È vero che in un oggetto così scabroso, egli rispettava una certa decenza e si guardava dalle sconcezze enormi che vi avrebbe disseminate maestro Francesco Rabelais. Non vuol dire! Due anni dopo, sotto Paolo IV, un libro come questo non sarebbe uscito dalle stampe di Roma" (in PONNELLE - BORDET, *op. cit.* [vedi nota 11], p. 147).

³⁷ Sul concetto di onore fra Cinque e Seicento, cfr. F. ERSPAMER, *La biblioteca di don Ferrante. Duello e onore nella cultura del '500*, Roma, 1982; *Onore e storia nelle società mediterranee*, a cura di G. FIUME, Palermo, 1989; C. JORDAN, "Husbands and Cuckolds", in *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca-Londra, 1990, pp. 185-213; V. C. KIERNAN, *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Venezia, 1991.

³⁸ MODIO, *Il Convito*, *op. cit.* (vedi nota 10), p. 331.

Diana nella castità e si lacerano il cuore con la gelosia e la rabbia, passioni devastanti rappresentate dai cani che sbranano Atteone;³⁹ alla fine il re del banchetto, tirando le conclusioni, delinea una specie di bestiario, per cui becco è chi è cornuto per ingordigia; montone chi subisce per forza e non è in grado di vendicarsi; toro è chi abbandona la moglie e cervo è colui che, per eccesso di gelosia, non abbandona un attimo la moglie, mette gli occhi dappertutto come Atteone e finisce così per indurla a tradirlo.⁴⁰ Come si vede, anche le cosiddette conclusioni del re sono una semplice rassegna delle cose dette, una rassegna fatta a sua volta all'insegna del *divertissement*, che delinea una specie di galleria fisiognomica. A questo punto, tuttavia, c'è uno scarto nel dialogo: è introdotto infatti un personaggio, Alessandro Piccolomini, che viene subito caratterizzato per la sua diversità rispetto agli altri interlocutori: dal punto di vista della situazione narrativa, è un estraneo, perché non era stato invitato al banchetto; dal punto di vista della sua funzione di interlocutore, lo si presenta come filosofo, come colui che dirà dunque cose più gravi e più serie. Secondo il codice retorico, cambia infatti anche la strumentazione del discorso: parlerò, dice il Piccolomini, con semplicità, non con eloquenza, e usando ragioni filosofiche, non esempi. È una situazione per certi aspetti simile a quella degli *Asolani*: l'ultimo interlocutore, colui che 'dirà la verità', si fa portavoce di un personaggio *altro*, l'eremita, esterno alla cerchia di coloro che hanno condotto il dialogo; si introdurrà così in quella cerchia un punto di vista superiore e risolutivo, all'altezza della situazione nuova che la presenza della regina di Cipro ha creato nel pubblico.⁴¹ In modo analogo il Piccolomini 'dice la verità': da un lato libera infatti il marito tradito dal peso e dal disonore delle corna (un peso morale che non dipende da lui, e che quindi non lo deve toccare), dall'altro rivendica il valore e l'opportunità del matrimonio e indica la strada da percorrere per una sua felice riuscita. Colui che parla è dunque il filosofo che qualche anno dopo avrebbe preso gli ordini sacerdotali e che già da tempo aveva preso le distanze dal se stesso giovane, da quello Stordito In-

³⁹ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 345-346.

⁴¹ Cfr. L. BOLZONI, "Memoria e gioco nella letteratura del Cinquecento: gli *Asolani* e altri esempi", in *Studi offerti a Luigi Blasucci*, Lucca, 1996, pp. 115-132.

tronato che nel *Dialogo de la bella creanza de le donne*, più noto come la *Raffaella*, aveva proposto una visione ben più spregiudicata dei rapporti fra uomini e donne.⁴² Quel dialogo – aveva scritto nel '42, a tre anni di distanza, in *De la institutione di tutta la vita de l'uomo nato nobile* – l'aveva fatto per scherzo, per sollazzo: "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, sì 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".⁴³

Tra i lettori del Modio, solo un lettore colto, e dotato di buona memoria, avrebbe del resto ricordato la *Raffaella*, e avrebbe così potuto riflettere sul contrasto fra l'autore di quel dialogo e il severo filosofo che indica la giusta strada alla goliardica brigata raccolta alla Farnesina. L'intervento del Piccolomini, in ogni caso, sembra chiudere il dialogo in una chiave seria, così da chiudere definitivamente fuori il carnevale che impazza nelle strade e che si era infiltrato anche nei discorsi degli altri interlocutori. Ma a questo punto si verifica l'ultimo colpo di scena: mentre il Piccolomini tace un attimo per riprendere fiato, "vedemmo intrar in sala intorno a dieci mattacini, i quali in forma di satiri, con la coda e con le corna e con le maschere contrafatte, davano insieme piacere e meraviglia a chi le riguardava. Entrati dunque incominciarono tra loro a ballare in cerchio, e dopo

⁴² Un'edizione moderna del testo è in *Prose di GIOVANNI DELLA CASA e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A. DI BENEDETTO, Torino, 1970, pp. 433-506. Su questo aspetto della produzione del Piccolomini, cfr. F. CERRETA, *A. Piccolomini. Letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Siena, 1960; M. CELSE, "A. Piccolomini, l'homme du ralliement", *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Parigi, C.R.R.I., Université de la Sorbonne Nouvelle, 2, 1973, pp. 7-76; M. F. PIÉJUS, "Venus bifrons: le double idéal féminin dans la *Raffaella* d'Alessandro Piccolomini", *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, Parigi, C.R.R.I., Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, pp. 81-167; A. BALDI, "La *Raffaella* di Alessandro Piccolomini", in AA.VV., *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, 1993, II, pp. 673-674; M. F. PIÉJUS, "L'Orazione in lode delle donne di A. Piccolomini", *Giornale storico della letteratura italiana*, CX, 1993, pp. 524-551; C. FAHY, "Love and marriage in the *Institutione* of Alessandro Piccolomini", in AA.VV., *Italian Studies Presented to E. R. Vincent*, Cambridge, 1962, pp. 121-135.

⁴³ A. PICCOLOMINI, *De la institutione di tutta la vita de l'huomo nato nobile*, Venezia, 1542, c. 205v.

questo a saltare ed urtarsi e percoter l'un l'altro e far altri giochi assai belli".⁴⁴ Il carnevale dunque si prende la rivincita, e mette il suo sigillo finale al dialogo, riducendo anche l'intervento del Piccolomini a una variabile topica, o addirittura contribuendo a far rinascere nella mente del lettore pericolose memorie. Gli interlocutori si congedano infatti dopo aver "riso e motteggiato buona pezza".⁴⁵ Quale è dunque la 'verità' del dialogo del Modio? e ha senso cercarla in modo univoco? Anche la dedica del dialogo a Innocenzo cardinale del Monte dà indizi diversi. Il testo viene collocato sotto la categoria del dire "per ischerzo", "per burla";⁴⁶ la tradizione letteraria in cui viene inserito è quella bassa, comica (la *Batracomiomachia* di Omero, la *Zanzara* di Virgilio), con una connotazione paradossale che va oltre la dichiarazione di modestia (si tratta di un testo basso scritto in preparazione di opere più elevate) per sottolineare come lo scherzo, la burla, la materia bassa, generino un insegnamento elevato e importante, secondo la prassi del *serio ludere*: "perché si conosca chiaro che non può la donna, per impudica che sia, far vergogna a l'uomo, che non acconsenta alle sue disonestà. Pensier basso veramente, non già per conto di coloro che per burla ne ragionano, anzi per conto mio, che lo scrivo. Ma, benché basso, non però inutile afatto, considerando di quanti errori sia causa questa sciocca opinione, che, non so per qual sua colpa, è passata e cresciuta sì grandemente a l'età nostra in tanto che, per ridurlo a dovuto fine, vi sarebbe bisogno di maggior forze, che le mie non sono".⁴⁷ Interessante anche l'accostamento iniziale con le pratiche didattiche delle scuole di retorica: "negli studi delle scienze è antico costume di buoni maestri di avezzare i lor discepoli al contradire e disputare tra se stessi: accioché, talvolta argomentando e talvolta rispondendo, sien presti in ogni occasione a difendere la verità delle loro opinioni".⁴⁸ Il dialogo sembra qui essere collegato alla pratica della disputa, e della disputa *in utramque partem* in particolare, il che darebbe ragione anche della chiusa carnevalesca e potrebbe suonare come un invito a

⁴⁴ MODIO, *Il Convito*, op. cit. (vedi nota 10), pp. 364-365.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 365.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 368.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 367.

collocare l'intervento finale del Piccolomini entro la topica di ciò che è possibile dire sull'argomento scelto. Indicazioni divergenti vengono anche dal paratesto, che varia con le edizioni: nel '54 un motto greco accompagna il sottotitolo: Ἐισέλθετε καὶ γὰρ ἐνταῦθα θεοὶ εἰσι ("entrate, che anchor qui son Di", che, come si spiega, sarebbe la frase detta da Eraclito, mentre stava dentro un forno, ad alcuni forestieri "i quali vedendolo in un luogo sì basso, non ardivano per riverenza andar a salutarlo").⁴⁹ Il motto allude alle ricchezze che si nascondono anche nei luoghi bassi e oscuri e suggerisce una lettura 'seria' del testo; nel '58 l'inserimento, subito dopo il testo, della novella del Cornazzano, dilata in un certo senso la chiusa carnevalesca del dialogo del Modio.

4. Le Monde des cornuz: *scrittura come ars combinatoria*

Gabriel Chappuys, come si diceva, riusa *Il Convito* inserendolo nella prima parte del *Monde des cornuz*, mettendo in atto un gioco illusionistico che la fa percepire al lettore come la continuazione dei *Mondi* del Doni. Compaiono infatti gli stessi personaggi dei *Mondi* (Giove e Momo, e gli Accademici Pellegrini) (Fig. 3) che hanno il compito di costruire, con i loro dialoghi, la cornice in cui si inserisce il materiale variamente riscritto e riciclato. Vediamo ad esempio come Chappuys agisce sul testo del Modio. Tutta la cornice diegetica viene tolta via; ciò che viene tradotto e riusato è solo il dialogo centrale, ossia i diversi interventi sulle corna. Semplicemente essi vengono risceneggiati e messi in bocca ai personaggi ripresi dal Doni, con un gioco di corrispondenze che si può vedere nella tabella alla pagina seguente.

Come si vede, resta intatta la successione degli interventi, intervallati qua e là da un'esile trama narrativa che si basa sulle proteste che i cornuti hanno presentato a Giove. L'intervento più consistente, rispetto al testo del Modio, sta nella novella che Piccolomini (e il suo *alter ego* francese, l'Elevé) racconta a riprova della pericolosità

⁴⁹ Cfr. l'elenco delle *Sentenze e vocaboli grechi*, che dentro l'opera non sono dichiarati, tradotti in lingua toscana, che è nella edizione del *Convito* del 1554 (Roma, Valerio e Luigi Dorici, c. 179v).

IL CONVITO	LE MONDE DES CORNUZ
Trifone Benci	le Demon
Giovanni Cesario	Mome
Anton Francesco Raineri	le Prevoyant
Giovan Battista Modio	Mome
Gabriele Selvago	le Subtil
Giacomo Marmitta	l'Amoureux
il re (il vescovo Catalano Trivulzi)	le Resolu
Alessandro Piccolomini	l'Elevé

della concezione dominante dell'onore: in entrambi i casi si tratta di una giovane sposa fedele ingiustamente calunniata e mandata a morte, ma, rispetto al testo italiano, la storia si fa molto più lunga e complicata, e viene a corrispondere al nuovo gusto per la messa in scena di lunghi ragionamenti dedicati a una casistica sentimentale e morale. Il fatto poi che il "valoroso capitano della nazione spagnuola" (p. 355) che era il protagonista della novella italiana diventi qui "un gentilhomme François... qui pour le iuord'huy est encores prisonnier en la conciergerie de cete ville", corrisponde al criterio già enunciato nella traduzione dei *Mondi*, per cui Roma diventa Parigi e Venezia diventa Tours, così che 'un vestito fatto con stoffa fiorentina assuma un aspetto francese'; d'altro lato il riferimento a una causa ancora irrisolta, a un processo ancora in corso, introduce nella rarefatta atmosfera mitica e accademica del dialogo il brivido dell'attualità. Della complessa cornice narrativa del testo del Modio, Chappuys ricicla qui solo la conclusione carnevalesca, con l'improvviso arrivo dei mattaccini sulla scena. Possiamo individuare in questo una delle chiavi di lettura adottate da Chappuys nei confronti del testo che sta plagando: proprio la dimensione carnevalesca e paradossale gli permette infatti di attuare questa operazione di *collage* con i *Mondi* del Doni. L'altro elemento comune ai due testi che interviene a rendere l'operazione possibile è il gioco di rilettura e ricombinazione che sia il Doni che il Modio attuano nei confronti della memoria culturale. In altri termini, costruendo il suo *Monde des cornuz* come un misto di invenzione, di riscrittura, di plagio, anche Chappuys gioca il loro stesso gioco. E forse il punto di avvio avrebbe potuto essere anche una semplice associazione verbale: nel discorso

che l'accademico pellegrino indirizza ai lettori all'inizio dei *Mondi*, si dice infatti che si è preparato, con questo libro, un convito dove c'è cibo per tutti.

Paradosso, *ars combinatoria*: sembrano questi, dunque, gli ingredienti di base del *Monde des cornuz*, la chiave di lettura che attraversa i testi del Doni e del Modio e che rende possibile la loro giustapposizione, la loro convivenza nello stesso libro. Ma forse c'è qualche ragione in più, che ha a che fare almeno in parte col contenuto, o meglio con alcune suggestioni che per loro natura non si potevano esprimere che per negazione, attraverso il gioco del paradosso e delle maschere teatrali.

Nell'ultima parte del *Monde des cornuz* si ha una specie di accelerazione, o di dilatazione parossistica del motivo delle corna, che prende spunto da alcuni versi dell'ode di Remy Belleau in lode delle corna

bref je croy que la terre basse,
et tout ce que le ciel embrasse
n'est qu'une composition
qu'une certaine confusion
de cornes mises en nature,
non les atomes d'Epicure⁵⁰

e si sviluppa con l'inserzione, nel testo, della commedia l'*Avare cornu*, in cinque atti, ognuno dei quali viene commentato da due accademici, il Curioso e il Poeta. La commedia viene introdotta a esemplificazione del fatto che le corna non nascono solo all'interno del matrimonio, ma possono toccare al fratello, o allo zio, o insomma a diversi membri maschili della famiglia; quando infatti le giovani non vengono maritate a causa dell'avarizia dei parenti, la loro lussuria può avere il sopravvento. La commedia si presenta come un esempio di questo infausto intreccio fra lussuria e avarizia. I due protagonisti maschili sono infatti due personaggi tipici ("le Veillard", "l'Argentier") che, a differenza degli altri personaggi, non hanno neanche un nome. Il primo è innamorato della giovane sorella del secondo, la quale cederà alle sue voglie perché stanca della vita cui il fratello,

⁵⁰ G. CHAPPUYS, *Le Monde des cornuz*, p. 664. Cfr. R. BELLEAU, "Les cornes", *Les oeuvres poétiques*, Parigi, 1585, p. 50.

avarissimo, l'ha costretta; l'"Argentier", dopo aver minacciato di vendicare il suo onore, consentirà alle nozze della sorella in cambio di una grossa somma di denaro. Come ha notato Mariangela Miotti (che tende a identificare l'autore della commedia con lo stesso Chappuys), si ha così un rovesciamento dei canoni teatrali (il vecchio è innamorato, mentre il giovane è avaro, e entrambi saranno soddisfatti); in questo modo le corna diventano l'emblema di una realtà stravolta, dominata dall'oro. La commedia rende visibile allo spettatore – che è chiamato a porsi fuori dal teatro del mondo – una sentenza che il Doni aveva inserito nell'*Inferno dei mal maritati*: "L'assetato dell'oro, de l'argento, s'è sposato all'Avarizia e ha lasciato la Carità. L'uomo libidinoso e accecato dalla sensualità della carne s'è congiunto in adulterio con la Lussuria";⁵¹ nello stesso tempo, sempre secondo la Miotti, la commedia invita a diffidare della curiosità, a prendere atto della realtà, a non pensare a impraticabili alternative: i *Mondi* del Doni, ella scrive, "sono, con questa commedia francese, se non apertamente condannati, sicuramente ridimensionati".⁵² Questa lettura non tiene conto della complessa *ars combinatoria* fra testi diversi messa in scena da Chappuys. Dopo la sezione del testo dedicata alla commedia con relativi commenti, infatti, Chappuys introduce la novella che commenta il proverbio italiano "Anzi corna, che croci", e riprende così, come già si accennava, la coda carnevalesca che caratterizzava la seconda edizione del *Convito* del Modio. Ancora una volta, dunque, è difficile proporre una chiave univoca di lettura. Ma torniamo alla dilatazione universale del tema delle corna che si attua nella parte finale del *Monde des cornuz*. Ogni atto della commedia, come si diceva, è intervallato da battute di dialogo fra il Curioso e il Poeta. Tutto ciò ha non solo il compito di guidare, per così dire, la ricezione della commedia, ma anche di richiamare l'attenzione sulla natura stessa del mezzo usato: la commedia, il teatro, sono anche un invito a coglierne il valore metaforico, a vederli dunque come immagini della realtà umana. Così ad esempio quando introduce la commedia come esempio di quanto ha detto sulle corna che toccano anche a coloro che non sono mariti, il Poeta dice: "Si vous voulez avoir la patience, ie vous représenteray par effect comme sur un

⁵¹ DONI, *I Mondi e gli Inferni*, op. cit. (vedi nota 1), p. 246.

⁵² MIOTTI, loc. cit. (vedi nota 7), p. 314.

theatre de ce monde des cornuz, que nous traitons, tout ce que ie vous dy de bouche".⁵³ Lo spazio del testo si dilata in quello della scena teatrale, o meglio si dilatano i suoi giochi prospettici. Dopo il primo atto, il Curioso dirà infatti: ascoltiamo quel che segue, così da "iourir de cete Scene cornue, en ce monde des cornuz qui est mesmes comme un spacieux theatre, auquel se iouent, à divers personnages, une infinité de bon tours".⁵⁴ La commedia dunque potenzia il carattere di contenitore del testo e nello stesso tempo diventa cifra del mondo e dell'ambiguo statuto del rapporto fra realtà e spettacolo. Vediamo, commenta il Curioso, un vecchio innamorato e un giovane avaro: "il faut croire que le monde est renversé et que pour la plus part la charrue va devant les boeufs... Ce monde cornu est un public échafaut sur le quel se voit iouer une perpetuelle tragicomedie et au contraire".⁵⁵ I confini fra spettatori e attori, come fra tragedia e commedia, possono rivelarsi quanto mai illusori: stiamo zitti, dice il Poeta mentre sta per iniziare il II atto, perché se parliamo possiamo essere scambiati per attori; e il Curioso replica: "Puis que nous vivons au theatre de ce monde, il nous y fait bien iouer notre roolle, aussi bien que les autres".⁵⁶ Qual'è il senso di questo gioco con il teatro del mondo,⁵⁷ e con il teatro inserito nel testo, quasi *mise en abyme* della natura stessa del testo? Direi che si oscilla fra una dimensione di moralismo tradizionale e la tentazione di un gioco paradossale, che tende a prendere la mano, e ad aprire qualche spiraglio inquietante. Quando la commedia è finita, infatti, il Cornuto si esibisce in una dimostrazione della natura positiva delle corna, ricca di dotte citazioni, in cui le corna diventano una specie di cifra universale, tanto che via via si ripete l'avvertenza che non bisogna mescolare le cose sacre con le profane (quando ad esempio sono chiamate in gioco anche le corna di Mosè). Il ruolo del Cornuto si viene delineando, paradossalmente, come quello di chi dice una verità che va solo decifrata, tanto che il suo interlocutore, il Curioso, fa da interprete:

⁵³ CHAPPUYS, *Le Monde des cornuz*, p. 666.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 679.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 680.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 681.

⁵⁷ Cfr. M. COSTANZO, *Il "gran theatro del mondo". Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano, 1964.

“Mais sans moquerie, dites moy s’il vous plaist, qui sont ceux là qui ont la vraye corne d’abondance?”⁵⁸ chiede infatti il Curioso, il quale poi decifra la risposta spiegando che costoro sono i pacifici, e coloro che si tengono lontani dalle cose basse e vili; chi invece ha il corno pieno di alberi e frutti inutili è chi esercita la propria arte in modo contrario alla verità e alla giustizia, come i medici, gli avvocati, i giudici che si preoccupano solo del denaro, o i dialettici che si perdono dietro inutili sottigliezze e sono, come già diceva Origene, moralmente inutili. “Ceux donc, à vostre dire, qui sont remplis d’un esprit faisant profession de la vraye et parfaite agriculture, ont la vraye corne d’abondance”⁵⁹ conclude il Curioso. A questo punto tocca al Cornuto farsi araldo di una riforma morale, di un’agricoltura spirituale che “deracine les arbres de folie, d’intemperance, d’iniquité et crainte”.⁶⁰ Moralismo e gioco erudito e paradossale convivono dunque in questa parte conclusiva del testo, in un rapporto poco chiaro e spesso poco felice, e appesantito da una faticosa allegoria. È per noi interessante notare uno dei commenti conclusivi che il personaggio del Poeta dedica alla commedia l’*Avare cornu*. “O le pays heureux où l’on peut vivre sans soupçon de cornes, et là ou les femmes sont communes! O le pays heureux où anciennement les filles gaugnoient en se prostituant, leur dot, pour estre mariees”.⁶¹

Se, come abbiamo visto, il tema delle corna fa venire alla luce il tema della corruzione e della decadenza dei tempi, i rimedi indicati sono di diversa natura: fra questi fa capolino il comunismo sessuale. Sono suggestioni che si erano presentate anche nel dialogo del Modio, nell’intervento che il Marmitta fa in lode delle corna, e che Chappuys traduce mettendolo in bocca all’Amoureux. Una “antichissima historia,” si sostiene, mostra che alle origini dei tempi le corna erano considerate un trofeo, e che ora sono viste come un’offesa da lavare col sangue a causa “delle continue rivoluzioni del mondo e mutazion de tempi e degli imperi, co’ quali si sono eziandio mutati i costumi e gli idiomi”.⁶² Poco più avanti la citazione del comu-

⁵⁸ CHAPPUYS, *Le Monde des cornuz*, p. 727.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 728.

⁶¹ *Ibid.*, p. 715.

⁶² MODIO, *Il Convito*, op. cit. (vedi nota 10), pp. 341-342.

nismo sessuale previsto dalla *Repubblica* platonica si accompagna con l'osservazione che tutto ciò "poi d'alcuni popoli fu posto in uso; anzi, secondo mi pare d'aver inteso, in certe città di Boemia infino al dì d'oggi così si costuma".⁶³

Il tema non era certo nuovo: in altri testi cinquecenteschi il tema delle corna viene associato a quello del libero amore, e quindi a un ritorno allo stato di natura, simile a quello che la libertà e le maschere carnevalesche permettono.⁶⁴ La novella del nappo, nell'*Orlando furioso* (XLII, 100-104; XLIII, 1-49), aveva indicato come unica via praticabile l'accettazione dell'apparenza, la rinuncia a volere vedere la verità. Il comunismo sessuale era inoltre presente in alcune esperienze ereticali, e ci si può chiedere se il riferimento del Modio ad alcune città della Boemia sia un'allusione in questo senso,⁶⁵ tanto più che si considera il precedente dei *Cinque canti* ariosteschi. Nel II canto, infatti, si racconta che Medea era diventata regina della Boemia e che aveva promulgato una legge per cui, sei giorni su dieci, tutta la popolazione si riuniva in una specie di tempio, dove uomini e donne si congiungevano senza alcuna regola:

Finita l'orazion, facean due stuoli,
da un lato l'un, da l'altro l'altro sesso;
indi levati i lumi, a corsi e a voli
venian al nefandissimo complesso;
e meschiarsi le madri coi figliuoli,
con le sorelle i frati accadea spesso:

⁶³ MODIO, *Il Convito*, op. cit. (vedi nota 10), p. 343.

⁶⁴ Cfr. ad esempio il coro dell'*Aminta* del Tasso (a. I, sc. II), dove l'avvento dell'Onore viene indicato come colpevole della fine della legge che regolava l'età dell'oro: "S'ei piace, ei lice", oppure altri testi meno noti, ma indicativi della fortuna di questa tematica: F. SANSONO, *Lettere sopra le dieci giornate del Decameron*, Venezia, 1543, c.40v, dove si sostiene che le donne, per legge di natura, devono essere in comune e che la monogamia è frutto della corruzione che ha mutato i costumi della prima età; l'infedeltà delle donne si può allora considerare come un giusto ritorno agli antichi costumi naturali; oppure il poemetto recitato a metà Cinquecento a Napoli, nell'Accademia del Lauro: le maschere, si dice, permettono alle donne di recuperare quel libero amore che era tipico della prima età del mondo (cfr. N. BADALONI, "Vita religiosa e letteraria tra Riforma e Controriforma", *Letteratura italiana* diretta da C. Muscetta, Bari, IV, 2, 1973, pp. 457-484).

⁶⁵ Si veda anche il commento salace di Robert, servo dell'"Argentier", quando la giovane Cybèle si concede al vecchio innamorato: "Or' la paille s'est prinse à l'ambre, / ils mettront dehors et dedans / par le tours des Boemiens" (CHAPPUYS, *Le Monde des cornuz*, p. 696).

e quella usanza, ch'ebbe inizio allora,
tra gli Boemi par che duri ancora. (II, 112)

A questa dura condanna morale si giustappone, subito nelle ottave seguenti, il rimpianto per quell'età felice:

Deh! Perché quando, o figlia del re Oeta,
o d'Atene o di Media ti fuggisti,
deh! Perché a far l'Italia nostra lieta
con sì gioconda usanza non venisti?
Ogni mente per te seria quieta,
senza cordoglio e senza pensier tristi;
e quella gelosia che sì tormenta
gl'i nostri cor, seria cacciata e spenta.

Oh come, o donne, miglior parte avreste
d'un dolce, almo piacer, che non avete! (II, 113-114, 1-2)⁶⁶

D'altro lato, fra Cinque e Seicento, la letteratura utopica rilancia il tema del comunismo sessuale sulla scena culturale europea: già presente nel *Mondo savio* del Doni, avrebbe avuto la sua consacrazione più celebre nella *Città del Sole* di Campanella. Quando, nel *Mondo savio*, il Pazzo esprime la sua avversione verso un costume che spegne le passioni ("la non mi piace cotesta ordinazione, esser privo d'uno ardente desiderio amoroso e d'uno infervorato desio"),⁶⁷ il Savio gli risponde che così si eliminano molti mali, come il disonore, le uccisioni, i guasti provocati dalle donne. La comunione delle donne, in altri termini, renderebbe possibile quella "vera agricoltura" che nel testo di Chappuys il Cornuto auspica, quella appunto che taglia via le radici dei vizi. Potremmo allora pensare che proprio questa dimensione utopica, che lega il tema delle corna a quello del comunismo sessuale, e di una riforma generale della vita morale, sia uno dei fili segreti che permette la singolare commistione realizzata da Chappuys fra i *Mondi* del Doni e *Il convito* del Modio; ancora una volta il paradosso, il gioco teatrale cui esso si affida, diventano gli strumenti

⁶⁶ Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso e Cinque canti*, a cura di R. CESERANI - S. ZATTI, Torino, 1997, II, pp. 1720-1721. Cfr. anche L. ARIOSTO, *Cinque canti. Five Cantos*, trad. di A. SHEERS - D. QUINT, con introduzione di D. QUINT, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1996.

⁶⁷ DONI, *I Mondi e gli Inferni*, op. cit. (vedi nota 1), p. 168.

per proporre cose altrimenti improponibili,⁶⁸ per far almeno balenare ciò che non si può dire, per esprimere ciò che non si può neppure pensare.



⁶⁸ È significativo che forme paradossali siano ricorrenti nei testi dedicati alla dignità della donna: cfr. F. 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 della letteratura europea*, a cura di V. GENTILI, Roma, 1983, pp. 11-50.