



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze umanistiche e Studi orientali

Dipartimento di Studi greco-latini, italiani, scenico-musicali

Dottorato di ricerca in Italianistica

Ciclo XXIV

## **Amore punito e disarmato**

**Parola e immagine dal mondo classico al XVIII secolo**

**Tutor** Prof.ssa Rosanna Alhaique Pettinelli

**Cotutor** Prof. Renzo Bragantini

**Dottorando** Francesco Luciola

A.A. 2008-2011



# Indice

## Volume I

Introduzione .....	5
1 Le origini di un ‘non mito’ .....	13
1.1 L’ <i>Anthologia graeca</i> : tra poesia ed <i>ekphrasis</i> .....	13
1.2 La letteratura elegiaca e allegorica latina .....	27
1.3 Tradizione e mitografia fra Medioevo e prima età moderna .....	43
1.4 Il <i>Triumphus Pudicitie</i> : fonti, ricezione e rappresentazione .....	53
1.4.1 I commenti: ermeneutica umanistica e moderne interpretazioni .....	54
1.4.2 Amore ‘spennacchiato’: un caso particolare di ricezione .....	68
1.4.3 Iconografia e riscrittura artistica .....	79
2. Poesia mitologica e fortuna emblematico-impresistica.....	87
2.1 Metafora e allegoria nella letteratura cortigiana.....	87
2.1.1 Temi cortigiani: Cupido umiliato, addormentato, bruciato .....	90
2.1.2 Morte e Fortuna: duelli e scambi di armi .....	105
2.1.3 Eros e Anteros .....	116
2.1.4 Osservazioni sull’iconografia cortigiana.....	126
2.2 Da Pulci a Poliziano: le insegne medicee e lo stendardo di Giuliano .....	133
2.3 Imprese ed emblemi sacri e profani.....	172
2.4 La tradizione iconografica e la letteratura delle immagini .....	207
3 Per la definizione di un (sotto)genere letterario .....	219
3.1 Cataloghi di donne illustri .....	219
3.1.1 Bologna e Siena: la lezione di Claudio Tolomei .....	226
3.1.2 Napoli: la diffusione della forma ‘tempio’ .....	262
3.1.3 Roma e Venezia: tra poemetti e antologie .....	277
3.2 Le scritture femminili .....	292
3.2.1 Moderata Fonte .....	293
3.2.2 Lucrezia Marinelli .....	307
4 Tra meraviglia ed encomio.....	333
4.1 Trionfi, feste e teatro.....	333
4.2 Giostre e tornei .....	361
4.3 La poesia epitalamica .....	386
5 Allegorie morali .....	409
5.1 Da Marino all’Arcadia.....	409
5.2 Jacopo Durandi e l’ <i>Amore disarmato</i> .....	425
Conclusione.....	451



## Introduzione

Il mito non ammette sistema.  
E il sistema stesso è anzitutto  
un lembo del manto di un dio,  
un lascito minore di Apollo.  
(R. Calasso, *Le nozze di Cadmo  
e Armonia*)

«Ἔρως οὐτ' ἀδικεῖ οὐτ' ἀδικεῖται οὔτε ὑπὸ θεοῦ οὔτε θεόν, οὔτε ὑπ' ἀνθρώπου οὔτε ἄνθρωπον»<sup>1</sup>. L'assunto di Agatone nel *Simposio* platonico è vero fino ad un certo punto. Perché non sempre le azioni del dio, siano esse rivolte all'indirizzo degli altri dei oppure dei mortali, vengono interpretate come un atto di generosità; e, conseguentemente, non sempre generoso è il comportamento nei confronti del figlio di Venere. Il tema dell'ingiustizia ai danni di Amore, per quanto apparentemente secondario e privo di una propria identità, risulta profondamente radicato nella storia della letteratura e dell'arte, in cui assume di volta in volta la formula del castigo, della vendetta, della battaglia, dello scontro, del processo. Ebbene, è proprio su questo Amore sconfitto, castigato, martoriato e disarmato che vogliamo soffermarci, per poter cogliere i diversi significati attribuiti (o attribuibili) alla punizione di un dio trionfante per tradizione; perché, come ricorda Gennaro Savarese in un volume di fondamentale interesse,

se una prevalente attenzione alla *costante* implica l'accentuazione della continuità tra grandi epoche storiche [...], l'indagine sulle *variabili* ci pone di fronte ai momenti, se non di rottura totale, certamente di maggiore o minore differenziazione, di reviviscenze e motivazioni nuove del fenomeno, del suo mutare nel senso e prospettiva a seconda dei contesti culturali nei quali di volta in volta viene a trovarsi<sup>2</sup>.

D'altra parte, come osserva Péter Szondi, «poiché la forma di un'opera d'arte rappresenta sempre qualcosa di non problematico, alla conoscenza dell'elemento formale si potrà giungere, per lo più, solo quando ciò che prima era ovvio si è trasformato in un problema; solo cioè quando la forma, un tempo non problematica, sia diventata problematica»<sup>3</sup>. E un dio invitto che viene improvvisamente sconfitto o umiliato crea decisamente dei problemi, specie

---

<sup>1</sup> PLATONE, *Simposio*, a cura di G. Reale, testo critico di J. Burnet, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2001, 196b, pp. 72-75: «Eros non fa ingiustizia né a dei né a uomini; e nemmeno la riceve né da dei né da uomini».

<sup>2</sup> G. SAVARESE, A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 11 (il testo è ora riedito, con il titolo del precedente volume, in G. SAVARESE, *Indagini sulle «arti sorelle»*. *Studi su letteratura delle immagini e ut pictura poesis negli scrittori italiani*, a cura di S. Benedetti e G.P. Maragoni, Manziana, Vecchiarelli, 2006, pp. 3-48: 8-9).

<sup>3</sup> P. SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956; trad. it. *Teoria del dramma moderno*, prefazione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1962, pp. 6-7; ma in proposito cfr. anche F. SAXL, *Continuità e variazione nel significato delle immagini*, in ID., *La storia delle immagini*, introduzione di E. Garin, Bari, Laterza, 1965, pp. 1-15.

ermeneutici.

Ripercorrere la tradizione relativa a Cupido punito e disarmato significa innanzi tutto ripercorrere le fasi e le tappe del suo costituirsi come *topos* letterario e tema iconografico<sup>4</sup>: non è infatti possibile distinguere fra parola e immagine in relazione ad un soggetto che figura per la prima volta in un epigramma in cui viene descritto un gruppo scultoreo. Ma la dimensione ecfraistica che ne caratterizza i primordi accompagna costantemente l'evoluzione del tema in tutta la sua evoluzione, un percorso lento e progressivo in cui è possibile riconoscere un proficuo ed ininterrotto dialogo fra letteratura e arti visive. Lo riconosceva già Erwin Panofsky in un saggio ancora fondamentale sulla tradizione del motivo di Cupido legato, il primo di una manciata di studi che costituiscono il punto di partenza della nostra indagine. Per ricostruire il significato di una tela di Rembrandt conservata a San Pietroburgo, una donna sdraiata su un letto sulla cui testiera è incisa una figura lignea dorata raffigurante un Amorino legato, Panofsky ripercorre le tappe dell'iconografia in esame, richiamando l'attenzione su due tipi di rappresentazione: l'opposizione fra Eros e Anteros, con riferimento all'*Emblematum liber* di Andrea Alciato, e la simbologia della castità, direttamente collegata alla funzione modellizzante del *Triumphus Pudicitie* di Petrarca<sup>5</sup>. È dunque evidente il profondo legame fra arte e letteratura – non solo letteratura delle immagini – alla base del tema; Panofsky tuttavia tralascia di approfondire alcuni aspetti del motivo al centro del quadro di Rembrandt: l'iconografia del dio, la sorte dei suoi attributi, l'identità dei suoi avversari, l'eventuale relazione con altre forme di punizione.

Amore legato da Anteros in Alciato e Amore legato da Laura in Petrarca sono considerati come due differenti iconografie da Guy de Tervarent, che distingue fra *Amour vaincu*, la cui unica fonte letteraria sarebbe proprio il *Triumphus Pudicitie*, e *Amour châtié*, che avrebbe alla base il modello offerto dall'egloga di Decimo Magno Ausonio intitolata *Cupido cruciatus*<sup>6</sup>. Se è corretto, nonché necessario, distinguere fra allegoria petrarchesca e mito ausoniano, non altrettanto utili risultano le categorie di *Amore vinto* e *Amore castigato*,

---

<sup>4</sup> Per l'orizzonte letterario rimangono fondamentali i contributi di E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948 (trad. it. *Letterature europee e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992) e di G. POZZI, *Temi, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, III.1, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436; per l'orizzonte artistico si rinvia almeno alle pagine introduttive di E. PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Harper & Row, 1962; trad. it. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 3-38 (il testo è stato poi riedito, con alcune modifiche, in ID., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City (N. Y.), Doubleday & Co., 1955; trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 29-57; ma nello stesso volume cfr. anche pp. 3-28).

<sup>5</sup> E. PANOFSKY, *Der gefesselte Eros. Zur Genealogie von Rembrandts Danae*, in «Oud Holland», L (1933), pp. 193-217; trad. it. *Eros legato (Per la genealogia della Danae di Rembrandt)*, in ID., *"Imago pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, nota introduttiva di L. Rubaltelli e L. Secchi, Torino, ilSegnalibro, 1998, pp. 147-174.

<sup>6</sup> G. DE TERVARENT, *Attributes et symboles dans l'art profane (1450-1600)*, Genève, Droz, 1959, coll. 17-19.

categorie in cui Tervarent inserisce motivi artistici differenti (come ad esempio quello di Cupido battuto da Venere) senza fare alcuna distinzione fra i vari attanti che agiscono ai danni del dio. Inoltre, non sempre è possibile separare nettamente i due modelli letterari, soprattutto per ciò che riguarda il sincretismo umanistico di autori come Angelo Poliziano, in grado di coniugare fra loro non solo Petrarca e Ausonio, ma anche *Anthologia graeca*, opere di Boccaccio e imprese cavalleresche. Su questo orizzonte si è soffermato più recentemente Adrian W. B. Randolph in un volume dedicato alla produzione artistica della Firenze laurenziana<sup>7</sup>, una realtà di fondamentale importanza per l'elaborazione, anche concettuale, del tema delle sofferenze di Cupido, e tuttavia una realtà che non può essere considerata *a parte* rispetto all'Umanesimo e, soprattutto, alla coeva cultura cortigiana.

Tre sono invece i 'tipi' di Amore sconfitto descritti da Egon Verheyen: i trionfi di Castità con Cupido inginocchiato ma non legato (secondo il modello, iconografico ma non testuale, petrarchesco); i trionfi di pudicizia con le donne che catturano e disarmano il dio (secondo il modello ausoniano); Anteros che imprigiona il fratello Eros (secondo il modello alciato)<sup>8</sup>. Questa distinzione si rivela tuttavia una riscrittura delle categorie di Tervarent, che aveva già isolato il conflitto tra i figli di Venere<sup>9</sup> dopo aver distinto fra l'iconografia del *Triumphus Pudicitie* e quella del *Cupido cruciatus*. Verheyen, la cui finalità è illustrare il valore simbolico di Anteros in una tela di Correggio, collega direttamente la punizione del dio dell'amore al significato allegorico ad essa attribuito, senza tuttavia riconoscere la profonda differenza che intercorre fra l'azione compiuta dalle personificazioni e dalle donne pudiche che, guidate da Laura, distruggono gli attributi di Amore, e quella delle amanti infelici che intendono fare strazio del dio nel poemetto ausoniano. Due diversi tipi di antagonisti, due diversi tipi di azione: due diversi figuranti per rappresentare differenti figurati che non possono essere riassunti semplicemente sotto l'etichetta di 'trionfo della castità'. La sistematizzazione di Verheyen risulta inoltre eccessivamente rigida: se non è affatto vero, in relazione alla seconda tipologia di immagine, che «les yeux de Cupidon sont constamment bandés»<sup>10</sup>, non è neanche possibile considerare i tre modelli letterari (Ausonio, Petrarca e Alciato) totalmente indipendenti.

Sul fronte letterario, il primo a richiamare l'attenzione sul *topos* di Cupido punito è stato Giancarlo Schizzerotto, che ha premesso all'edizione di una rara commedia faentina del

---

<sup>7</sup> A.W.B. RANDOLPH, *Cupid Crucified*, in ID., *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven-London, Yale University Press, 2002, pp. 223-241.

<sup>8</sup> E. VERHEYEN, *Eros et Anteros. "L'éducation de Cupidon" et la prétendue "Antiope" du Corrège*, in «Gazette des Beaux-Arts», 65 (1965), pp. 321-340: 333-334.

<sup>9</sup> G. DE TERVARENT, *Attributes et symboles*, cit., coll. 19-22.

<sup>10</sup> E. VERHEYEN, *Eros et Anteros*, cit., p. 333.

Cinquecento un'articolata introduzione sulla tradizione del tema, di cui vengono indicate le fasi principali fino alla fine del XVI secolo: in ordine cronologico sono così ricordati l'*Anthologia graeca*, il *Cupido cruciatus* di Ausonio, il *Triumphus Pudicitie*, le *Stanze* di Poliziano e quindi la commedia rinascimentale, un canone sostanzialmente codificato, ampliato mediante rapidi riferimenti alle feste e all'emblematica<sup>11</sup>. Il percorso, incentrato in particolare sull'universo teatrale, è stato in parte integrato, successivamente, dalle acquisizioni offerte da Andrea Comboni sulla poesia e sulle giostre del XV secolo<sup>12</sup>, anche se molti aspetti del motivo sono rimasti in ombra, soprattutto per quanto riguarda la produzione successiva al teatro comico cinquecentesco: si tratta di settori come la poesia in ottava rima di argomento encomiastico, la scrittura femminile fra XVI e XVII secolo, gli spettacoli secenteschi, la poesia epitalamica, la letteratura morale, campi in cui l'immagine di Amore legato e disarmato ha ancora straordinaria fortuna fino alle soglie del XIX secolo. Inoltre, negli studi di Schizzerotto e Comboni l'interesse si concentra esclusivamente sul motivo di Cupido punito, motivo apparentemente unitario se osservato dal punto di vista della sorte del dio, e tuttavia al suo interno ben più articolato, perché caratterizzato da innumerevoli varianti sia di forma che di contenuto. Sembra inoltre necessario, rispetto a questi studi, rimarcare la necessità di operare delle distinzioni, di individuare delle differenze e delle fratture all'interno di una tradizione certamente di lunga durata, e tuttavia mai unitaria e coesa, ma articolata e variamente frammentata al suo interno.

Le categorizzazioni, come abbiamo osservato, sono in realtà di puro comodo e non possono essere interpretate come schemi rigidi; sembra tuttavia utile distinguere, all'interno del macrotema di Amore punito, alcuni microtemi specifici: Cupido battuto, Cupido legato (con le sottocategorie di Cupido crocifisso e Cupido impiccato) e Cupido disarmato, sottocategorie che implicano attanti e azioni differenti e a cui vengono attribuiti diversi significati simbolici e allegorici. Amore può essere punito da molti antagonisti e in molti modi: Venere, che lo colpisce con la pantofola o gli sottrae le frecce come fosse un bambino capriccioso; le amanti infelici, che lo legano ad una pianta per vendicarsi dei torti subiti in passato; le donne caste, che prendono le armi del dio per distruggerle oppure, a partire dal XV secolo, per impossessarsene come simbolo di bellezza; le ninfe, che derubano Amore nel sonno e tentano di spegnere la sua torcia in una fonte; Nemese, che cattura il fanciullo alato per punirne la tracotanza; Anteros, che si oppone con la violenza agli eccessi del fratello; i

---

<sup>11</sup> G. SCHIZZEROTTO, *Introduzione*, in P. FRANCESCO DA FAENZA, *Commedia nuova*, Ravenna, Edizioni della Rotonda, 1969, pp. IX-XXV e XXXV-XLI.

<sup>12</sup> A. COMBONI, *Antonio Cornazano e la Giostra de l'Amore del giugno 1478 a Ferrara. Testo e storia di una stravagante*, in «Bollettino Storico Piacentino», LXXIII-2 (1988), pp. 217-228.



villani, che nelle commedie boscherecce cercano di conquistare le amate ninfe; i poeti o gli scultori, che rappresentano nell'arte quanto ritengono impossibile realizzare nella vita, ossia arrestare la forza dell'amore; e ancora innumerevoli personificazioni, dalla Morte alla Fortuna, dallo Sdegno all'Interesse, che combattono con il figlio di Venere o, più frequentemente, scambiano con lui le proprie armi, generando così inaspettati quanto disastrosi effetti sugli uomini. Antagonisti diversi, diverse punizioni; in questa prospettiva ogni genere di categorizzazione non può che risultare limitativa e limitante: Cupido è picchiato per lo più da Venere, mentre le donne più spesso lo legano e lo disarmano; tuttavia sono frequenti le rappresentazioni della madre che toglie una freccia al figlio, così come quelle di eroine o amanti che alzano le mani (o le armi) sul corpo del dio alato. L'etichetta di 'Amore punito' può dunque riassumere in sé varie forme di castigo (non solo quelle indicate da Tervarent), di cui verranno di volta in volta chiarite le motivazioni e soprattutto gli artefici; allo stesso modo, l'etichetta di 'Amore disarmato' permette di isolare i casi in cui l'azione a scapito di Cupido non è compiuta per vendetta o contrappasso, ma è motivata da altre ragioni (e talvolta attuata dallo stesso dio).

Già il succinto elenco di castighi e castigatori del figlio di Venere permette di evidenziare come il tema al centro della nostra indagine possa acquisire molteplici significati: se il valore efrastico che ne caratterizza il successo nell'epigrammatica alessandrina viene riscoperto, e variamente adattato, nella cultura umanistica e nella successiva produzione impresistico-emblematica, la riscrittura allegorica dell'immagine operata da Petrarca ne favorisce il successo e la diffusione come simbolo di castità, simbolo estraneo alla cultura ellenistica. La fortuna, anche iconografica, del *Triumphus pudicitie* incide profondamente sulla ricezione del motivo, che viene tuttavia frequentemente riadattato e reinterpretato nella poesia lirica, cortigiana e petrarchista, e quindi nei poemetti encomiastici cinquecenteschi, non solo come elogio della castità e rifiuto del sentimento amoroso, ma sempre più spesso come esaltazione della bellezza femminile e della virtù muliebre. In pieno Rinascimento il *topos* subisce ulteriori significativi adattamenti, talvolta in linea con la tradizione, ma più spesso indipendentemente dalle fonti e dai modelli umanistici: oltre alla più semplice – e controriformistica – esaltazione dell'amore celeste contrapposto all'amore terreno, Cupido punito e disarmato entra a pieno titolo nei repertori delle feste barocche e quindi nella produzione occasionale ed epitalamica fra XVII e XVIII secolo, per trovare un ultimo e definitivo approdo nella scrittura morale e ironica del tardo Settecento. In virtù di tale articolazione interna, si è scelto di organizzare l'analisi in base a nuclei allo stesso tempo cronologici e argomentativi, nuclei concettuali forti dedicati a singoli aspetti della fortuna del

tema in esame: le fonti classiche greche e latine e l'importanza del poema trionfale petrarchesco; la cultura cortigiana e la letteratura delle immagini, a partire dalle *Stanze* di Angelo Poliziano; la produzione in ottava rima fra Cinque e Seicento e la codificazione di un nuovo (sotto)genere letterario; le differenti forme di spettacolarizzazione (dalla commedia cinquecentesca alle giostre carnevalesche) e di utilizzo encomiastico del soggetto; le scritture morali in prosa e in verso. In questa prospettiva la scansione secolare non può che essere fluida, per permettere di cogliere tracce di continuità o, più spesso, segnali di variazioni su una tradizione di lunga durata che per lo più si frammenta, specializzandosi, nei secoli; allo stesso tempo, anche l'organizzazione tematica non può che aprirsi ad ulteriori articolazioni, dalla mitografia medievale e rinascimentale alle scritture femminili fra XVI e XVII secolo, senza tralasciare gli orizzonti della lirica e della musica, cui si farà di volta in volta riferimento pur non costituendo l'ambito privilegiato della presente indagine.

Cinque secoli di storia – anche se l'indagine dovrà necessariamente iniziare dalla cultura ellenistica e dalla produzione elegiaca latina, e si concluderà oltre le soglie del XVIII secolo – in cui il motivo di Amore punito e disarmato prende di volta in volta le caratteristiche del *topos* letterario, del motivo artistico, dell'*argumentum* retorico, della *Pathosformel* di warburghiana memoria, divenendo una di quelle «forme di espressione che, adattandosi, mutando spesso significato e funzione, rimangono in uso fino all'età moderna»<sup>13</sup> acquisendo lo statuto di veri e propri nuovi miti. Se dietro l'immagine di Cupido legato può essere variamente riconosciuta l'iconografia di altri personaggi imprigionati – da Marsia catturato da Apollo a Marte incatenato da Venere, altro «paradigma mitologico» del potere dell'amore<sup>14</sup>, da San Sebastiano avvinto ad una colonna e sottoposto a martirio fino al Cristo crocifisso –, il tema può intrecciarsi anche a rappresentazioni più classiche o meglio studiate, dagli ellenistici Cupido dormiente e Amore fuggitivo – fortunatissimi soprattutto nella cultura, artistica e letteraria, umanistico-rinascimentale – alla *fabula* di Amore e Psiche (anch'essa soggetta a innumerevoli forme di riscrittura) alle *psychomachiae* e *hypnerotomachiae* medievali. L'analisi della fortuna del tema di Cupido punito e disarmato tocca poi, direttamente, anche questioni più ampie e fondative, tanto per la storia dell'arte che per quella della letteratura: la ricezione della mitologia tradizionale<sup>15</sup>, specialmente nelle forme oppostive della

---

<sup>13</sup> U. MOTTA, *Warburg e Curtius: modelli storiografici a confronto*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M.T. Girardi, U. Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 1079-1114: 1101.

<sup>14</sup> Utili indicazioni anche in relazione al nostro tema offre A. QUONDAM, *Paradigmi mitologici: Marte, Venere e le Grazie*, in *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, a cura di C. Cieri Via, Milano, Leonardo Arte, 1996, pp. 66-80.

<sup>15</sup> Su cui è sempre fondamentale come punto di partenza l'analisi di J. SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York, Phanteon Books, 1953

dicotomia<sup>16</sup>, e la sua rielaborazione allegorica, un processo nel quale centrale risulta proprio la figura del dio dell'amore<sup>17</sup>; e quindi il rapporto fra parola e immagine, soprattutto nelle articolazioni ecfrastiche dell'*ut pictura poësis*<sup>18</sup>.

Da un punto di vista strettamente letterario, l'indagine offre l'opportunità di approfondire spunti legati a testi e autori più noti, ma anche di ripercorrere la fortuna e la storia di letterati minori e di opere spesso sconosciute, di alcune delle quali si è scelto di pubblicare in appendice, per ragioni di rarità o di importanza, una prima trascrizione<sup>19</sup> che si spera possa essere il punto di partenza per una successiva edizione commentata. Al motivo in esame si legano dunque temi come l'originalità e la fortuna dell'iconografia petrarchesca della pudicizia; il significato del sogno di Giuliano e il valore simbolico di Simonetta nelle *Stanze* poliziane; gli esordi poetici di Claudio Tolomei e il (sotto)genere degli elogi muliebri a base locale; la poesia allegorica di Lucrezia Marinelli e i suoi legami con la produzione più dichiaratamente religiosa della letterata veneziana; la scrittura d'occasione, e per questo generalmente considerata minore, di Metastasio, Gozzi e Goldoni; l'anonimo *Amore disarmato* edito nel 1766 e la sua relazione con la poetica del piemontese Jacopo Durandi e la letteratura satirica del Settecento. Testi e autori diversi che ricorrono, per ragioni differenti, in base a modelli talvolta simili e talvolta lontani fra loro, e con risultati spesso addirittura opposti, ad uno stesso tema; un tema che si intende comprendere nella sua evoluzione sincronica, leggendo la singola opera in relazione al proprio tempo e alla produzione artistica dell'epoca, ma anche diacronica, in necessario rapporto con le fonti ma anche con eventuali imitatori o epigoni. Nell'utilizzo dell'immagine di Cupido punito nella poesia galante del XVIII secolo, ad esempio, non può certo riconoscersi una derivazione diretta dal modello originario degli epigrammi dell'*Anthologia graeca*; e tuttavia possono individuarsi le tracce della riscrittura e della rielaborazione cui quel modello è stato sottoposto, nella cultura umanistica prima, quindi nella lirica cortigiana, poi nella produzione d'occasione. Una

---

(trad. it. *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992<sup>2</sup>).

<sup>16</sup> Utili in proposito le considerazioni di E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1958; trad. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, pp. 101-119.

<sup>17</sup> Sull'allegoria e sulle differenti applicazioni dell'allegorizzazione si avrà modo di tornare più approfonditamente; qui basti ricordare almeno, basilare per la nostra indagine, il volume di C.S. LEWIS, *The Allegory of Love*, Oxford, Clarendon Press, 1936 (trad. it. *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi, 1969).

<sup>18</sup> Anche su questo avremo modo di soffermarci più nel dettaglio; per un primo orientamento bibliografico oltre al classico studio di R.W. LEE, *Ut pictura poesis. A Humanistic Theory of Painting*, New York, Merton & Co., 1967 (trad. it. *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974), si può ora rinviare all'ampia rassegna di M. FARNETTI, *Teoria e forme dell'ecfrasi nella letteratura italiana dalle origini al Seicento. Saggio bibliografico*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2004, vol. II, pp. 573-600.

<sup>19</sup> Per quanto attiene ai criteri di trascrizione dei testi, nelle appendici e nel corpo del testo, si è scelto di adottare un criterio per quanto possibile conservativo, intervenendo soltanto sull'interpunzione e sull'utilizzo di maiuscole e minuscole; inoltre si distingue *u* da *v* e si riduce alla sola *i* l'alternanza fra *i* e *j*.

tradizione in movimento di cui non si intendono né si possono indicare delle vere costanti – seppur l’epigrammatica alessandrina, il *Cupido cruciatus* di Decimo Magno Ausonio, il *Triumphus Pudicitie* di Petrarca costituiranno di volta in volta degli innegabili punti di riferimento per una tradizione che si rinnova continuamente dall’interno –, ma di cui si vogliono sottolineare gli elementi più significativi all’interno di un percorso letterario, quasi esclusivamente poetico, che si interrompe alla fine del Settecento: non perché non sia possibile reperire materiali relativi ai secoli successivi, ma perché fra Otto e Novecento l’utilizzo del tema risulta sostanzialmente stereotipato, privo di quell’originalità che ne caratterizza la sorte, fra riscritture e risemantizzazioni, dal mondo classico al XVIII secolo.

Ripercorrere la fortuna del motivo di Amore punito e disarmato non significa perciò (o almeno non soltanto) effettuare una ricerca tematica tesa a ricostruire il percorso di un *topos*; significa anche e soprattutto ragionare sulle interazioni fra le arti sorelle in relazione a soggetti non tradizionali, nuove *fabulae* e iconografie eterodosse, per poter così comprendere le fasi e le modalità di creazione, riscrittura e rielaborazione di un mito che mito non è mai stato.

# 1 Le origini di un 'non mito'

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle  
onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io  
dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non  
solamente sostanza intelligente, ma sì come fosse  
sostanza corporale.

(Dante Alighieri, *Vita nuova*, XXV)

## 1.1 L' *Anthologia graeca*: tra poesia ed *ekphrasis*

«Quicumque ille fuit puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus?»<sup>1</sup>. Secondo Propertio la passione amorosa non può che essere personificata da un fanciullo capriccioso che già l'immaginario greco aveva rappresentato armato di arco, freccia e faretra e dotato di ali<sup>2</sup>. Questa l'iconografia di Eros che si afferma nell'arte e nella letteratura a partire da Anacreonte<sup>3</sup>: immagine di un amore privo del carattere distruttivo e negativo proprio delle odi saffiche, e ancora ben lontano dal valore positivo e gnoseologico conferitogli dal *Simposio* platonico, il «τακερὸς δ' Ἔρωος»<sup>4</sup> di Anacreonte è una personificazione<sup>5</sup>, un personaggio dotato di attributi specifici e riconoscibili come le armi e le ali<sup>6</sup>, simboli di potere ed invincibilità; un personaggio, tuttavia, con il quale il poeta è pur pronto a lottare: «πρὸς Ἔρωτα πικταλίζω»<sup>7</sup>. Il poeta non è però l'unico avversario del figlio

---

<sup>1</sup> PROP. 2, 12, 1-2. Per quanto riguarda le fonti classiche, quando non diversamente indicato, le citazioni sono tratte dalle edizioni critiche della collana parigina Les Belles Lettres; le abbreviazioni delle fonti latine seguono il modello del *Thesaurus Linguae Latinae: Index Librorum, scriptorum, inscriptionum ex quibus afferuntur*, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1988<sup>2</sup>; quelle delle fonti greche seguono, in linea di massima, i criteri di *A Greek-English Lexicon*, compiled by H.G. Liddell and R. Scott, revised and augmented throughout by H.S. Jones, Oxford, at the Clarendon Press, 1940<sup>2</sup>, le cui abbreviazioni vengono talvolta estese per renderle più comprensibili.

<sup>2</sup> Per un esame complessivo dell'iconografia classica di Eros è ora di fondamentale utilità l'ampia analisi di E. PELLEGRINI, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia*, Roma, Giorgio Bretschneider, 2009.

<sup>3</sup> B. GENTILI, *Anacreonte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1958, fr. 13, p. 37.

<sup>4</sup> Ivi, fr. 139, p. 167: «languido Eros».

<sup>5</sup> Sulle personificazioni nella cultura greca cfr. T.B.L. WEBSTER, *Personification as Mode of Greek Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 17 (1954), pp. 10-21; K. REINHARDT, *Personifikation und Allegorie*, in *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung*, hrsg. von C. Becker, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, pp. 7-40; E.H. GOMBRICH, *Personification*, in *Classical Influences in European Culture, A. D. 500-1500*, Proceedings of an International Conference held at King's College (Cambridge, April 1969), edited by R.R. Bolgar, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 247-257; per quanto incentrato sull'arte figurativa, è molto utile anche H.A. SHAPIRO, *Personification in Greek Art. The Representations of Abstract Concepts. 600-400 B.C.*, Zürich, Akanthus, 1993, in particolare pp. 12-29; più in generale, sul procedimento logico-linguistico alla base della personificazione, si rinvia a P. VALESIO, *Esquisse pour une étude des personifications*, in «Lingua e Stile», IV (1969), pp. 1-21.

<sup>6</sup> F. LASSERRE, *La figure d'Eros dans la poésie grecque*, Paris, Office des Editions Universitaires, 1946, p. 62: «Avec Anacréon [...] les ailes deviennent un véritable attribut d'Eros, je disais même son inique attribut pour un certain temps».

<sup>7</sup> B. GENTILI, *Anacreonte*, cit., fr. 38, p. 148: «voglio con Eros fare a pugni»; ma cfr. anche fr. 65, p. 154; non bisogna infatti dimenticare che Anacreonte «con Eros e Afrodite rivela rapporti piuttosto difficili, quando non si dimostri ai ferri corti con le divinità dell'amore» (O. VOX, *Lotte d'amore*, in ID., *Studi anacreontei*, Bari, Levante Editori, 1990, pp. 51-75: 53).

di Afrodite: fra i testi di Anacreonte destinati a lunghissima fortuna c'è infatti un'ode in cui Eros è fatto prigioniero dalle Muse:

Αἱ Μοῦσαι τὸν Ἔρωτα  
δήσασαι στεφάνοισι  
τῷ Κάλλει παρέδωκαν·  
καὶ νῦν ἡ Κυθήρεια  
ζητεῖ λύτρα φέρουσα  
λύσασθαι τὸν Ἔρωτα.  
κἂν λύση δέ τις αὐτόν,  
οὐκ ἔξεισι, μένει δέ·  
δουλεύειν δεδίδακται<sup>8</sup>.

Se il poeta si limita a minacciare il dio dell'amore, le Muse riescono invece ad imprigionarlo con ghirlande di fiori: è questa l'immagine che Anacreonte utilizza per rappresentare la straordinaria forza dell'arte, un'arte capace di controllare e dominare le passioni attraverso il potere della bellezza.

Nonostante gli spunti forniti dalla poesia di Anacreonte – che vedremo al centro di una vera e propria riscoperta nella poesia umanistica prima, e quindi nella lirica di tardo Rinascimento –, la fortuna di Eros arciere indomito si mantiene saldamente intatta almeno fino al V secolo a. C.: nonostante la tragedia classica tenda a rappresentare il sentimento più che la sua personificazione, il dio dell'amore rimane un personaggio concreto a tutti gli effetti, come dimostra l'iconografia conservativa dei testi euripidei<sup>9</sup>. È solo con la Commedia Nuova e con Platone che la perfezione dell'immagine di Eros inizia ad incrinarsi: accanto al tema della falsità delle sue ali, prodotto degli artisti<sup>10</sup>, si affaccia l'idea della sua duplicità, portato della distinzione platonica fra Afrodite *Urania* e Afrodite *Pandemos*<sup>11</sup>, anche se nel *Simposio* «sono più frequenti gli accenni alle due facce di Eros che a quelle della sua duplice madre: ma la stessa forma di giustificazione genealogica della natura di Eros autorizza a considerare dedotti da Afrodite i caratteri del suo mutevole figlio»<sup>12</sup>.

E tuttavia è soltanto in età alessandrina che l'assunto dell'invincibilità del dio

---

<sup>8</sup> Si cita da *Anacreonte*, edizione critica di L.A. Michelangeli, Bologna, Zanichelli, 1882, XXX, pp. 152-153: «Le Muse un dì l'Amore / con ghirlandelle avvinto / diedero a la Bellezza: / ed or la Citerea / cerca, portando il prezzo, / di sciogliere l'Amore. / Ma, s'altri pur lo sciolga, / non se ne va, rimane: / ha imparato a servire».

<sup>9</sup> Cfr. F. LASSERRE, *La figure d'Éros*, cit., pp. 90-101.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 120-121; mentre «il tema della perdita delle ali, per una sorta di punizione divina inferta a Eros, si rintraccia invece solo due, tre secoli dopo, nel frammento di Aristofante tratto probabilmente dal *Pitagorizzante*, con l'eco di un epigramma di Meleagro»: E. PELLEGRINI, *Eros nella Grecia*, cit., p. 105.

<sup>11</sup> PLATONE, *Simposio*, cit., 180c-182a, pp. 30-35.

<sup>12</sup> S. SETTIS, *XEΛΩNH. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidìa*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, in particolare pp. 97-159: 97; in proposito cfr. anche J. RUDHART, *Le rôle d'Eros et Aphrodite dans le cosmogonies grecques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986 (riedito e tradotto in ID., *Eros e Afrodite*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 95-169); B. BREITENBERGER, *Aphrodite and Eros: The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, London, Routledge, 2007.

dell'amore viene meno. Dal IV secolo a. C., da Teocrito agli epigrammi dell'*Anthologia graeca*, il gusto per la sperimentazione e la contaminazione genera un'infinità di variazioni anche sull'iconografia di Eros, sempre bambino alato e armato di arco, ma dotato di nuovi più o meno fortunati attributi e colto in strane ed inedite situazioni. Nell'arte e nella letteratura alessandrina ci si imbatte dunque con frequenza in Eros a cavallo di un delfino, Eros punto dalle api, Eros con la fiaccola, Eros con una folgore – scelto da Alcibiade per il proprio sigillo –, fino ai più interessanti Eros fuggitivo, Eros e Anteros, Eros in lite con Afrodite ed Eros punito<sup>13</sup>.

Se in un fortunatissimo idillio di Mosco, la dea dell'amore, costretta a scendere sulla terra per cercare il figlio fuggito dopo un dissidio, offre un'immagine trionfante e beffarda del dio alato<sup>14</sup>, nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, Afrodite si lamenta invece per la disobbedienza del piccolo dio:

Ἥρη, Ἀθηναίη τε, πίθοιτό κεν ὕμμι μάλιστα  
ἢ ἐμοί. Ὑμείων γὰρ ἀναιδήτω περ ἐόντι  
τυτθή γ' αἰδῶς ἔσσει' ἐν ὄμμασιν· αὐτὰρ ἐμεῖο  
οὐκ ὄθεται, μάλα δ' αἰὲν ἐριδμαίνων ἀθερίζει.  
Καὶ δὴ οἱ μενέηνα, περισχομένη κακότητι,  
αὐτοῖσιν τόξοισι δυσηγέας ἄξει ὀιστοῦς  
ἀμφαδίην. Τοῖον γὰρ ἐπηπέλιψε χαλεφθεῖς·  
εἰ μὴ τηλόθι χεῖρας, ἕως ἔτι θυμὸν ἐρύκει,  
ἔξω ἐμάς, με τέπει τά γ' ἀτεμβοίμην ἐοῖ αὐτῆ<sup>15</sup>.

Apollonio Rodio è fra i primi autori ad introdurre il tema del dissidio fra madre e figlio, con la conseguente minaccia (si noti, però, non realizzata) della sottrazione e della distruzione delle frecce e dell'arco di Cupido come forma di punizione per il suo comportamento sfacciato e irrispettoso. L'interesse per l'amore materno e filiale, tipico del gusto alessandrino, coinvolge dunque anche la coppia divina, rovesciando l'assunto di pacifica e talvolta servile convivenza che la caratterizzava. Mosco e Apollonio Rodio,

<sup>13</sup> Per le differenti rappresentazioni di Eros il rinvio d'obbligo è al *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (in seguito semplicemente LIMC), 8 voll., Zürich-München, Artemis Verlag, 1981-1999, vol. III, s. v. *Eros e Eros / Amor, Cupido*.

<sup>14</sup> *Antologia Palatina*, a cura di F.M. Pontani, 4 voll., Torino, Einaudi, 1978-1981, vol. III, l. IX, 440, pp. 228-229; sulla fortuna dell'idillio in questione si rinvia a J. HUTTON, *The First Idyl of Moschus in Imitations to the Year 1800*, in «American Journal of Philology», XLIX-2 (1928), pp. 105-136; J.G. FUCILLA, *Materials for the History of a Popular Classical Theme*, in «Classical Philology», XXVI-2 (1931), pp. 135-152; G. RESTA, *Le traduzioni da Mosco di B. Varchi e di L. Gambarà*, in *Umanità e storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, 2 voll., Messina, Giannini, 1971, vol. II, pp. 175-186.

<sup>15</sup> APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*, a cura di A. Borgogno, Milano, Mondadori, 2003, III, vv. 91-99, pp. 156-159: «Era ed Atena, a voi forse mio figlio ubbidirebbe / più che a me: di fronte a voi un po' di rispetto / forse l'avrebbe in quegli occhi sfrontati, mentre di me / non si cura affatto, anzi fa di tutto per umiliarmi. / Volevo persino spezzargli davanti agli occhi le frecce / dal sibilo molesto e l'arco stesso, tanto ero esasperata / per la sua cattiveria: sapete quali minacce m'aveva rivolto / per l'ira? Che tenessi giù le mani da lui finché frenava / la collera, altrimenti in seguito me ne sarei pentita!».

tuttavia, non mettono mai in dubbio il potere di Eros, sottolineandone anzi la sostanziale indipendenza tanto dalla madre quanto dal consesso olimpico: quelle di Afrodite sono soltanto delle minacce irrealizzabili<sup>16</sup>. Non così nell'*Anthologia graeca*:

Τὸν πτερόεντα τίς ᾤδε, τίς ἐν δεσμοῖσι θεὸν πῦρ  
ᾤχμασεν; αἰθομένης ἦψατο τίς φαρέτρης,  
καὶ τὰς ᾠκυβόλους περιηγέας ἐσφήκωσε  
χεῖρας, ὑπὸ στιβαρῶ κίονι δησάμενος;  
ψυχρὰ τὰδ' ἀνθρώποις παραμύθια. μὴ ποτ' ἐκείνου  
οὔτος ὁ δεσμώτης αὐτὸς ἔδησε φρένα;<sup>17</sup>

In questo epigramma di Satiro sono già presenti molti spunti di interesse. Si noti innanzi tutto lo stupore del poeta di fronte ad un'immagine assolutamente inedita: il testo è costruito su una serie di interrogative, di cui solo l'ultima si può considerare retorica a tutti gli effetti. Eppure, proprio l'ultimo quesito aiuta a comprendere il senso dell'immagine: l'epigramma si rivela la descrizione letteraria di un'opera d'arte, l'*ekphrasis*<sup>18</sup> di una statua rappresentante Eros, dotato di ali, frecce infuocate e faretra, legato in ceppi ad una colonna. Che significato ha tale raffigurazione? Si tratta di un contrappasso: l'artista, fatto prigioniero da Eros, si vendica facendolo prigioniero; ma non è che un «gelido [...] conforto» privo di significato, non tanto perché il dio non senta dolore o non si accorga dell'onta, quanto perché si tratta di un'illusione, di un'immagine vana priva di consistenza. Eros rimane un dio invincibile e l'unica vendetta possibile ai suoi danni è raffigurarlo come un prigioniero sconfitto. Non è molto, ma è già qualcosa, nonostante quanto affermi Alceo di Messene:

Τίς σε τὸν οὐχ ὀσίως ἠγρευμένον ᾤδε πεδήσας  
θήκατο; τίς πλέγδην σὰς ἐνέδησε χέρας,  
καὶ τιναρὰν ὄψιν τεκτῆνατο; ποῦ θεὰ τόξα,  
νήπιε; ποῦ πικρὴ πυρφόρος ἰοδόκη;  
ἦ ῥα μάτην ἐπόνθησε λιθοξόος, ὅς σε, τὸν οἴστρω

<sup>16</sup> Da un punto di vista iconografico, l'immagine di Venere che sottrae (e spezza) le armi di Cupido, seppur fortunatissima nell'arte rinascimentale, come avremo modo di osservare in seguito, risulta meno diffusa nell'arte classica; una preziosa testimonianza fornisce P. LIGORIO, *Le antichità romane*, Ms. XIII B 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli, c. 173r: «In un altro quadretto era la medesima Venere con una bella e vaga ligatura in testa, e stando in piedi aveva tolto l'arco e la faretra a Cupido e se li aveva posti sotto de' piedi e aveva cavata una saetta dal carcasso»; e ancora (ivi, Ms. a II 2 dell'Archivio di Stato di Torino, c. 193r): «Aedicula Veneris Pacidae, fu nel colle Viminale, dove fu trovata una statuetta di bronzo di Venere, che avea l'arco et il carcasso di Cupido posto sotto del piede destro, et in mano il pomo della bellezza e felicità, la quale imagine ebbe il Molza poeta».

<sup>17</sup> Si cita da *Antologia Palatina*, cit., vol. IV, l. XVI, 195, pp. 354-355: «Chi quell'alato ridusse così? Chi la fiamma veloce / inceppò? Chi toccò l'ardente faretra? / Chi quelle mani, a scagliare veloci, a gagliarda colonna, / in ceppi ritorcendole, fissò? / Gelido questo conforto per gli uomini. Lui ch'è legato / non legò forse l'anima all'artista?».

<sup>18</sup> Nell'ampia bibliografia sull'*ekphrasis* si può rinviare al saggio di M. KRIEGER, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1992, che dedica all'epigrammatica greca pp. 15-18; ma cfr. anche l'introduzione di G. VENTURI, *Le ragioni dell'ecfrasi (letteraria)*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, cit., vol. I, pp. 9-13.



κυμήναντα θεούς, τῆδ' ἐνέδησε πάγη<sup>19</sup>.

Alceo è molto chiaro nel definire il carattere illusorio della sconfitta d'amore: quella dello scultore è soltanto un'azione vana. L'epigramma conferma sia l'iconografia tradizionale del dio dell'amore (armato di frecce e faretra), sia quella alessandrina (il fanciullo è privo del suo solito aspetto, ha le mani legate e i ceppi ai piedi). Alceo introduce però alcuni elementi di novità: Eros non è più fatto prigioniero per vendetta, ma è un trofeo di caccia, una preda venatoria (la similitudine fra Amore e uccello, favorita naturalmente dal fatto che il dio sia alato, avrà una certa circolazione in età medievale<sup>20</sup>); inoltre, il dio dell'amore è esplicitamente ricordato come colui che «stravolge d'assilli i numi», un bambino che può esercitare senza timori il suo potere anche sugli dei<sup>21</sup> e non solo sugli uomini, come ricorda invece Antipatro di Tessalonica:

Τίς δὴ σὰς παλάμας πρὸς κίονα δῆσεν ἀφύκτοις  
ἄμμασι; τίς πυρὶ πῦρ, καὶ δόλον εἶλε δόλω;  
νήπιε, μὴ δὴ δάκρυ κατὰ γλυκεροῖο προσώπου  
βάλλε· σὺ γὰρ τέπρη δάκρυσιν ἠϊθέων<sup>22</sup>.

Nell'epigramma Eros è ancora una volta rappresentato avvinto ad una colonna, ma si deve ipotizzare che sia anche arso vivo, altrimenti non si potrebbe comprendere il significato del fuoco che fa da contrappasso alle fiamme della passione amorosa. Anche questo tipo di raffigurazione ha una discreta fortuna nella tradizione alessandrina: e se in un testo di Leonida di Taranto è l'effigie in resina del dio a sciogliersi al calore della fiamma, con grande soddisfazione del poeta che augura ad Eros la stessa sorte<sup>23</sup>, in un componimento di Meleagro l'amante promette di bruciare sul rogo le armi del figlio di Afrodite:

Ναὶ τὰν Κύπριν, Ἔρωσ, φλέξω τὰ σὰ πάντα πυρώσας,  
τόξα τε καὶ Σκυθικὴν ἰοδόκον φαρέτρην·  
φλέξω, ναί. τί μάταια γελάς, καὶ σιμὰ σεσηρῶς  
μυχθίζεις; τάχα που σαρδάνιον γελάσεις.  
ἧ γὰρ σευ τὰ ποδηγὰ Πόθων ὠκύπτερα κόψας,  
χαλκόδετον σφίγξω σοῖς περὶ ποσσὶ πέδην.

<sup>19</sup> *Antologia Palatina*, cit., l. XVI, 196, pp. 354-355: «Chi con un'empia caccia ti prese, ponendoti in ceppi / così? Chi strette t'annodò le mani / dandoti squallido aspetto? E i rapidi strali, ragazzo, / e l'amara tua faretra di fuoco? / Certo invano operò lo scultore, se te, che stravolgi / d'assilli i numi, in questa pania avvinse».

<sup>20</sup> In proposito cfr. anche A.F. DONI, *Pitture*, a cura di S. Maffei, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2004, pp. 115-121.

<sup>21</sup> *Antologia Palatina*, cit., l. XVI, 213-215, pp. 362-365.

<sup>22</sup> Ivi, l. XVI, 197, pp. 354-355: «Chi alla colonna t'avvinse con vincoli stretti le mani? / Chi fuoco a fuoco, a dolo dolo oppose? / Bimbo, le lacrime no! Non bagnarne quel viso soave! / Quando i giovani piangono tu godi».

<sup>23</sup> Ivi, vol. III, l. IX, 179, pp. 90-91: «Τοξοβόλον τὸν Ἔρωτα τίς ἔξεσεν ἐκ λιβανωτοῦ, / τὸν ποτε μὴδ' αὐτοῦ Ζηνὸς ἀποσχόμενον; / Ὅψέ ποθ' Ἡφαίστω κέϊται σκοπός, ὃν καθορᾶσθαι / ἔπρεπεν οὐκ ἄλλως ἢ πυρὶ τυφόμενον» («Chi come arciera forbi nella resina Amore – quel dio / che neppure di Zeus si fa riguardo? / Finalmente bersaglio d'Efesto! Bruciato dal fuoco / ci piacerebbe vederlo, e basta»).

καίτοι Καδμεῖον κράτος οἴσομεν, εἴ σε πάροικον  
ψυχῇ συζεύξω, λύγκα παρ' αἰπολίοις.  
ἀλλ' ἴθι, δυσνίκητε, λαβῶν δ' ἐπι κοῦφα πέδιλα  
ἐκπέτασον ταχινᾶς εἰς ἐτέρους πτέρυγας<sup>24</sup>.

Anche l'immagine degli attributi di Amore arsi sul rogo si rivela tuttavia una semplice illusione: «Non ti si doma» è il motto che campeggia in conclusione di un componimento, nonostante tutto, incentrato sull'invincibilità di Eros. Meleagro aggiunge però un dettaglio interessante: oltre a riprendere ed ampliare il motivo del 'rogo d'Amore' – riscrittura, in forma di contrappasso, di un tema destinato a divenire topico nella tradizione lirica –, il poeta introduce la minaccia originale di tagliare le ali del figlio di Afrodite, unico fra gli attribuiti del dio ancora non toccato dal fervore iconoclasta alessandrino; l'unica eccezione è rappresentata da un epigramma di Callimaco, per il quale le ali di Eros devono essere tagliate, non come forma di vendetta, bensì quale simbolo di un totale disinteresse verso l'amore a favore di una completa dedizione all'arte e alla scienza<sup>25</sup>.

Nell'epigramma di Meleagro, Eros in ceppi si fa beffe dell'ingenuità del poeta, che ritiene possibile disarmarlo e tenerlo legato; non così in un altro componimento dello stesso autore, in cui il dio è rappresentato in lacrime e privo delle armi:

Τί κλαίεις, φρενοληστά; Τί δ' ἄγρια τόξα καὶ ἰοὺς  
ἔρριψας διφυῆ ταρσὸν ἀνείς πτερύγων;  
Ἦ ῥά γε καὶ σὲ Μυῖσκος ὁ δύσμαχος ὄμμασιν αἴθει;  
Ὡς μόλις, οἷ' ἔδρας πρόσθε, παθῶν ἔμαθες<sup>26</sup>.

All'onnipotente Eros è contrapposto un più invitto avversario, non un amante infelice che intende vendicarsi per le sofferenze patite a causa della passione amorosa, bensì la persona amata, capace di sconfiggere e catturare il dio. Questa differente rappresentazione del soggetto caratterizza anche altri due anonimi distici dell'*Anthologia graeca* incentrati sull'immagine di Eros imprigionato:

<sup>24</sup> Ivi, vol. I, l. V, 179, pp. 206-207: «Ah, per Cípride, Amore, ti brucio tutto sul rogo: / l'arco, il turcasso scitico, gli strali. / Brucio, per... Cosa ridi? Che soffi, ghignando col naso / camuso? Presto riderai, ma verde. / Io te le taglio, le piume veloci che guidano brame; / ti stringo i piedi nei ceppi di ferro. / Certo, vittoria di Pirro legarti nei pressi del cuore, / come una lince proprio accanto al gregge. / Non ti si doma: va' via, con i lievi calzari dispiega / rapida l'ala e sopra un altro punta».

<sup>25</sup> Ivi, vol. IV, l. XII, 150, pp. 76-79: «Ὡς ἀγαθὸν Πολύφαμος ἀνεύρατο τὰν ἐπαιδᾶν / τῶραμένῳ· ναὶ Γᾶν, οὐκ ἀμαθὴς ὁ Κύκλωψ. / Αἱ Μοῖσαι τὸν ἔρωτα κατισχάινοντι, Φίλιππε· / ἢ πανακὲς πάντων φάρμακον ἂ σοφία. / Τοῦτο, δοκέω, χά λιμὸς ἔχει μόνον ἐς τὰ πονηρὰ / τῶγαθόν, ἐκκόπτει τὰν φιλόπαιδα νόσον. / Ἔσθ' ἀμὶν ἴχ' ἀκαστασῆ ἀφειδέα πρὸς τὸν ἔρωτα / τοῦτ' εἶπαι: “Κεῖρεν τὰ πτερά, παιδάριον· / οὐδ' ὅσον ἀττάραγόν τυ δεδοίκαμες· αἱ γὰρ ἐπῳδαὶ / οἴκοι τῷ χαλεπῷ τραύματος ἀμφοτέρα”» («Quale incantesimo egregio trovò per l'amasio il Ciclope! / Occhio-tondo, per Gea, non era stupido. / Caro Filippo, la Musa assottiglia l'amore, ed è l'arte / la panacea, che tutti i mali cura. / Anche la fame ce l'ha per i guai, se non sbaglio, un rimedio: / il mal d'amore pei ragazzi stronca. / Certo una cosa ad Amore spietato m'è lecito dire: / “Fatti tagliare, bimbo mio, le ali!” / Io non un briciolo ho più di paura, perché della piaga / ho a casa gl'incantesimi – ambedue»).

<sup>26</sup> Ivi, l. XII, 144, pp. 74-75: «Rubacuori, ché piangi? Quell'arco crudele e le frecce / perché gettasti, ripiegando l'ali? / Arde te pure con gli occhi Topino l'invitto? Era tempo! / Lo sai per prova il 'chi la fa l'aspetti'».

Εὐφραμεῖτε, νέοι· τὸν Ἔρωτ' ἄγει Ἀρκεσίλαος  
πορφυρέτη δήσας Κύπριδος ἀπρεδόνῃ<sup>27</sup>.

Καὐτὸς Ἔρωσ ὁ πτανὸς ἐν αἰθέρι δέσμιος ἦλω,  
ἀγρευθεὶς τοῖς σοῖς ὄμμασι, Τιμάριον<sup>28</sup>.

In questi testi, il soggetto in esame perde l'originario valore ecfrastico per acquisire un più spiccato carattere metaforico, emblema del potere esercitato dall'amato sull'amante che tanta lirica successiva rappresenterà proprio, come avremo modo di osservare, mediante l'immagine di Amore legato o disarmato dalla donna. Lo stesso figurante corrisponde dunque, fin dalla poesia ellenistica, a più di un figurato, come testimonia ancora l'Eros imprigionato e piangente di un epigramma di Mecio:

Κλαῖε δυσεκφύκτως σφιγθεὶς χέρας, ἄκριτε δαῖμον,  
κλαῖε μάλα, στάζων ψυχοτακῆ δάκρυα,  
σωφροσύνας ὑβριστά, φρενοκλόπε, ληστὰ λογισμοῦ,  
πτανὸν πῦρ, ψυχᾶς τραῦμ' ἀόρατον, Ἔρωσ.  
θνατοῖς μὲν λύσις ἐστὶ γόων ὁ σός, ἄκριτε, δεσμός·  
ᾗ σφιγθεὶς κωφοῖς πέμπε λιτὰς ἀνέμοις.  
ὄν δὲ βροτοῖς ἀφύλακτος ἐνέφλεγεσ ἐν φρεσὶ πυρσόν,  
ἄθρει νῦν ὑπο σῶν σβεννύμενον δακρῶν<sup>29</sup>.

Eros non è più un fanciullo ma un «demone folle [...] predone del senno», secondo un *topos* diffusosi a partire dal V secolo<sup>30</sup>; la sua torcia non ha più la forza di scaldare le acque, come in un epigramma di Mariano Scolastico<sup>31</sup>, ma si spegne a contatto con le sue stesse lacrime. Non diversamente in Crinagora:

Καὶ κλαῖε καὶ στέναζε, συσφιγθεὶς χεροῖν  
τένοντας, ᾧ πῖβουλε· τοῖά τοι πρέπει.  
οὐκ ἔσθ' ὁ λύσων· μὴ λειν' ὑπόβλεπε.  
αὐτὸς γὰρ ἄλλων ἐκ μὲν ὀμμάτων δάκρυ  
ἔθλιψας, ἐν δὲ πικρὰ καρδίᾳ βέλη  
πήας ἀφύκτων ἰὸν ἔσταξας πόθων,  
Ἔρωσ· τὰ θνητῶν δ' ἐστὶ σοι γέλωσ ἄχη  
πέπονθας οἷ' ἔρεξας. ἐσθλὸν ἢ δίκη<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Ivi, l. XII, 112, pp. 58-59: «Acclamate, ragazzi! Nei lacci di Cipride rossi / Arcesilao trascina avvinto Amore».

<sup>28</sup> Ivi, 113: «Anche Cupido, nell'aria volante, in vincoli preso: / predato fu dagli occhi tuoi, Timario».

<sup>29</sup> Ivi, l. XVI, 198, pp. 356-357: «Piangi, demone folle, serrate in un nodo le mani, / piangi, struggenti lacrime distilla, / tu che violenti virtù, rubacuori, predone del senno, / alato fuoco, trauma occulto, Amore! / Folle, sono i tuoi ceppi che sciogliono umani lamenti; / li vincolato, i venti sordi prega! / Guarda la face che un tempo bruciavi impunito nei cuori, / come, adesso, è il tuo pianto che la spegne».

<sup>30</sup> E. PELLEGRINI, *Eros nella Grecia*, cit., p. 29.

<sup>31</sup> *Antologia Palatina*, cit., l. IX, 626, pp. 316-317.

<sup>32</sup> Ivi, l. XVI, 199, pp. 356-357: «Sospira e piangi! Stringo forte i tendini / delle tue mani. Ti sta bene, subdolo! / Pietosi sguardi no! ché non ti libera / nessuno. Ad altri tu spremesti lacrime, / figgesti in cuore amari strali, e il tossico / di brame distillasti ineluttabili, / Amore; i tuoi sorrisi fai d'umani guai. / Hai pan per focaccia. Una giustizia c'è».

Il testo di Crinagora è molto significativo per il conclusivo riferimento alla *dike*, a quella giustizia divina che si realizza pienamente soltanto con la punizione di Eros; ecco perché, più che come personificazione della Giustizia, l'entità chiamata a vendicare le sofferenze provocate da Amore è stata interpretata come Nemese<sup>33</sup>. L'epigramma è dunque espressione, ancora una volta, di quel desiderio di rivalsa ai danni del dio che anima gli amanti infelici. In questo caso tuttavia, così come nei versi di Meleagro, Mecio e Antipatro, sembra essersi perduto l'originario carattere efrastico alla base della raffigurazione: la conseguenza è che Amore non appare più come un dio invincibile e la vendetta ai suoi danni non risulta più un'illusione o una vaga speranza.

I componimenti fin qui ricordati hanno già messo in evidenza una fitta serie di indicazioni: Eros è rappresentato come un bambino alato dotato di arco, faretra, frecce e, spesso, anche di una fiaccola<sup>34</sup>; è raffigurato come un animale catturato, oppure con le mani legate ad una colonna e con i ceppi ai piedi, arso vivo oppure in lacrime; il suo aspetto non è più quello dell'indomito trionfatore di uomini e dei, ma del fanciullo meritevole di essere punito aspramente per la sua follia o per il suo egoismo. Le basi della fortuna del tema del castigo di Amore sono già tutte qui, come conferma anche la coeva produzione artistica, in cui il dio è raffigurato con frequenza disarmato e piangente [fig. 1], in catene [fig. 2], con le mani legate dietro la schiena [figg. 3-5] o avvinto ad una colonna [fig. 6], non solo nella scultura e nella statuaria ma anche su gemme e cammei<sup>35</sup>. Eros è colpevole di un crimine contro natura: è colpevole non tanto di far innamorare, quanto di non fare distinzioni, fra essere umani e divinità, fra giovani e anziani, fra uomini e donne; è colpevole di non interessarsi alle conseguenze delle proprie azioni, di non preoccuparsi della sorte miseranda di quanti vengono colpiti dai dardi infuocati. Eros è colpevole, e pertanto merita di essere punito; e poco importa che la punizione sia reale o immaginaria, che sia una possibilità concreta o soltanto una vana speranza. Giustizia o vendetta? Il confine è assai labile; difficile decidere, anche perché gli accusatori sono sempre direttamente coinvolti, poeti o scultori innamorati che gioiscono nel vedere il figlio di Afrodite pagare per le sue reali (o presunte) colpe.

Nell'*Anthologia graeca* è tuttavia possibile rintracciare anche un'altra modalità di punizione di Eros, non più (o non solo) legato, ma anche disarmato, privato delle proprie insegne. In un epigramma di Meleagro abbiamo visto come il desiderio di catturare il dio

<sup>33</sup> Cfr. L. CURTIUS, "Poenitentia", in *Festschrift für James Loeb, zum sechzigsten Geburtstag gewidmet von seinen archäologischen Freunden in Deutschland und Amerika*, München, F. Bruckmann, 1930, pp. 53-62.

<sup>34</sup> A proposito degli attributi di Eros nella poesia ellenistica cfr. ancora *Antologia Palatina*, cit., l. XII, 76-78, pp. 40-41.

<sup>35</sup> Per gli esempi di questa vasta produzione si rinvia a LIMC, vol. III, s. v. *Eros*, 417-426; *Eros / Amor, Cupido*, 67-86; per le gemme il rinvio d'obbligo è ad A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, 3 voll., Leipzig-Berlin, Giesecke & Devrient, 1900, vol. II, pl. 18, n. 40, pl. 27, nn. 3-5, pl. 30, n. 32, pl. 57, n. 9, pl. 64, n. 60.

dell'amore fosse collegato a quello di bruciare le sue armi sul rogo; in un componimento di Alfeo il poeta minaccia invece il figlio di Afrodite di impadronirsi dei suoi attributi in un momento di distrazione:

Ἄρπασομαι πυρόεσσαν, Ἔρως, χερὸς ἐκ σέο πεύκην,  
συλήσω δ' ὤμων ἀμφικρεμῆ φαρέτρην,  
εἴ γ' ἐτύμως εὔδεις, πυρὸς ἔγγονε, καὶ σέο φῶτες  
πρὸς βαιὸν τόξων εὐνομίην ἄγομεν.  
Ἄλλὰ καὶ ὥς σε δέδοικα, δολοπλόκε, μὴ τινα κεύθης  
εἰς ἐμὲ κῆν ὕπνω πικρὸν ὄνειρον ἴδης<sup>36</sup>.

Un altro fortunato tema della poesia ellenistica è quello di Eros addormentato: anche in questo caso si tratta di un'*ekphrasis* di statue raffiguranti Amore dormiente<sup>37</sup>, un motivo che da Prassitele giunge fino al giovane Michelangelo<sup>38</sup>. I versi di Alceo reinterpretano tuttavia lo spunto secondo una differente chiave: il poeta minaccia Cupido di privarlo delle sue insegne, proprio come aveva fatto Afrodite nel già ricordato passo delle *Argonautiche*; nell'epigramma, tuttavia, non è più un dio a desiderare di mettere le mani sulle armi di Eros, bensì un mortale. Anche in questo caso la possibilità che Amore venga disarmato rimane però un'ipotesi, la punizione conserva la dimensione dell'*adynaton*; la minaccia è in questo senso complementare alla speranza e alla stessa *ekphrasis*: permette di descrivere qualcosa altrimenti impossibile. Il poeta Alceo ne è pienamente consapevole; lo stesso sonno di Cupido – più tardi interpretato anche come una falsa morte, come avremo modo di osservare – si rivela soltanto un'illusione per gli uomini, come conferma ancora un epigramma di Statilio Flacco, che si conclude con un emistichio identico a quello del carne precedente:

Εὔδεις ἀγρύπνους ἐπάγων θνητοῖσι μερίμνας,  
εὔδεις, ἀτρῆς ἅ τέκος Ἄφρογενοῦς,  
οὐ πεύκην πυρόεσσαν ἐπηρμένος οὐδ' ἀφύλακτον  
ἐκ κέραος ψάλλων ἀντιτόνοιο βέλος.  
Ἄλλοι θαρσεύωσαν· ἐγὼ δ', ἀγέρωχε, δέδοικα,  
μὴ μοι καὶ κνώσσω πικρὸν ὄνειρον ἴδης<sup>39</sup>.

Il poeta non minaccia più Amore, si limita a sperare piuttosto che altri abbiano il coraggio di agire in sua vece. Nonostante giaccia addormentato, Eros rimane comunque una divinità temibile, anche perché, come osserva il poeta Platone in un altro componimento, le

<sup>36</sup> *Antologia Palatina*, cit., l. XVI, 212, pp. 362-363: «Ti rapirò dalla mano, Cupido, la fiaccola ardente / e dagli omeri il pendulo turcasso, / se veramente tu dormi, creatura del fuoco, e una tregua / ai tuoi strali per noi mortali c'è. / Anche così, frodolento, ti temo: chissà cosa celi / e se a mio danno, anche nel sonno, sogni».

<sup>37</sup> Cfr. LIMC, vol. III, s. v. *Eros*, 779-781; *Eros / Amor, Cupido*, 107-118.

<sup>38</sup> V. *infra*, § 2.1.1.

<sup>39</sup> *Antologia Palatina*, cit., l. XVI, 211, pp. 362-363: «Dormi, tu che ai mortali le cure insonni produci, / d'Afrodite spietata figlio, dormi, / senza brandire la face di fuoco o vibrare dall'arco / ripercosso lo strale che non falla. / Prendano altri coraggio! Ma io, crudelissimo, temo / che a mio danno tu sogni, anche se dormi».

sue armi rimangono costantemente invincibili (nonché sempre a portata di mano)::

Ἄλσος δ' ὡς ἰκόμεσθα βαθύσκιον, εὔρομεν ἔνδον  
πορφυρέοις μήλοισιν εἰκότα παῖδα Κυθήρης.  
Οὐ δ' ἔχεν ἰοδόκον φαρέτην, οὐ καμπύλα τόξα,  
ἀλλὰ τὰ μὲν δένδρεσσιν ὑπ' εὐπετάλοισι κρέμαντο·  
αὐτὸς δ' ἐν καλύκεσσι ῥόδων πεπεδημένος ὕπνω  
εὔδεν μειδιῶν· ζουθαὶ δ' ἐφύπερθε μέλισσαι,  
κηροχῦτοις ἐν τὸς λαροῖς ἐπὶ χεῖλεσι βαῖνον<sup>40</sup>.

Le armi di Eros pendono dal ramo di un albero, secondo un *topos* destinato ad influenzare anche altri tipi di iconografia, come ad esempio il mito di Amore e Psiche [fig. 7]; nel suo volgarizzamento della *fabula* apuleiana, Niccolò da Correggio specifica il tipo di pianta cui sono appesi gli attributi del dio, «quell'arco e quel strale / che 'l ferro ha d'oro e che dal mirto pende»<sup>41</sup>, un dettaglio interessante soprattutto in relazione alla successiva punizione di Eros, legato ad un albero, per lo più di mirto, come i suoi attributi.

Una variazione sul tema è offerta da un componimento di Mariano Scolastico:

Τᾷδ' ὑπὸ τὰς πλατάνους ἀπαλῶ τετρυμένος ὕπνω  
εὔδεν Ἔρωσ, Νύμφαις λαμπάδα παρθέμενος.  
Νύμφαι δ' ἀλλήλησι· Τί μέλλομεν; Αἴθε δὲ τούτῳ  
σβέσσομεν – εἶπον – ὁμοῦ πῦρ κραδῆς μερόπων.  
Λαμπὰς δ' ὡς ἔφλεξε καὶ ὕδατα, θερμὸν ἐκεῖθεν  
Νύμφαι Ἐρωτιάδες λουτροχοεῦσιν ὕδωρ<sup>42</sup>.

Nella tradizione classica e tardoclassica (non solo) greca non esiste alcun accenno ad un furto operato dalle ninfe ai danni di Eros<sup>43</sup>; solo in un'ode di Anacreonte abbiamo riconosciuto le Muse legare il dio con una corona di fiori per consegnarlo prigioniero alla Bellezza. Il testo di Mariano Scolastico è invece il primo componimento in cui Eros viene realmente disarmato: è questa cioè la prima volta che la minaccia (della madre, dell'artista, dell'innamorato) si tramuta in realtà. Ed è significativo il fatto che a privare Eros degli attributi sia un gruppo di donne: mentre gli uomini si limitano a sognare, a minacciare o, tutt'al più, a rappresentare sulla pietra la punizione di Amore, le donne agiscono ai suoi danni,

<sup>40</sup> Ivi, 210: «Giunti che fummo a un ombroso boschetto, trovammo là dentro, / rassomigliante alle mele purpuree, di Cipride il figlio. / Ma non aveva né arco né faretra colma di frecce: / stavano appese ai rami di piante fronzute le armi. / Lui sui boccioli di rose nei vincoli dolci del sonno / tutto ridente dormiva. Le api ronzanti, di sopra, / sulle gradevoli labbra scorrendo versavano miele».

<sup>41</sup> N. DA CORREGGIO, *Psiche*, in ID., *Opere. Cefalo – Psiche – Silva – Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, pp. 47-96: ott. 49, vv. 1-2, p. 63.

<sup>42</sup> *Antologia Palatina*, cit., l. IX, 627, pp. 316-317: «Qui, stremato, nell'ombra dei platani, Amore dormiva, / consegnata la fiaccola alle Ninfe. / Dissero: “Che s'aspetta? Potessimo, insieme col fuoco, / spegnere il fuoco degli umani cuori!”. / Ma incendiò quella torcia le acque. E le Ninfe Amorette / qui, da quel tempo, versano acqua calda».

<sup>43</sup> Sulle Ninfe nel mondo greco è ora molto utile l'analisi di J. LARSON, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

dando origine ad una tema di lunga durata e di amplissima circolazione. Si può ad esempio ricordare che questo epigramma di Mariano Scolastico è alla base dei due sonetti che concludono il canzoniere di William Shakespeare:

Cupid laid by his brand and fell asleep.  
A maid of Dian's this advantage found,  
and his love-kindling fire did quickly steep  
in a cold valley-fountain of that ground,  
which borrowed from this holy fire of Love  
a dateless lively heat, still to endure,  
and grew a seething bath, which yet men prove,  
against strange maladies a sovereign cure.  
But at my mistress' eye Love's brand new-fired,  
the boy for trial needs would touch my breast;  
I, sick withal, the help of bath desired,  
and thither hied, a sad distempered guest.  
But found no cure; the bath for my help lies  
where Cupid got new fire: my mistress' eyes<sup>44</sup>.

The little Love-god lying once asleep  
laid by his side his heart-inflaming brand,  
whilst many nymphs that vowed chaste life to keep  
came tripping by; but in her maiden hand  
the fairest votary took up that fire,  
which many legions of true hearts had warmed;  
and so the general of hot desire  
was, sleeping, by a virgin hand disarmed.  
This brand she quenched in a cool well by,  
which from Love's fire took heat perpetual,  
growing a bath and healthful remedy  
for men diseased; but I, my mistress' thrall,  
came there for cure, and this by that I prove:  
Love's fire heats water, water cools not love<sup>45</sup>.

Collocati significativamente in conclusione della silloge shakespeariana (per quanto non tutti concordino sulla loro paternità), i due sonetti reinterpretano il motivo del furto alla luce del filtro allegorico di tradizione medievale e umanistica che individua nelle ninfe dell'epigramma alessandrino le seguaci di Diana, figure di castità: è questo uno dei molteplici travestimenti e delle infinite riscritture dell'immagine, con il conseguente inserimento del tema della sottrazione delle armi nel filone della *psychomachia* fra Amore e Pudicizia, rappresentazione per eccellenza della sconfitta di Eros. Al di là della possibile (ma non esclusiva) lettura allusiva di carattere erotico della torcia infiammata e della fonte che ribolle, Shakespeare capovolge il distico finale dell'epigramma greco, adattandolo al proprio canzoniere: la fonte in cui viene spenta la torcia acquista una funzione taumaturgica,

---

<sup>44</sup> W. SHAKESPEARE, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Milano, BUR, 1995, 153, p. 372.

<sup>45</sup> Ivi, 154, p. 374.

riuscendo a soffocare le fiamme che infuocano i cuori degli amanti; non così per il poeta, la cui passione trova invece nel bagno nuova linfa. Il motivo della fontana che accende o spegne la passione amorosa – motivo che trova nelle fonti d’Ardenna di Boiardo ed Ariosto la più perfetta rappresentazione<sup>46</sup> – trae dunque origine dall’epigrammatica greca, e proprio in relazione al tema di Eros disarmato.

D’altra parte, è ancora in un epigramma di Mariano Scolastico che si può individuare l’origine di un altro *topos* legato a filo doppio alla sconfitta di Eros:

– Ποῦ σοι τόξον ἐκεῖνο παλίντονον, οἷ τ’ ἀπὸ σεῖο  
 πηγνύμενοι μεσάτην ἐς κραδίην δόνακες;  
 ποῦ πτερά; ποῦ λαμπὰς πολυώδυνος; ἐς τί δὲ τρισσὰ  
 στέμματα χερσὶν ἔχεις, κρατὶ δ’ ἐπ’ ἄλλο φέρεις;  
 – Οὐκ ἀπὸ πανδήμου, ξένε, Κύπριδος, οὐδ’ ἀπὸ γαίης  
 εἰμί, καὶ ὑλαίης ἔκγονος εὐφροσύνης·  
 ἀλλ’ ἐγὼ ἐς καθαρὴν μερόπων φρένα πυρσὸν ἀνάπτω  
 εὐμαθίης, ψυχὴν δ’ οὐρανὸν εἰσανάγω.  
 ἐκ δ’ ἀρετῶν στεφάνους πισύρων πλέκω· ὧν ἀφ’ ἐκάστης  
 τοῦσδε φέρων, πρώτῳ τῷ σοφίης στέφομαι<sup>47</sup>.

L’epigramma descrive una delle possibilità relative alla sorte delle armi di Amore: gli attributi tradizionali sono stati sostituiti da altri, ancora una volta secondo il gusto ellenistico<sup>48</sup>. Il già ricordato Mosco aveva immaginato che «λαμπάδα θεῖς καὶ τόξα, βοηλάτιν εἴλετο ῥάβδον / οὗλος Ἔρωος, πῆρην δ’ εἶχε κατομαδίην»<sup>49</sup>; nel caso di Mariano Scolastico, invece, arco, freccia, ali e fiaccola lasciano il posto a quattro corone (presto interpretate come

<sup>46</sup> M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, a cura di R. Brusciagli, 2 voll., Torino, Einaudi, 1995, I, III, ott. 33-36, pp. 62-63; II, XV, ott. 58-63, pp. 797-799; XX, ott. 44-45, p. 879; L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, I, 78-79, p. 20.

<sup>47</sup> *Antologia Palatina*, cit., l. XVI, 201, pp. 356-359: «– Dove l’elastico arco fini? Dove sono le frecce / che la tua mano in mezzo al cuore infisse? / Dove le ali? e la face così dolorosa? E a che scopo / le tre corone in mano e in capo l’altra? / – Ospite, non da Ciprigna pandemia discendo, e non nacqui / dalla terra o da gioie materiali. / Ardo negli animi puri del retto sapere la face / e conduco lo spirito nel cielo. / Sono di quattro virtù le corone che intreccio, e sapienza / mi dà, dei serti onde mi cingo, il primo».

<sup>48</sup> La mancanza degli attributi tradizionali non corrisponde tuttavia ad una diminuzione del potere di Eros; cfr. almeno *ivi*, l. XVI, 207, pp. 360-361.

<sup>49</sup> *Ivi*, l. XVI, 200, vv. 1-2, pp. 356-357: «l’arco e la face lascio, del bovaro prendendo la verga, / Amore amaro». Sulla fortuna di questo epigramma si è soffermato anche G. LEOPARDI, *Discorso sopra Mosco*, in *ID., Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Milano, Newton Compton, 2003, pp. 410-415, che raccoglie alcuni volgarizzamenti poetici del carne, fra traduzioni e riscritture. Ai fini della nostra indagine risulta però molto interessante la seguente osservazione: «M. Poinset de Sivry volendo tradurre l’epigramma di Mosco, ci ha dati questi versi: “Jupiter à l’Amour dit un jour en colère, / Je briserai tes traits, ton arc, et ton carquois. / Penses-tu m’effrayer, dit le Dieu de Cythère? / Et si je te rends cygne une seconde fois?”. Egli è degnissimo di scusa per un errore che benché alquanto ridicolo, merita molta compassione. L’epigramma che egli ha tradotto non è quello di Mosco. Esso è un altro epigramma di diverso autore, e sicuramente M. de Sivry avea le traveggole quando lo confuse con quello del nostro poeta. Carlo Maria Maggi lo tradusse così: “Giove disse ad Amor: frangerti un giorno / vuo’ quello stral maligno. / Rispose Amor: ma se a ferirti io torno, / Lasci l’aquila altera, e torni cigno”. Zappi l’imitò in quel madrigale: “Disse Giove a Cupido: / Che si fanciullo infido, / Ch’io ti spennaccio l’ali, / E ti spezzo quell’arco, e quegli strali? / Eh, padre altisonante, / Tante minacce, e tante? / A quel ch’ascolto, hai voglia di tornare / A far due solchi in mare / Colle corna da bove. / Disse Cupido a Giove”. Così anche il Bettinelli: “Giove. Che si che d’arco e strale / Ti spoglio, o d’ogni male, / Fanciullo, autor maligno. / Amore. Spogliami pur, se vuoi, padre immortale. / Ma s’io ti vesto in toro, in serpe, in cigno?”» (p. 412).



simboli delle virtù cardinali). Tuttavia, quello descritto nel testo non è Eros, ma il fratello Anteros, una figura destinata a tornare con frequenza a proposito di Amore disarmato, perché variamente interpretato come artefice del furto delle sue armi. Nell'epigramma la genealogia del dio è molto chiara: nato «non da Ciprigna pandemia», dunque non simbolo di amore terreno e di passione carnale, Anteros è il legittimo figlio di Venere Urania, incarnazione di un amore puro e salvifico, che eleva l'anima alla contemplazione divina. Avremo modo di approfondire in seguito i molteplici e differenti significati attribuiti nei secoli alla figura di Anteros; per ora basti riflettere sul fatto che il rapporto fra i due figli di Venere non è sempre pacifico come descritto da Mariano Scolastico. Si consideri, ad esempio, il seguente epigramma anonimo:

Πτανῶ πτανὸν Ἔρωτα τὸν ἀντίον ἔπλασ' Ἔρωτι  
 ἃ Νέμεσις τόξω τόξον ἀμυνομένα,  
 ὡς κε πάθη τά ἔρεξεν· ὁ δὲ θρασύς, ὁ πρὶν ἀταρβῆς  
 δακρῦει πικρῶν γευσάμενος βελέων·  
 ἐς δὲ βαθὺν τρίς κὸλπον ἀπέπτυσεν. Ἄ μέγα θαῦμα,  
 φλέξει τις πυρὶ πῦρ, ἦψατ' Ἔρωτος Ἔρωτος<sup>50</sup>.

Torna, nuovamente in relazione alla sconfitta di Eros, la figura di Nemesis, dea della giusta vendetta e del castigo, in questo caso rappresentata non come artefice della punizione del figlio di Afrodite, bensì intenta a suscitare contro di lui la rabbia (e le armi) del fratello, nuovo carnefice dell'amore colpevole, ancora una volta raffigurato in lacrime sulle proprie armi. Questo componimento e il precedente di Mariano Scolastico contengono già *in nuce* le ragioni e le motivazioni della successiva fortunatissima interpretazione in chiave simbolico-allegorica della contrapposizione fra Eros e Anteros quale dicotomia (neoplatonica prima, emblematica e religiosa poi) fra amor sacro e amor profano; l'unica profonda differenza fra questo componimento e l'epigramma di Mariano Scolastico (e i suoi numerosi imitatori) è l'iconografia di Anteros, qui rappresentato non disarmato o dotato solo di corone di fiori, bensì armato di arco e frecce come il temibile fratello<sup>51</sup>. I due testi offrono dunque un'ulteriore caratterizzazione al tema al centro della nostra indagine, poiché riconoscono in un *alter* Eros – e non più nell'artista o in una donna – l'antagonista, il nemico, il personaggio in grado di combattere ad armi pari – e sconfiggendolo – con il dio dell'amore, senza per questo dover ricorrere al *topos* del sogno o dell'*ekphrasis*.

Il gusto ellenistico, mediato dalla lezione della Commedia Nuova, si riverbera anche

<sup>50</sup> *Antologia Palatina*, cit., l. XVI, 251, pp. 380-381: «Fece ad Amore alato un alato Amore rivale, / arco ad arco la Nemesis opponendo, / perché pagasse le colpe. L'ardito, l'intrepido (un tempo) / piange guastando le saette amare, / sputa nel grembo profondo tre volte. Che strano! S'accende / col fuoco fuoco, attacca Amore Amore».

<sup>51</sup> In proposito cfr. ancora *ivi*, l. IX, 449, pp. 234-235 e l. XVI, 252, pp. 380-381.

nella produzione di Luciano, in cui il motivo di Amore punito viene affrontato in chiave arguta e umoristica. Si tratta, come avremo modo di osservare anche in seguito, di un'altra delle possibilità a disposizione per raccontare il 'non mito' di Eros sconfitto e privato dei propri attributi: l'*ekphrasis*, la maledizione, il sogno, l'ironia, e più tardi l'elegia e la visione, sono le modalità che permettono di raccontare una storia senza storia, un mito privo di fondamenti, suscettibile di continue (e necessarie) aggiunte ed integrazioni. Nei *Dialoghi degli dei* una di queste variazioni sul tema è offerta dallo scambio di battute fra Afrodite e Selene:

ΑΦΡ. Τί ταῦτα, ὦ Σελήνη, φασὶ ποεῖν; Ὅποταν κατὰ τὴν Καρίαν γένῃ, ἰστάναι μὲν σε τὸ ζεῦγος ἀφορῶσαν ἐς τὸν Ἐνδυμίωνα καθεύδοντα ὑπαίθριον ἄτε κυνηγέτην ὄντα [...];

ΣΕΛ. Ἐρώτα, ὦ Ἀφροδίτη, τὸν σὸν υἱόν, ὡς μοι τούτων αἴτιος.

ΑΦΡ. Ἔα ἐπέινος ὕβριστής ἐστιν· ἐμὲ γοῦν αὐτὴν τὴν μητέρα οἶα δέδρκεν, ἄρτι μὲν ἐς τὴν Ἴδην κατὰγων Ἀγχίσου ἔνεκα τοῦ Ἰλιέως, ἄρτι δὲ ἐς τὸν Λίβανον ἐπὶ τὸ Ἀσσύριον ἐκεῖνο μεῖράκιον, ὃ καὶ τῇ Φερσεφάττῃ ἐπέραστον ποιήσας ἐξ ἡμισείας ἀφείλετό με τὸν ἐρώμενον· ὥστε πολλάκις ἠπέλησα, εἰ μὴ παύσεται τοιαῦτα ποιῶν, κλάσειν μὲν αὐτοῦ τὰ τόξα καὶ τὴν φαρέτραν, περιαιρήσειν δὲ καὶ τὰ πτερά· ἤδη δὲ καὶ πληγὰς αὐτῷ ἐνέτεινα ἐς τὰς πυγὰς τῷ σανδάλω· ὃ δὲ οὐκ οἶδ' ὅπως τὸ παραυτίκα δεδιῶς καὶ ἰκετεῦον μετ' ὀλίγον ἐπιλέλησται ἀπάντων<sup>52</sup>.

Il rapporto fra madre e figlio non è più tanto buono dai tempi delle *Argonautiche*; in Luciano, tuttavia, Afrodite non si limita a minacciare il figlio di privarlo delle armi e di strappargli le ali, ma agisce nei suoi confronti a suon di sandali: l'innovativa iconografia di Eros punito come un bambino, dopo una discreta circolazione nell'arte tardo classica<sup>53</sup> [fig. 8], tornerà in auge a partire dal Quattrocento, accanto a quella, ancor più fortunata, di Afrodite che sottrae la freccia al figlio<sup>54</sup>.

Nella cultura ellenistica è dunque possibile riconoscere i fondamenti del tema di Eros punito e disarmato, un tema allo stesso tempo artistico e letterario, destinato a continue mutazioni e riscritture, ma che dimostra, fin dalle sue origini, un profondo quanto indissolubile legame fra parola e immagine.

---

<sup>52</sup> Si cita da LUCIANO, *Dialogo degli dei*, in ID., *Dialoghi*, a cura di V. Longo, Torino, UTET, 1976, VIII, 11, pp. 242-243: «Afrodite: Che cosa dicono che fai, o Selene? È vero che, quando arrivi sulla Caria fermi il tuo cocchio per guardare Endimione [...]?»

Selene: Domandolo a tuo figlio, o Afrodite; faccio questo per colpa sua.

Afrodite: Non ne parliamo! Quello è un prepotente. Sapessi che cosa ha fatto anche a me, che sono sua madre, costringendomi a scendere ora sull'Ida per via di Anchise troiano, ora sul Libano per quel giovinetto assiro, del quale fece innamorare anche Persefone e me lo tolse per metà! Sono giunta al punto di minacciarlo più volte di spaccargli l'arco e la faretra e di strappargli anche le ali, se non la smette di fare certe cose; e già l'ho sculacciato col sandalo. Ma lui, non so come, timoroso lì per lì e supplicante, poco dopo s'è già dimenticato di tutto».

<sup>53</sup> Per l'iconografia classica cfr. LIMC, vol. II, s. v. *Aphrodite*, 1252-1254, in cui si osserverà che le mani di Eros sono sempre legate; variazioni sul tema presentano le immagini di Afrodite che minaccia Eros con un bastone (ivi, s. v. *Eros*, 841) e di Eros fustigato dalla madre o da altri Amorini (ivi, s. v. *Eros / Amor, Cupido*, 64-66); in proposito cfr. anche W. DEONNA, *Aphrodite, la femme et la sandale*, in «Revue Internationale de Sociologie», 44-1/2 (1936), pp. 5-63, in particolare pp. 27-32.

<sup>54</sup> V. *infra*, § 2.1.4.

## 1.2 La letteratura elegiaca e allegorica latina

È affascinante ipotizzare che l'immagine di Eros punito possa essere giunta in Italia mediata dall'arte ellenistica diffusa nella Magna Grecia<sup>55</sup>. Da Marcellina (Cosenza) e da Taranto provengono, rispettivamente, alcuni oggetti incisi ed un vaso su cui è raffigurato il castigo di Cupido: in entrambi i casi ci troviamo di fronte all'«iconografia di Amore punito che, malgrado qualche antecedente in epoca classica, acquista la sua vera forma in età ellenistica, per diffondersi anche nel mondo romano, non solo nella statuaria, ma anche su gemme ed intagli e nella pittura»<sup>56</sup>. I reperti di Mergellina, databili al III sec. a. C., erano probabilmente sigilli di proprietà; su di essi è raffigurato Amore con le mani legate seduto su un altare [figg. 9-10], un soggetto – interpretabile ancora una volta come contrappasso<sup>57</sup> – considerato «assai raro» nella tradizione antica<sup>58</sup>, ma destinato a nuova fioritura nell'arte fiorentina del XV secolo. Questi sigilli ci permettono di riflettere sulla tenuta e sulla circolazione, nella letteratura latina, di quella che potremmo definire l'iconografia ellenistica di Amore castigato. Tale immagine ha una limitata diffusione soltanto nella poesia elegiaca, e unicamente *sub specie inventionis*. Tibullo, ad esempio, in un'accorata preghiera a Febo, e ancora una volta nel nome di Nemese, inserisce l'auspicio che il dio dell'amore possa essere sconfitto:

Pace tua pereant arcus pereantque sagittae,  
Phoebe, modo in terris erret inermis Amor.  
Ars bona, sed postquam sumpsit sibi tela Cupido,  
heu heu quam multis ars dedit ista malum!  
Et mihi praecipue: iaceo cum saucius annum  
et faveo morbo, cum iuvat ipse dolor,  
usque cano Nemesin, sine qua versus mihi nullus  
verba potest iustos aut reperire pedes<sup>59</sup>.

Accanto alla speranza, Tibullo adotta però anche il modulo della minaccia: «Acer

---

<sup>55</sup> Sul dio dell'amore nella cultura latina è ancora fondamentale H. FLIEDNER, *Amor und Cupido. Untersuchungen über den römischen Liebesgott*, Meisenheim am Glan, A. Hain, 1974, che chiarisce il significato della dualità fra *Amor* e *Cupido*. In questa sede i due nomi si utilizzeranno come sinonimi (lo si osserverà ancora a proposito di Tibullo), ma mette conto ricordare che a un originario *amor* (più diffuso nella poesia fino al I sec. a. C.) si affianca ben presto «der Name *Cupido* als Äquivalent des griechischen Eros» (p. 15); tra *Amor* e *Cupido* si instaura inizialmente una dicotomia che riconosce nel primo un sentimento positivo contrapposto all'istinto negativo incarnato dal secondo, dicotomia che, a partire da Plauto, arriva fino ad Ovidio, per il quale «waren somit Amor und Cupido identisch» (p. 65).

<sup>56</sup> *Marmora pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane*, a cura di A. Carrella, L.A. D'Acunto, N. Inserra, C. Serpe, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2008, p. 174.

<sup>57</sup> Si ricordi almeno PROP. 3, 24: «Correptus saevo Veneris torrear aeno; / vincitus eram versas in mea terga manus».

<sup>58</sup> È l'impressione di P.G. GUZZO, *Pene d'Amore*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXV, 8 (1980), pp. 45-54: 49, testo di riferimento per l'analisi di questi oggetti.

<sup>59</sup> TIB. 2, 5, 105-112.

Amor, fractas utinam tua tela sagittas, / si licet, extinctas aspiciamque faces!»<sup>60</sup>. Abbiamo già osservato come la maledizione sia una delle possibilità per rappresentare il castigo di Amore; la stessa immagine viene ripresa ed ampliata da Ovidio in un componimento in morte di Tibullo, ricordato dunque proprio attraverso un'immagine così rara e così incisiva:

Ille tui vates operis, tua fama, Tibullus  
ardet in extracto, corpus inane, rogo.  
Ecce, puer Veneris fert eversamque pharetram  
et fractos arcus et sine luce facem;  
adspice, demissis ut eat miserabilis alis  
pectoraque infesta tundat aperta manu!<sup>61</sup>

In Tibullo e in Ovidio la punizione del dio dell'amore si pone nuovamente come il desiderio di vendetta di un amante infelice; ma in Ovidio la maledizione viene ampliata, coinvolgendo nella distruzione degli attributi anche le ali, come peraltro in un'elegia di Propertio<sup>62</sup>. Sullo stesso modello è esemplato anche un più tardo sonetto di Boccaccio, che aggiunge all'iconografia tradizionale di Eros gli artigli, elemento simbolico ereditato dai *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino<sup>63</sup>, confluito poi anche negli affreschi dell'*Allegoria della castità* eseguiti da Giotto nella Basilica inferiore di Assisi [fig. 11]:

Cader postù in que' legami, Amore,  
ne' quai tu n'hai già molti aviluppati;  
rotte ti sien le braccia e ispuntati  
gli artigli e l'ali spennate e 'l vigore  
tolto, e la deità tua sia 'n orrore  
a quei che nasceran e che son nati,  
e sianti l'arco e gli strali spezzati,

---

<sup>60</sup> TIB. 2, 6, 15-16. Dai due testi è evidente come già in Tibullo non sia sempre possibile individuare la distinzione netta fra *Amor* positivo e *Cupido* negativo esposta da H. FLIEDNER, *Amor und Cupido*, cit., pp. 55-58 (e, più in generale sulla poesia latina, pp. 52-67).

<sup>61</sup> OV. *am.* 3, 9, 5-10; in proposito C. RAMBAUX, «*Les Amours*» d'Ovide, in ID., *Trois analyses de l'amour*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp. 73-176: 152-154; ma cfr. anche OV. *rem.* 701-702: «Nec nos purpureas pueri rescabimus alas, / nec sacer arte mea laxior arcus erit».

<sup>62</sup> PROP. 2, 12, 13-16: «In me tela manent, manet et puerilis imago: / sed certe pennas perdidit ille suas; / evolat, heu, nostro quoniam de pectore nusquam / assiduisque meo sanguine bella gerit».

<sup>63</sup> In proposito, per il rapporto tra parola e immagine, dopo il pionieristico volume di A. ZENATTI, *Trionfo d'Amore ed altre allegorie di Francesco da Barberino*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1901, cfr. D. GOLDIN, *Testo e immagine nei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, in «Quaderni d'Italianistica», I-2 (1980), pp. 125-138; A. PETRUCCI, *Minima barberina. I. Note sugli autografi dei Documenti d'Amore*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 3 voll., Modena, Mucchi, 1989, vol. III, pp. 1006-1009; F. PETRUCCI NARDELLI, *Minima barberina. II. L'eternità Barberina. Dalla miniatura alla stampa*, ivi, pp. 1010-1014; V. NARDI, *Per le illustrazioni dei "Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino*, in «Ricerche di storia dell'arte», XLIX (1993), pp. 75-92; M. CICCUTO, *Guinizzelli e Guittone, Barberino e Petrarca: le origini del libro volgare illustrato*, in ID., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 13-52; M.C. PANZERA, *Per l'edizione critica dei Documenti d'Amore*, in «Studi mediolatini e volgari», XL (1994), pp. 91-118; P. SUPINO MARTINI, *Per la tradizione manoscritta dei "Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino*, in «Studi medievali», XXXVII-2 (1996), pp. 945-954.

e il tuo nome sia sempre Dolore<sup>64</sup>.

Nel sonetto di Boccaccio (così come nel carne di Tibullo) si rimane nel campo dell'*adynaton*: il componimento infatti «appartiene [...] alla ricchissima tradizione delle maledizioni d'amore»<sup>65</sup>, rinnovata dall'interno mediante il ricorso all'iconografia del dio catturato e disarmato<sup>66</sup>. Ovidio invece utilizza l'immagine di Cupido sconfitto come emblema della superiorità dell'amante, capace non solo di vincere e disarmare il dio, ma anche di schiacciarlo sotto i piedi: «Vicimus et domitum pedibus calcamus Amorem»<sup>67</sup>. Questo tipo di iconografia, come avremo modo di osservare, è destinata a straordinaria fortuna fino al Rinascimento, anche se sulla forma classica – Cupido schiacciato da un innamorato – si innesterà fin da subito un nuovo significato – l'allegoria della castità –, secondo un meccanismo tipico della ricezione dell'immaginario greco-latino per *pseudomorfo*, ossia «figurazioni, all'apparenza classicheggianti, che in età rinascimentale avevano assunto un significato originale, quale *summa* di diversi temi, motivi e concetti trasmessi e contaminati variamente dall'età classica a quella medievale»<sup>68</sup>.

La punizione di Cupido rimane soltanto una vaga minaccia anche nelle parole che Venere rivolge al figlio nelle *Metamorfosi* di Apuleio<sup>69</sup>. Venuta a conoscenza della passione di Amore per Psiche – con la topica conseguenza che «non voluptas ulla, non gratia, non lepos, sed incompta et agrestia et horrida cuncta sint»<sup>70</sup> –, la dea della bellezza adirata rimprovera il figlio, non più fanciullo ma giovane disobbediente:

Velim ergo scias multo te meliorem filium alium me genituram; immo, ut contumeliam magis sentias, aliquem de meis adoptaturam vernulis, eique donaturam istas pinnas, et flammam, et arcum et ipsas sagittas et omnem meam suppellectilem, quam tibi non ad hos usus dederam; nec enim de patris tui bonis ad instructionem istam quicquam concessum est<sup>71</sup>.

<sup>64</sup> G. BOCCACCIO, *Rime*, a cura di V. Branca, in ID., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, 10 voll., 1967-1998, vol. V/1, I, 74, vv. 1-8, p. 69.

<sup>65</sup> F. SUITNER, *Sullo stile delle «Rime» e sulle polemiche letterarie riflesse da alcuni sonetti*, in «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 95-128: 107; nelle *Rime* di Boccaccio la maledizione torna ancora nella canzone II, 38; ma sul tema cfr. anche G. VITALETTI, *Benedizioni e maledizioni in amore*, in «Archivum Romanicum», III (1919), pp. 206-239.

<sup>66</sup> Il tema, sempre nella forma della maledizione, torna anche in due rime dubbie di Matteo Frescobaldi: M. FRESCOBALDI, *Rime*, a cura di G.R. Ambrogio, Firenze, Le Lettere, 1996, d. XXX, p. 118 e d. XXXVI, p. 124.

<sup>67</sup> *Ov. am.* 3, 11, 5; cfr. C. RAMBAUX, «*Les Amours*», cit., pp. 155-157.

<sup>68</sup> C. CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci, 2009<sup>2</sup>, p. 194; sempre fondamentale in proposito rimane lo studio di E. PANOFKY, F. SAXL, *Classical Mythology in Medieval Art*, in «Metropolitan Museum Studies», 4 (1933), pp. 228-280 (trad. it. *Mitologia classica nell'arte medievale*, a cura di C. Cieri Via, Torino, Aragno, 2009).

<sup>69</sup> Sulla figura di Amore in Apuleio cfr. almeno H. FLIEDNER, *Amor und Cupido*, cit., pp. 68-81; C. RAMBAUX, *Le conte de Psyché*, in ID., *Trois analyses*, cit., pp. 177-210, anche se, alla luce della tradizione greca e latina sin qui indagata, si dovrà correggere l'affermazione per cui «Cupidon, bel enfant ailé, enflammait mortels et immortels de son arc et de ses flèches, mais il n'en était jamais victime lui-même: on ne lui connaissait pas d'aventure» (p. 188).

<sup>70</sup> APUL. *met.* 5, 28.

<sup>71</sup> APUL. *met.* 5, 29.

Amore innamorato non è dunque più degno degli attribuiti che la madre (e non il padre) gli ha conferito alla nascita. Venere non minaccia più Amore con il sandalo, come in Luciano, ma lo minaccia nell'orgoglio, pronta a sottrargli le armi per donarle a qualcuno più meritevole: non un figlio pudico, un Anteros per intenderci, bensì un figlio fedele, un *vernulus* appunto, a rimarcare la dimensione servile che caratterizza il rapporto madre-figlio nella tradizione latina<sup>72</sup>. Ma la rabbia della dea non si ferma alla sottrazione delle insegne di Cupido:

Petamne auxilium ab inimica mea Sobrietate, quam propter huius ipsius luxuriam offendi saepius? At rusticae squalentisque feminae colloquium prorsus horresco. Nec tamen vindictae solarium undeunde spernendum est. Illa mihi prorsus adhibenda est, nec ulla alia, quae castiget asperrime nugonem istum, pharetram explicet et sagittas dearmet, arcum enodet, taedam deflammet, immo et ipsum corpus eius acrioribus remediis coherceat<sup>73</sup>.

Venere è dunque pronta a ricorrere alla sua più acerrima «inimica», la Pudicizia, pur di vendicarsi del figlio: viene così personificato lo scontro morale fra amore e castità che troverà piena legittimazione nel genere della *psychomachia*. La fortuna delle *Metamorfosi* di Apuleio è argomento già indagato e di ben più ampio respiro<sup>74</sup>, ma vale la pena ricordare che l'immagine che ci interessa – Amore disarmato – non figura nel romanzo se non in questa minaccia di Afrodite e, indirettamente, nella rapida rappresentazione di Psiche che sottrae una freccia dalla faretra del dio addormentato:

Ante lectuli pedes iacebat arcus, et pharetra et sagittae, magni dei propitia tela. Quae dum insatiabili animo Psyche, satis et curiosa, rimatur atque pertrectat, et mariti sui miratur arma, depromit unam de pharetra sagittam, et, puncto pollicis extremam aciem periclitabunda, trementis etiam nunc articuli nisu fortiore pupugit altius, ut per summam cutem roraverint parvulae sanguinis rosei guttae<sup>75</sup>.

Più che da un punto di vista testuale, questa descrizione interessa da un punto di vista iconografico: in non poche rappresentazioni classiche del mito di Amore e Psiche, la scena del

---

<sup>72</sup> T. TINKLE, *Medieval Venuses and Cupids. Sexuality, Hermeneutics and English Poetry*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 80, sostiene, in maniera forse un po' troppo netta, che «although the Greek Eros was the first of the gods and supremely powerful, Romans view Cupid as a mere child of Venus, ancillary to and dependent on her»; per la rappresentazione del rapporto Venere-Cupido nell'arte romana cfr. R. STUVERAS, *Le putto dans l'art roman*, Bruxelles, Latomus, 1969, pp. 127-135.

<sup>73</sup> APUL. *met.* 5, 30; e si ricordi anche che in 6, 22 Cupido è rappresentato «matris suae repentinam sobrietate pertimescens».

<sup>74</sup> Sulla ricezione e la rielaborazione del mito è ora molto utile L. SOZZI, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, il Mulino, 2007 (con appendice iconografica a cura di C. Di Cuonzo, pp. 229-276); per l'iconografia classica si rinvia a LIMC, vol. VII, s. v. *Psyche*, 85-21; per una panoramica sulle rappresentazioni successive cfr. almeno L. VERTOVA, *Cupid and Psiche in Renaissance Painting before Raphael*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42 (1979), pp. 104-121; E. CAPROTTI, *Illustratori della favola di Amore e Psiche*, in «L'Esopo», 113-116 (2008), pp. 29-46; per una visione d'insieme S. CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002; R.H. CARVER, *The Protean Ass: The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

<sup>75</sup> APUL. *met.* 5, 22-23.

furto della freccia si contamina infatti con le minacce mosse da Venere al figlio, con la creazione di immagini originali. Apuleio fa riferimento soltanto alla freccia di Cupido, nessun accenno alle altre armi né tanto meno ai tormenti inferti da Psiche al dio (che nelle *Metamorfosi* è soltanto bruciato da una goccia di cera<sup>76</sup>); nelle rappresentazioni artistiche del mito, Amore viene invece spesso raffigurato in balia delle torture dell'amata<sup>77</sup>, con le braccia legate dietro la schiena [fig. 12], stretto ad una colonna [fig. 13], o ancora imprigionato, privato delle proprie armi e maltrattato sotto lo sguardo vigile di una statua di Nemese [fig. 14]. L'iconografia ricalca perfettamente lo schema di Eros punito (si pensi ai particolari delle braccia legate e della colonna, tutti estranei al testo apuleiano), e la donna che ruba le armi o tiene in mano la torcia ricorda da vicino le ninfe che sottraggono gli attributi del dio nell'*Anthologia graeca*. Nella rappresentazione della *fabula* si riconosce dunque la commistione di dettagli figurativi provenienti da una «tradizione iconografica ricca ed elaborata, costituita da immagini che circolavano almeno dal IV secolo a. C.», fra cui anche quella di Psiche «impegnata a subire o a infliggere tormenti ad Amore»<sup>78</sup>.

Psiche è invece rappresentata «captivamque adamantinis nexibus a Cupidine»<sup>79</sup> da Marziano Capella, primo ermeneuta della *fabula* e anticipatore dell'interpretazione, di grande fortuna in età medievale, di Amore come «corporeae voluptatis illex»<sup>80</sup>. Ma nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* c'è anche un rapido accenno al dio dell'amore che abbandona le proprie insegne:

Puer ipse versiformis  
 fidibus studet Cupido  
 arcusque dulcines  
 roseo ligans ramali  
 feriata linquit arma  
 calamos parante Musa.  
 In carminis leporem  
 curam negat sagittis  
 tenerumque harundinetum  
 nostrum in melos relinquit<sup>81</sup>.

In questo caso, Amore non viene disarmato dalla ninfe, ma è egli stesso ad abbandonare i propri attributi per effetto della musica. Se da un lato lo schema ricorda gli epigrammi alessandrini dedicati ad Eros addormentato, dall'altro il dettaglio dell'arco legato ad una pianta di rose rimanda alle già citate raffigurazioni di Amore e Psiche. E tuttavia,

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> LIMC, vol. VII, s. v. *Psyche*, 114-118.

<sup>78</sup> S. CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche*, cit., p. 22.

<sup>79</sup> MART. CAP. 1, 7.

<sup>80</sup> MART. CAP. 2, 149.

<sup>81</sup> MART. CAP. 9, 917.

proprio la pianta di rose diventerà presto un nuovo simbolo della punizione del dio alato.

Un altro spunto relativo alla fortuna di Amore punito nella cultura latina proviene infatti dal secondo dei reperti archeologici cui facevamo riferimento all'inizio [fig. 15]. Si tratta di un vaso apulo, proveniente da Taranto e risalente al 360 a. C., in cui si vede «il dio fanciullo ad ali spiegate [...] legato con ambo le mani in cima ad un albero di mirto da cui penzola ignudo»<sup>82</sup>, con la madre che tiene una pantofola e una fronda, mentre una donna si disperava e impreca. «Punito per le sue malefatte di provocatore, crudele e impietoso, di folli passioni amorose»<sup>83</sup>, Eros è battuto da Afrodite con la scarpa di luciana memoria<sup>84</sup>, ma anche con una sferza, ed è legato ad un albero di mirto e non più ad una colonna. La sferza e l'albero sono due dettagli aggiuntivi all'iconografia di cui ci stiamo occupando, attributi simbolici che trovano 'codificazioni letteraria' nella produzione poetica di Decimo Magno Ausonio.

Si può convenire con Hutton quando, in un fondamentale volume dedicato alla ricezione dell'*Anthologia graeca*, sostiene che «the revival of pagan letters that marks the fourth century brings with it the most considerable imitator of the *Anthology* among Latin authors, Ausonius»<sup>85</sup>. Ausonio<sup>86</sup> è il primo a dedicare un intero poemetto al tema di *Cupido cruciatus*, un'egloga in esametri composta fra 368 e 382, pubblicata per la prima volta da Giorgio Merula a Milano nel 1472 e quindi a Venezia nel 1494<sup>87</sup>, egloga in cui fortissima è la presenza di Virgilio e Ovidio, ma anche la dimensione figurale della parola poetica<sup>88</sup>. Il testo è infatti direttamente legato alla tradizione efrastica ellenistica, in quanto «nebula picta in pariete»<sup>89</sup>: l'autore del poemetto descrive all'amico Gregorio una scena affrescata sulle pareti di un edificio di Treviri in cui è rappresentato un gruppo di «mulieres amatrices»<sup>90</sup> che intendono vendicarsi dei torti subiti dal dio. Se «there is no need to doubt that Ausonius describes an actual picture»<sup>91</sup>, si deve anche convenire che «la pittura di Treviri [...] serve ad

---

<sup>82</sup> F.G. LO PORTO, *Eros punito su un vaso apulo di Taranto*, in «Le parole del passato», LI (1996), pp. 367-372: 367, cui si rinvia per la storia del vaso.

<sup>83</sup> Ivi, p. 371.

<sup>84</sup> Cfr. anche W. FAUTH, *Aphrodites Pantoffel und die Sandale der Hekates*, in «Grazer Beiträge», XII/XIII (1985-1986), pp. 193-211, in particolare pp. 193-201.

<sup>85</sup> J. HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1935, p. 23.

<sup>86</sup> Per le indicazioni bibliografiche ci si limita a rinviare a L. MONDIN, *Dieci anni di critica ausoniana*, in «Bollettino di studi latini», XXIV (1994), pp. 192-255.

<sup>87</sup> Sulla storia del testo cfr. S. PRETE, *Ricerche sulla storia del testo di Ausonio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, per il quale il *Cupido cruciatus* può avere avuto una circolazione autonoma rispetto ad altre opere di Ausonio (p. 37), e F. DELLA CORTE, *Storia (e preistoria) del testo ausoniano*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1991, in particolare pp. 15-25.

<sup>88</sup> W. FAUTH, *Cupido cruciatur*, in «Grazer Beiträge», II (1974), pp. 39-60; ma si veda anche R.P.H. GREEN, *Introduction*, in D.M. AUSONIO, *Works*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 526-532.

<sup>89</sup> Si cita dalla lettera di Ausonio al prefetto pretorio Proculo Gregorio pubblicata in D.M. AUSONIO, *Opere*, a cura di A. Pastorino, Torino, UTET, 1971, r. 1, p. 596.

<sup>90</sup> *Ibid.*, r. 3.

<sup>91</sup> D.M. AUSONIO, *Works*, cit., p. 526.



Ausonio non come modello descrittivo, bensì come termine di confronto per dimostrare, in uno spirito di emulazione fra le arti, la superiorità dell'operazione letteraria che egli si accinge a compiere»<sup>92</sup>. L'intera scena, a partire dall'ambientazione nei virgiliani Campi Elisi<sup>93</sup>, può infatti essere letta come una contaminazione fra immagine e parola, mediata dalla dimensione onirica sottesa all'utilizzo del termine *nebula*. Un punto di partenza può essere riconosciuto in una delle *Elegiae* di Tibullo:

Sed me, quod facilis tenero sum semper Amori,  
 ipsa Venus campos ducet in Elysias.  
 Hic choreae cantusque vigent, passimque vagantes  
 dulce sonant tenui gutture carmen aves;  
 [...]  
 ac iuvenum series teneris immixta puellis  
 ludit, et adsidue proelia miscet Amor.  
 Illic est, cuicumque rapax Mors venit amanti,  
 et gerit insigni myrteaserta coma<sup>94</sup>.

Le fanciulle che Ausonio immagina abitare i Campi Elisi non sono però pacifiche come quelle di Tibullo: il poeta descrive gli *aerei campi* come abitati da «amentes [...] amantes»<sup>95</sup>, «heroides [...] quaeque, / ut quondam occiderant, leti argumenta gerebant»<sup>96</sup>, come Semele, Cenide, Procri, Ero, Saffo, Erifile, Pasifae, Arianna, Fedra, Laodamia, Tisbe, Canace, Didone, Mirra e «centum aliae veterum recolentes vulnera amorum»<sup>97</sup>. In mezzo a questo gruppo di donne, parte ereditate dal VI libro dell'*Eneide* e parte di invenzione ausoniana, decide di scendere l'«inconsultus Amor»<sup>98</sup> che, immediatamente riconosciuto come l'unico colpevole delle pene delle eroine, viene circondato e trattenuto:

Eligitur maesto myrtus notissima luco,  
 invidiosa deum poenis. Cruciaverat illic  
 spreta olim memorem Veneris Proserpina Adonin.  
 Huius in excelso suspensum stipite Amorem  
 devinctum post terga manus substrictaque plantis  
 vincula maerentem nullo moderamine poenae  
 afficiunt. Reus est sine crimine, iudice nullo  
 accusatur Amor. Se quisque absolvere gestit,  
 transferat ut proprias aliena in crimina culpas.  
 Cunctae exprobandes tolerati insignia leti  
 expediunt: haec arma putant, haec ultio dulcis,  
 ut quo quaeque perit studeat punire dolore<sup>99</sup>.

<sup>92</sup> A. FRANZOI, *Introduzione*, in D.M. AUSONIO, *Cupido messo in croce*, Napoli, Loffredo, 2002, p. 10.

<sup>93</sup> Su Amore nei Campi Elisi cfr. H. FLIEDNER, *Amor und Cupido*, cit., pp. 94-97.

<sup>94</sup> TIB. 1, 3, 57-66.

<sup>95</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, in ID., *Opere*, cit., pp. 596-605: v. 2, p. 596.

<sup>96</sup> Ivi, vv. 3-4, p. 598.

<sup>97</sup> Ivi, v. 43, p. 602.

<sup>98</sup> *Ibid.*, v. 46.

<sup>99</sup> *Ibid.*, vv. 56-67.

L'iconografia di Amore punito acquista dunque una nuova fisionomia: il dio non è più legato ad una colonna con le braccia dietro la schiena, ma viene 'crocifisso' ad un mirto, albero sacro a Venere. Ancora una volta è un gruppo di donne ad agire ai danni del dio. Non più ninfe sconosciute (né ancora le caste serve di Diana descritte da Shakespeare), le protagoniste dell'episodio sono amanti infelici del mito, nominate una ad una in una sorta di catalogo *de claris mulieribus*, e rappresentate mediante descrizioni particolarmente significative: Semele «deflet», Cenide «maeret», Erigile «maesta recusat», Laudamia «queritur», e tutte portano con sé i segni della passione che le ha consumate e condotte alla morte. È tuttavia interessante osservare il giudizio che l'autore offre sulle *heroides*: ognuna cerca in Amore la causa, il capro espiatorio, di una colpa che è solo personale: «Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo, quae sponte peccant, sed illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum»<sup>100</sup>. È questo un elemento fondamentale per comprendere i successivi sviluppi del tema: nei testi fin qui ricordati, Eros veniva punito per contrappasso, colpevole di far innamorare uomini e dei senza preoccuparsi delle conseguenze (e della reciprocità della passione); nel poemetto ausonio la punizione di Amore non deriva da una colpa reale ma dalla necessità di trovare fuori da sé, altrove, la ragione di un sentimento irrazionale e totalizzante. In fondo, attraverso il meccanismo dell'*ekphrasis*, Ausonio non soltanto distingue fra peccatori volontari e involontari, ma riesce a destrutturare lo stesso processo figurativo della personificazione: la punizione di Cupido diventa rappresentazione di un *adynaton*, dell'impossibilità di vendicarsi di qualcosa di cui non esistono altri responsabili all'infuori dei soggetti stessi. La colpa delle protagoniste, l'illogicità delle loro azioni, la loro gratuita crudeltà sono tutti elementi fondanti una tradizione che, come avremo modo di osservare a proposito della poesia italiana fra Tre e Quattrocento, si trasmetterà e arricchirà nel tempo tra imitazione e riscrittura.

Le protagoniste del *Cupido cruciatus* legano Amore alla pianta di mirto e, come «ancipites furiae»<sup>101</sup>, si divertono ad umiliarlo:

Haec laqueum tenet, haec speciem mucronis inanem  
 ingerit, illa cavos amnes rupemque fragosam  
 insanique metum pelagi et sine fluctibus aequor.  
 Nonnullaque flammam quatiunt trepidaeque minantur  
 stridentes nullo igne faces. [...]  
 [...]  
 Quaedam ignoscentum specie ludibria tantum  
 sola volunt, stilus ut tenuis sub acumine puncti

<sup>100</sup> Ancora della citata lettera di Ausonio a Gregorio: D.M. AUSONIO, *Opere*, cit., p. 596, rr. 3-5.

<sup>101</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., v. 83, p. 604.

eliciat tenerum, de quo rosa nata, cruorem  
aut pubi admoveant petulantia lumina lychni<sup>102</sup>.

Si osservi che, a differenza di quanto accadrà in seguito, le eroine crudeli agiscono soltanto sul corpo nudo di Amore, senza intervenire sulle sue armi: in Ausonio, infatti, contano più gli attributi delle donne (la resina di Mirra, la torcia di Ero, etc.) che quelli del dio, la cui umiliazione passa unicamente attraverso la fisicità violata. Un'altra peculiarità del poemetto riguarda l'intervento di Venere, madre di Cupido e «simili [...] obnoxia culpa»<sup>103</sup>: nel già ricordato idillio di Mosco, la dea era descritta preoccupata per la sorte del figlio scomparso; nel *Cupido cruciatus*, invece

Nec circumvento properans suffragia nato  
terrorem ingeminat stimulisque accendit amaris  
ancipites furias natiq̄ue in crimina confert  
dedecus ipsa suum, quod vincula caeca mariti  
depreno Mavorte tulit. [...]  
[...]  
Nec satis in verbis. Roseo Venus aurea ser̄to  
maerentem pulsat puerum et graviora paventem<sup>104</sup>.

Venere si associa dunque alle amanti furiose nella vendetta contro Amore, colpevole ancora una volta di utilizzare il proprio potere anche a scapito degli dei; la madre non si limita ad osservare l'umiliazione del figlio, ma interviene direttamente colpendolo con un ser̄to di rose (nel vaso apulo ricordato in precedenza avevamo riconosciuto soltanto una generica fronda). È questa una variante di notevole interesse, perché nella ricezione dell'immagine di Amore crocifisso sarà per lo più Venere ad intervenire in suo soccorso chiedendone la liberazione (con contaminazione, dunque, fra il carne ausoniano e l'idillio di Mosco). In questo caso, invece, è la brutalità della violenza, la ferocia della punizione visibile sul corpo esangue del bambino a fermare la mano di Venere. E «ipsae intercedunt heroides et sua quaeque / funerea crudeli malunt adscribere fato»<sup>105</sup>: un nuovo capro espiatorio, il destino, su cui scaricare colpe che Ausonio ritiene unicamente personali. Perdonato dalle «dolentes»<sup>106</sup>, Amore si allontana attraverso le porte eburnee; secondo Fauth, il rinvio virgiliano<sup>107</sup> indica che il poeta «gibt auch dem mythischen Inhalt seines kleinen Poems eine Auffassung, die von der ursprünglichen Bedeutung der Trierer Gemälde eher wegführen dürfte»<sup>108</sup>. Ausonio

---

<sup>102</sup> Ivi, vv. 68-78, pp. 602-604.

<sup>103</sup> Ivi, v. 79, p. 604.

<sup>104</sup> *Ibid.*, vv. 81-89.

<sup>105</sup> *Ibid.*, vv. 95-96.

<sup>106</sup> *Ibid.*, v. 97.

<sup>107</sup> VERG. *aen.* 6, 898.

<sup>108</sup> W. FAUTH, *Cupido cruciatur*, cit., p. 45.

costruisce il proprio carne a partire dal modello ecfrastico della tradizione greco-latina ma rigenerandolo dall'interno, non tanto nelle modalità espressive, quanto nel significato: la descrizione verbale, conferendo concretezza fisica ad una rappresentazione (forse) reale nella forma ma illusoria nei contenuti, riesce a svelare la vacuità dello scarto tra colpa volontaria e involontaria. Le immagini che campeggiano nel poema sono dotate di attributi simbolici che non hanno semplice funzione riconoscitiva, ma anche funzione mnemonica, attributi che definiscono altrettante *imagines agentes*, figure stravolte dal dolore e dalla sofferenza, emblemi delle conseguenze di un amore irrazionale. La vendetta ai danni di Cupido rappresenta, in questo senso, le conseguenze dell'eccesso della passione: il dio non è raffigurato come un trionfatore disarmato nel corso di una battaglia, ma come un fanciullo indifeso fatto prigioniero senza ragione. La sottrazione delle armi, accanto alla violenza fisica, è un dettaglio che verrà aggiunto all'iconografia soltanto in un secondo tempo, dettaglio destinato tuttavia a diventare parte integrante ed essenziale del 'non mito' in questione, con sovrapposizione dunque fra l'immagine di Amore punito e quella di Amore disarmato.

Di difficile collocazione temporale, per quanto probabilmente contemporaneo o successivo al *Cupido cruciatus*, è un epigramma *De Amore puero* dello sconosciuto poeta Modestino:

Forte iacebat Amor victus puer alite somno  
 myrti inter frutices pallentis roris in herba.  
 Hunc procul emissae tenebrosa Ditis ab aula  
 circumeunt animae, saeva face quas cruciarat.  
 «Ecce meus venator! – ait – Hunc – Phaedra – ligemus».  
 «Crudelis crimen – clamabat Scylla – metamus».  
 Cochis et orba Progne: «Numerosa caede necemus».  
 Dido et Canace: «Saevo gladio perimamus».  
 Myrrha: «Mei ramis», Evadne: «Igne crememus».  
 «Hunc – Arethusa inquit Biblisque – in fonte necemus».  
 Ast Amor evigilans dixit: «Mea penna, volemus»<sup>109</sup>.

Modestino sembra tentare una conciliazione fra poesia ellenistica e tradizione latina: le suggestioni provenienti dalla cultura greca – Eros *puer* addormentato sotto un mirto – si fondono infatti con il motivo originale delle anime delle amanti infelici che intendono punire il dio per i torti subiti. Rispetto al poema di Ausonio, le *heroides* non agiscono direttamente contro Amore, ma si limitano a minacciarlo di morti atroci, peraltro direttamente connesse con le loro rispettive sorti. Le pene prospettate acquistano dunque il carattere del

---

<sup>109</sup> MODESTINO, *De Amore puero*, in *Anthologia veterum latinorum epigrammatum et poematum sive catalecta poetarum latinorum*, editionem burmannianam digessit et auxit H. Meyerus, 4 voll., Lipsiae, apud Gerhardum Fleischerum, 1835, vol. I, 231, p. 78 (*Anth.*, I, 31); sul confronto fra Ausonio e Modestino cfr. anche A. FRANZOI, *Introduzione*, cit., pp. 12-13.

contrappasso, come d'altronde l'intero epigramma: non sembra infatti da trascurare la spia linguistica inserita da Modestino nella descrizione di Cupido, colpevole di *cruciare* le proprie vittime, forse proprio per influsso diretto del *Cupido cruciatus* di Ausonio. Rispetto a quest'ultimo il componimento di Modestino si distingue per un accentuato carattere parodico, testimoniato dalla chiusa ironica e ribadito dall'insistito omoteleuto fra le pene minacciate e la possibilità di fuga offerta dalle ali.

Una questione aperta riguarda invece l'influsso sul poemetto ausoniano della «hellenistisch-römischer Dekorationsmalerei»<sup>110</sup>: allo stato attuale delle conoscenze non esistono altre raffigurazioni di Cupido crocifisso oltre al vaso apulo<sup>111</sup>, che è tuttavia molto più antico del poemetto ausoniano. Sono stati ricordati, per similitudini concettuali, gli affreschi con Amore punito rappresentati nell'omonima casa pompeiana<sup>112</sup> [fig. 16], o quelli con *heroides* rinvenuti a Pompei e a Tor Marancia<sup>113</sup>: le pene d'amore e il catalogo di donne sono infatti due elementi caratterizzanti il tema di cui ci stiamo occupando (e che discreta fortuna avranno nei secoli successivi); e tuttavia la specificità dell'iconografia descritta da Ausonio – sia essa *ekphrasis* reale o invenzione letteraria – fa ipotizzare un massiccio debito nei confronti della tradizione ellenistica, e autorizza ancora una volta a riflettere sulla possibile mediazione della Magna Grecia nella diffusione dell'iconologia di Amore punito.

L'unica testimonianza sulla ricezione iconografica del poema ausoniano in età classica proviene da un passo delle *Antichità romane* di Pirro Ligorio:

Non senza causa dunque i Galli dipingevano Amore cruciato da diverse pene, legato e ristretto da catene e percorso da ogni sorte stimoli, et ardenti facelle, sì come lo dipigne Ausonio nella sua Ecloga di Cupido, la cui imagine veggiamo sculpita in un'altra reliquia di sepoltura, la quale è fabricata in un angolo del Palazzo di Portogallo verso la piazza di San Lorenzo in Lucina, presso la porta del cortile. Ne vedemo un altro, come s'è detto in altri luoghi delle nostre *Antichità*, nelle mani del signor Alexandro Corvino, di bronzo, col capestro al collo, colle mani legate di dietro e colli ferri alli piedi; e tra l'altre belle cose che aveva il Molza dignissimo poeta de' nostri giorni, intagliato in una pietra, lo quale Amore da un filosofo era sforzatamente messo dentro una gabbia d'ocelli: di maniera che questi simboli insegnano la temperanza dell'amore carnale<sup>114</sup>.

La riproduzione del tema del *Cupido cruciatus* su un sarcofago (la «reliquia di

---

<sup>110</sup> W. FAUTH, *Cupido cruciatur*, cit., p. 46.

<sup>111</sup> LIMC, vol. III, s. v. *Eros / Amor, Cupido*, 87 ricorda unicamente la pittura di Treviri descritta da Ausonio.

<sup>112</sup> Sulla casa dell'Amore punito cfr. L. PEDRONI, *Pompei. Regio VII, Insula 2, pars occidentalis. Le indagini dell'Institut für Archäologien dell'Universität Innsbruck finanziate dal FWF austriaco*, in *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006)*, Atti del convegno internazionale (Roma, 1-3 febbraio 2007), a cura di P.G. Guzzo e M.P. Guidobaldi, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2008, pp. 237-248: 241-242. Si ricordi che secondo L. CURTIUS, «*Poenitentia*», cit., p. 60, nell'immagine sarebbe rappresentata «Nemesis [die] bringt Eros zu der Mutter zurück».

<sup>113</sup> W. FAUTH, *Cupido cruciatur*, cit., pp. 53-56.

<sup>114</sup> P. LIGORIO, *Le antichità romane*, Ms. XIII B 5, cit., c. 81r.

sepoltura» cui fa riferimento Ligorio, appassionato antiquario<sup>115</sup>) si riallaccia tanto alla funzione funeraria, quale «Symbol für ein glückliches Leben im Jenseits»<sup>116</sup>, attribuita ad Eros in età classica<sup>117</sup>, tanto all'ambientazione elisiaca del poema di Ausonio. Le altre due immagini proposte da Ligorio, il Cupido bronzeo di Alessandro Corvino e quello marmoreo del Molza, sono invece da collegare alla produzione ellenistica di immagini di Amore legato e imprigionato. Preme tuttavia sottolineare, da un lato, la curiosa fortuna e circolazione di questo tipo di iconografia nella Roma di primo Cinquecento<sup>118</sup>, realtà culturale su cui avremo modo di tornare in seguito occupandoci delle medaglie con Cupido legato e del poemetto in ottave intitolato *Una morte finta d'Amore*; dall'altro, il riferimento conclusivo ad Amore catturato da un filosofo quale simbolo della «temperanza dell'amore carnale», immagine riutilizzata da Panfilo de' Renaldini nel suo *Innamoramento di Ruggeretto*.

Ma prima di occuparci della ricezione del *Cupido cruciatus* e del tema di Amore punito, non si può fare a meno di accennare alla presenza dell'immagine di Cupido sconfitto nelle *psychomachiae*, un argomento di ben più vasto respiro, che rappresenta tuttavia il ponte ideale fra cultura latina ed età medievale, non solo da un punto di vista testuale e iconografico, ma anche e soprattutto da un punto di vista concettuale. La *Psychomachia* di Prudenzio<sup>119</sup> costituisce da sempre un riferimento privilegiato per riflettere sui concetti di personificazione ed allegoria nel passaggio dal mondo classico al Medioevo<sup>120</sup>, e il personaggio di Amore si offre, più di molte altre divinità mitologiche, ad un esame di questo genere<sup>121</sup>. Non è nelle nostre intenzioni addentrarci in un discorso ermeneutico che ci

<sup>115</sup> Cfr. ora D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian*, with a Checklist of Drawings, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2004, in particolare pp. 5-25.

<sup>116</sup> H. FLIEDNER, *Amor und Cupido*, cit., p. 96.

<sup>117</sup> Per un'analisi d'insieme si rinvia a F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Librairie orientaliste P. Geuthner, 1942; ma cfr. anche E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., pp. 187-208.

<sup>118</sup> Pirro Ligorio ricorda ancora che «in questo bello denario da monsignor Marco Loredano conservato si vede stampato nel magistrato di Publio Acculeio Lariscolo la testa di Venere con le Grazie che hanno l'arco di Amore et il myrto in mano» (P. LIGORIO, *Le antichità romane*, Ms. XIII B 5, cit., c. 157r).

<sup>119</sup> Della quale è ora disponibile un'ottima edizione moderna: A. PRUDENZIO CLEMENTE, *Psychomachia. La lotta dei vizi e delle virtù*, a cura di B. Basile, Roma, Carocci, 2007; su questa edizione cfr. anche *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Atti della tavola rotonda (Bologna, 23 maggio 2008) con altri contributi di Filologia romanza, in «Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», 21 (2009), in particolare i contributi di F. ZAMBON, *La «Psychomachia» di Prudenzio e la nascita dell'allegoria medioevale*, pp. 45-48, e di B. BASILE, *Alcune chiose*, pp. 49-52.

<sup>120</sup> In generale si rinvia almeno a A. FLETCHER, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1964 (trad. it. *Allegoria, teoria di un modo simbolico*, Roma, Lerici, 1968); G. CLIFFORD, *The Transformations of Allegory*, London, Routledge & Kegan, 1974; M. QUILLIGAN, *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Ithaca, Cornell University Press, 1979; punto di partenza per una riflessione mirata sul testo prudenziano è ancora P.F. BEATRICE, *L'allegoria nella Psychomachia di Prudenzio*, in «Studia Patavina», 17 (1971), pp. 25-73.

<sup>121</sup> Si può ricordare che, se «wann die Abstrakts *amor und cupido* von den Römern personifiziert und unter die Götter gerechnet wurden, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen» (H. FLIEDNER, *Amor und Cupido*, p. 3), tuttavia «die Personifikation von *cupido* sich an ein Vorbild anschließt. Dieses Vorbild war der griechische Gott Eros» (p.

porterebbe troppo lontano rispetto ai nostri obiettivi, ma non si può trascurare del tutto un argomento che, seppur tangenzialmente, coinvolge il tema di Amore disarmato, permettendo di far luce sul modo in cui si modifica la percezione e l'interpretazione della figura di Cupido nel passaggio dall'elegia latina alla poesia allegorica tardo-antica. Emilio Pianezzola distingue infatti fra le personificazioni classiche, pure rappresentazioni esteriori (*ekphrasis*), e personificazioni moderne, realtà psicologiche alla base dell'allegoria vera e propria: «L'allegoria scatta dunque di fronte all'interpretazione psicologica, in particolare di fronte a un conflitto interiore, e si realizza nella rappresentazione di due opposti sentimenti personificati»<sup>122</sup>. La dicotomia privilegiata in tale contrapposizione fra opposti sentimenti personificati vede da un lato Amore (incarnazione dell'eros e della passione, talvolta sostituito dalla madre Venere, dalla Lussuria o dalla Libidine) e dall'altro una delle molteplici figure della castità (la Pudicizia, il Pudor, Diana o le sue ninfe, Minerva, la Laura petrarchesca, etc.). Ma se nella poesia latina «queste “astrazioni divinizzate” [...] avanzano assai poco sulla via della concretizzazione, restano cioè ipostatizzazioni di concetti astratti»<sup>123</sup>, è a partire dal poema prudenziano che possiamo scorgere una diversa sensibilità, che influenzerà profondamente anche la cultura moderna.

Per ciò che attiene al nostro interesse si può ricordare che, dopo la sconfitta della «Sodomita Libido»<sup>124</sup> trafitta dalla spada della «virgo Pudicitia»<sup>125</sup>, anche la Lussuria (nelle cui schiere milita Amore) viene uccisa dalla Sobrietà, con la conseguente fuga delle milizie dei Vizi:

Caede ducis dispersa fugit trepidante pavore  
nugatrix acies. [...]  
[...]  
Dat tergum fugitivus Amor, lita tela veneno  
et lapsus ex umeris arcum faretramque cadentem  
pallidus ipse metu sua post vestigia linquit<sup>126</sup>.

Dunque Amore non viene privato delle armi nello scontro con la Virtù, ma è lui stesso ad abbandonarle nella fuga, come il più pavido ed inetto dei combattenti. La battaglia, in realtà non combattuta, è un'altra delle possibilità di rappresentazione di un'immagine che,

---

38). Fondamentale inoltre osservare che «ein Römer bei der Nennung der Namen die Bedeutung des Abstraktums mithörte» (p. 52).

<sup>122</sup> E. PIANEZZOLA, *Personificazione e allegoria. Il topos della contesa*, in *Simbolo, metafora, allegoria*, Atti del IV convegno italo-tedesco (Bressanone, 1976), a cura di D. Goldin, premessa di G. Folena, Padova, Liviana, 1980, pp. 61-72: 67.

<sup>123</sup> Ivi, p. 65.

<sup>124</sup> PRUD. *psych.* 42.

<sup>125</sup> PRUD. *psych.* 41.

<sup>126</sup> PRUD. *psych.* 432-438.

tuttavia, non cambia significato: il figlio di Venere è inserito nella schiera dei Vizi, e come tale subisce la sorte dei suo commilitoni.

La *Psychomachia* troverà differenti declinazioni testuali anche in relazione all'immagine di Amore disarmato – dall'*hypnerotomachia* al trionfo –, dando origine ad un genere letterario in cui «poems and image are interwoven to such an extent that it is impossible to say which has the real predominance»<sup>127</sup>. Ma, proprio in relazione alla ricezione iconografica del poema prudenziano, si dovrà osservare che «as the triumph of the Virtue over the Vice become more and more separated from its literary source, its representation become more and more static»<sup>128</sup>. Questa cristallizzazione delle figure allegoriche è per lo più ottenuta mediante la fissazione di attributi simbolici cui è conferito il valore morale caratterizzante l'immagine<sup>129</sup>. Si tratta di un processo di codificazione delle personificazioni che, iniziato alle soglie del Medioevo, giungerà fino all'*Iconologia* di Cesare Ripa (*editio princeps* 1593). Nel passaggio dalla *Psychomachia* alle *psychomachie* si osserva dunque un sostanziale cambiamento nel linguaggio allegorico: il significato non è più veicolato da un figurante-azione ma da un figurante-oggetto; la vittoria della Castità sulla Lussuria non è più definita attraverso una battaglia o uno scontro ma mediante una palma o un carro trionfale. All'interno della moderna distinzione tra *Personenallegerie* e *Geschehensallgorie*<sup>130</sup>, tra le personificazioni vere e proprie e l'allegoria evenemenziale, si può concludere che la reificazione dell'allegoria è inversamente proporzionale a quella che potremmo definire l'actificazione dell'allegoria: l'oggetto, l'attributo, la 'cosa' al posto della scena, dell'azione, dell'atto'. Al trionfo del dettaglio significante corrisponde la progressiva scomparsa del gesto significante, con la conseguente creazione di infinite personificazioni, colte nella fissità delle loro caratteristiche peculiari. Questo processo riguarda anche Amore, ma con un'eccezione significativa.

L'iconografia del figlio di Venere, come abbiamo osservato, è sostanzialmente fissa fin dalle sue origini: la personificazione del sentimento amoroso è da sempre caratterizzata da ali, faretra, arco e frecce (e poco importa la materia di cui sono fatte); le uniche variabili sono

---

<sup>127</sup> R. HINKS, *Myth and Allegory in Ancient Art*, London, The Warburg Institute, 1939, p. 122.

<sup>128</sup> J.S. NORMAN, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, Peter Lang, 1988, p. 27; sulla dicotomia Pudicizia-Libido cfr. anche pp. 15-16.

<sup>129</sup> In proposito si può rinviare anche a A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, London, The Warburg Institute, 1939 (rist. anast. Nendeln, Kraus Reprint, 1968), in particolare pp. 14-56, dedicate alla Virtù trionfante e all'antropomorfizzazione delle virtù.

<sup>130</sup> Su cui è recentemente tornato A. STRUBEL, «Grant senefiance». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2009<sup>2</sup>, pp. 31-42.



l'età (bambino o giovane), l'utilizzo della fiaccola<sup>131</sup> e la presenza o meno di una benda sugli occhi<sup>132</sup>. Anche i gesti compiuti da Cupido si possono considerare tutto sommato stereotipati fin dai tempi di Anacreonte, mentre delle molteplici situazioni particolari in cui il dio viene rappresentato nell'arte e nella letteratura ellenistica soltanto alcune hanno avuto una qualche diffusione, e peraltro solo in settori specifici: così Amore innamorato ha avuto successo in campo antiquario, Amore punto dalle api ha trovato un'inaspettata fortuna nel campo dell'emblematica, e via dicendo. Ma, ancora una volta, le figure alessandrine veicolano un'azione, spesso poi interpretata in chiave allegorica; sono i gesti, e non (solo) gli oggetti, ad essere portatori di significato. Recuperando la distinzione, propria della retorica classica, fra allegoria *in rebus* e allegoria *in verbis*, all'interno della prima categoria riteniamo utile ritagliare uno spazio per quella che potremmo definire l'allegoria *in actis* (per distinguerla dall'allegoria *in factis* propria dell'ermeneutica biblica<sup>133</sup>): qui si potrebbero collocare le *psychomachiae* (colte nel loro sviluppo), i trionfi (intesi come risultato di uno scontro avvenuto), i viaggi (anche nelle forme della discesa agli inferi o dell'ascesi ultramondana), le visioni (reali o oniriche che siano) e, naturalmente, il tema di Amore disarmato, che trova per lo più nei suddetti generi la propria declinazione. Ad un'allegoria statica è dunque necessario contrapporre un'allegoria dinamica, soprattutto per il tema di Eros privato delle proprie insegne: in questo caso, l'actificazione si contrappone e anzi annulla la reificazione; non un semplice gesto, ma un gesto che diviene attributo in quanto agisce su altri attributi. La sottrazione delle armi di Amore non è un atto qualsiasi, ma si definisce come atto allegorico, atto figurante e significante in rapporto al significato attribuito alle insegne del figlio di Venere. Nei casi incontrati finora (Amore minacciato, Eros punito, Cupido *cruciatus*) l'azione si è presentata quasi sempre come una rappresentazione artistica, una maledizione, una speranza, quasi mai come una vera e propria allegoria; anche la sottrazione delle armi del dio è rimasta finora in ombra, quasi sempre solo accennata e mai realizzata. In questi casi, l'allegoria *in actis* non è operante, e la stessa interpretazione allegorica delle scene può risultare una forzatura. Ma a partire dalla *Psychomachia* lo scontro fra personificazioni

---

<sup>131</sup> E. PANOFKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960; trad. it. *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1984<sup>2</sup>, p. 115: «Alla mente medievale [...] la torcia appariva come simbolo di non-sacro ardore ancor più evidente che l'arco e le frecce, di modo che gli illustratori della *Psychomachia* di Prudenzio, ove soltanto l'arco e le frecce son ricordati come attributi di Cupido, erano ben disposti ad aggiungere a questi la torcia che nei testi appartiene alla sua amante Libido»

<sup>132</sup> Cfr. E. PANOFKY, *Cupido cieco*, in ID., *Studi di iconologia*, cit., pp. 135-183, da integrare però con C.D. GILBERT, *Blind Cupid*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 33 (1977), pp. 304-305, che sottolinea come il tema della cecità di Eros «is very rare in classical literature and unknown in classical art» (p. 304).

<sup>133</sup> In proposito è sempre utile il classico A. STRUBEL, «Allegoria in factis» et «Allegoria in verbis», in «Poétique», 23 (1975), pp. 342-357.

diventa un modulo narrativo di grande diffusione, la cui cristallizzazione, *in rebus* piuttosto che *in actis*, rischia di condizionare il valore complessivo della rappresentazione. Della battaglia di Vizi e Virtù la cultura medievale tende a valorizzare soltanto le personificazioni, i diversi schieramenti in campo, mettendo in secondo piano (se non annullando) la visione d'insieme dello scontro nel suo svolgersi; ma per Prudenzio il significato ultimo è racchiuso nell'*actum* del confronto fra le opposte fazioni, e non nella caratterizzazione dei singoli protagonisti. Questo elemento è tanto più evidente quando tentiamo di visualizzare, più che la figura di Eros, quella del suo avversario: come si rappresenta la Virtù? Quali sono gli attributi della Castità? Quali le insegne della Pudicizia? Come risulterà dall'analisi del secondo dei *Triumph* petrarcheschi, non è sempre possibile rispondere a queste domande. A differenza di Cupido, la virtù della castità, in un arco cronologico che va dal mondo classico all'età barocca, non ha mai avuto un'iconografia stabile, codificata e condivisa. O, per essere più precisi, non sono mai stati stabili, codificati e condivisi gli attributi di tale personificazione. Dal punto di vista dell'allegoria *in rebus*, si possono considerare insegne di Castità l'ermellino, di invenzione petrarchesca, l'unicorno, derivante dai bestiari medievali, la generica palma della vittoria, il colore bianco e il giglio della purezza. Considerata, invece, dal punto di vista dell'allegoria *in actis*, la virtù della pudicizia si definisce, molto più semplicemente e linearmente, nell'atto di sconfiggere il dio dell'amore, nella sottrazione delle sue insegne e dei suoi attributi, questi sì fissi e stabili.

Nel caso di Amore disarmato si assiste dunque ad un processo inverso a quello della ricezione del poema prudenziano: la fissazione non riguarda gli attributi o le immagini in campo, bensì l'azione nel suo insieme; non sono i simboli ma la loro sottrazione ad acquisire funzione significativa e, col tempo, a cristallizzarsi. Con una conseguenza ulteriore: le armi di Cupido, rubate, perdono il loro valore, ma proprio il furto conferisce loro un nuovo significato, non completamente dissimile da quello originario, ma diverso proprio in virtù dell'azione su di esse esercitata; lo dimostra il fatto che le stesse armi possono essere attribuite ad altre figure, diverse dal dio dell'amore, ed assumere così una nuova funzione. La sottrazione si colloca dunque all'interno di quella che abbiamo voluto definire l'actificazione dell'allegoria, una categoria, certamente di comodo, ma utile per poter distinguere, nel *mare magnum* dell'esegesi, fra un'«allegoria delle cose» e un'«allegoria delle azioni», soprattutto nel caso particolare, al centro del nostro interesse, in cui un figurato non è veicolato da un semplice figurante, ma da un gesto, la sottrazione e l'appropriazione di un altro figurante.

### 1.3 Tradizione e mitografia fra Medioevo e prima età moderna

Prudenzio da un lato e Ausonio dall'altro rappresentano le guide ideali per addentrarsi nei territori della cultura medievale: se lo scontro tra Vizi e Virtù costituisce infatti un imprescindibile punto di riferimento per la riflessione morale (e la conseguente raffigurazione allegorica) relativa alla passione amorosa<sup>134</sup>, l'immagine di Cupido *cruciatu*s ha particolare fortuna e circolazione proprio a cavaliere fra Medioevo ed età moderna. In entrambi i casi, un ruolo fondamentale, di mediazione e di tramite, è svolto dalla tradizione enciclopedico-mitografica che, sintetizzata dalle *Genealogiae deorum gentilium* di Boccaccio, giunge almeno (per quel che ci interessa) a le *Imagini delli dei de gl'antichi* di Vincenzo Cartari.

Nell'immaginario allegorico medievale, Cupido «occupied a limbo between true divinity and personification. He was a “paramythological figure” whose wings, torch, and arrows were less mythical attributes than “metaphorical accessories”»<sup>135</sup>. Tale evoluzione da divinità classica a personificazione medievale è stata accuratamente ricostruita nel fondamentale volume di Clive Staples Lewis<sup>136</sup>, punto di riferimento per successive riflessioni<sup>137</sup>, fra cui quella più recente di Armand Strubel<sup>138</sup>: questi, pur riconducendo il sistema allegorico alla pura dimensione retorica, distinguendo tra un'allegoria creatrice e un'allegoria d'interpretazione<sup>139</sup>, ha avuto il merito di rimarcare il valore della «mythallégorèse»<sup>140</sup>, l'ermeneutica allegorica del mito classico che, dall'*Ovide Moralisé* ai *Mitografi vaticani*, passando per Servio, Fulgenzio, Isidoro, Teodolfo e Remigio, giunge intatta fino alla mitografia moderna. A questa vastissima produzione è dedicato il

---

<sup>134</sup> A carattere generale, si può rinviare agli studi di R. TUVE, *Notes on the Virtues and Vices*, Part I, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 26 (1963), pp. 264-303; Part II, *ivi*, 27 (1964), pp. 42-72, poi confluiti in EAD., *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton, Princeton University Press, 1966, in particolare pp. 57-143, in cui viene indagato il rapporto fra Virtù e Vizi classici (consacrati dai testi di Cicerone e Macrobio) e Virtù e Vizi della cultura cristiana. Per la concezione dell'amore nella letteratura di età medievale si rinvia al classico studio di D. DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Librairie PLON, 1939 (trad. it. *L'Amore e l'Occidente. Eros morte e abbandono nella letteratura europea*, traduzione di L. Santucci, introduzione di A. Guiducci, Milano, BUR, 1998), cui si può aggiungere anche, seppur profondamente legata all'orizzonte culturale francese, l'utile indagine compiuta da C. BALADIER, *Érôs au Moyen Âge. Amour, désir et «delectatio amorosa»*, Paris, Les éditions du cerf, 1999.

<sup>135</sup> T. HYDE, *The Poetic Theology of Love. Cupid in Renaissance Literature*, London-Toronto, Associated University Press, 1986, p. 29.

<sup>136</sup> C.S. LEWIS, *The Allegory of Love*, *cit.*, in particolare pp. 44-107 e 229-293.

<sup>137</sup> Sul passaggio di Amore da divinità a personificazione sono utili anche D. RUHE, *Le dieu d'Amours avec son paradis*, München, Fink, 1974, pp. 5-27, e S. KOCHER, *Allegories of Love in Marguerite Porete's Mirror of Simple Souls*, Turnhout, Brepols Publishers, 2008, pp. 165-190, entrambi dedicati alla letteratura medievale francese

<sup>138</sup> A. STRUBEL, «*Grant senefiance*», *cit.*, in particolare la parte teorica iniziale, pp. 13-102, e l'accurata e aggiornata bibliografia, pp. 344-357.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>140</sup> *Ivi*, pp. 243-250.

monumentale studio di Jane Chance<sup>141</sup>, in cui si può cogliere pienamente il passaggio di Cupido da dio dell'amore a *daemon fornicationis*, «subverter of reason»<sup>142</sup> meritevole di essere punito e sconfitto. Tuttavia nella tradizione medievale italiana questo motivo, sconosciuto alla produzione erudito-mitografica, ha una circolazione più visuale che letteraria<sup>143</sup>, mentre risulta decisamente più diffuso nella produzione allegorica francese o inglese<sup>144</sup>, in cui «la tematica della *Psychomachia* si sviluppa in forme drammatiche»<sup>145</sup>.

Escluso dalla fervida stagione dell'ermeneutica tardoantica e altomedievale, il 'non mito' di Amore punito riaffiora nelle silloge mitologica boccacciana, una *summa* del sapere classico e moderno, sotto forma di Cupido *cruciatus*. L'iconografia del dio, considerato figlio di Marte e Venere, è esemplata sul modello dell'*Octavia* senecana<sup>146</sup>, aggiornato secondo le indicazioni del già ricordato Francesco da Barberino, che «in quibusdam suis poematibus vulgaribus, huic oculos fascea velat, et gryphis pedes attribuit, atque cingulo cordium pleno circumdat»<sup>147</sup>. Il dettaglio della benda e, soprattutto, degli artigli<sup>148</sup> – già incontrati nel sonetto

<sup>141</sup> J. CHANCE, *Medieval Mytography. I. From Roman North Africa to the School of Chartres. A.D. 433-1177*, Gainesville, University Press of Florida, 1994; EAD., *Medieval Mytography. II. From the School of Chartres to the Court of Avignon. 1177-1350*, Gainesville, University Press of Florida, 2000.

<sup>142</sup> J. CHANCE, *Medieval Mytography. I*, cit., in particolare pp. 129-157: 135. Su questo aspetto si è soffermato anche T. TINKLE, *Medieval Venuses*, cit., pp. 43-73, per dimostrare come, alla luce dei mitografi medievali, si possa ritenere infondata la dicotomia fra Cupido, personificazione dell'amore terreno, e Venere, incarnazione dell'amore nobilitante.

<sup>143</sup> Il motivo, ad esempio, non appartiene alla tradizione stilnovistica, per la quale si rinvia a E. SAVONA, *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*, Bari, Adriatica editrice, 1973, in cui si ricordano i *topoi* di Amore potente signore (pp. 15-18), del poeta servo di Amore (pp. 21-23) e della donna (pp. 18-21), della crudeltà di Amore (pp. 31-76) o delle maledizioni contro di lui (pp. 73-74), mentre è escluso il motivo di Amore disarmato o punito.

<sup>144</sup> Nei limiti di questa ricerca non è possibile far riferimento, se non tangenzialmente, alla produzione culturale non italiana; per le raffigurazioni di Amore sconfitto nella letteratura medievale francese, oltre ai testi già indicati, cfr. ancora P. MEYER, *Le manuscrits français de Cambridge*, in «Romania», LVII (1886), pp. 236-357: 292-295 (con alcune parti del curioso *Plainte d'Amour* attribuito a Nicole Bozon, in cui Amore, considerato fondatore di monasteri, è imprigionato a Roma e cacciato dal mondo insieme a tutte le sue figlie, Pietà, Verità, Naturalezza, Umiltà e Castità); in proposito anche A. STRUBEL, «*Grant senefiance*» cit., pp. 175, 225-227, 323-325; per la cultura inglese, anche per i frequenti riferimenti ai modelli letterari e artistici italiani, è ora fondamentale l'analisi di J. KINGSLEY-SMITH, *Cupid in Early Modern Literature and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

<sup>145</sup> L. BOLZONI, *La battaglia dei vizi e delle virtù. Testi e immagini fra tre e quattrocento*, in *Ceti sociali ed ambienti religiosi urbani nel teatro religioso europeo del '300 e '400*, Convegno di studi (Viterbo, 30 maggio-2 giugno 1985), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro medievale e rinascimentale, 1986, pp. 93-123: 94; sulle erudite «interazioni tra immaginario visivo e immaginario letterario» (p. 80) nella cultura medievale italiana cfr. anche L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI, 1994 (ma anche EAD., *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della Morte'*, Roma, Salerno, 1987); e M. CICCUTO, *Giunte a una lettura esemplare di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*, in ID., *Icone della parola*, cit., pp. 113-145.

<sup>146</sup> SEN. *oct.* 557-565: «Volucrem esse Amorem fingit immitem deum / mortalis error, armat et telis manus / arcuque sacras, instruit saeva face / genitumque credit Venere, Vulcano satum. / Vis magna, mentis blandyus, atque animi calor / Amor est; inventa gignitur, luxu otio / nutritur inter laeta Fortunae bona; / quem si fovere atque alere desistas, cadit / brevique vires perdit extinctus suas».

<sup>147</sup> G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in ID., *Tutte le opere*, cit., voll. VII-VIII, I, IX, IV, 3, p. 902.

<sup>148</sup> Sulla fortuna e sulla tradizione (non solo italiana) dell'attributo degli artigli si è soffermato M.G. CAPUSSO, *L'exposition di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson Celeis cui am de cor e de saber*, in «Studi

della maledizione di Amore, e presenti ancora nell'iconografia del dio delle *Rime* e della VI ballata del *Decameron*<sup>149</sup> – testimonia la volontà di fornire una descrizione accurata delle differenti rappresentazioni di Cupido, un desiderio di completezza che riguarda anche i miti secondari connessi al dio. Qui si inserisce la ripresa del poemetto ausoniano:

Refert preterea Auxonius ex hoc fabulam satis longo carmine scriptam, quam pictam ait Trevis in triclinio Zoili: Cupidinem scilicet inter myrteta Herebi casu evolasse, quem cum cognovissent heroides mulieres, eius ob causam dira supplicia, et inhonesta desideria atque mortes passe, facto agmine confestim in eum surrexere, et frustra conantem exercere vires, eum cepere, atque in excelsam ibidem myrtum cruci affixere, suas inde pendentem ignominias inicientes, quas inter dicit et advenisse Venerem increpantem eum eique Vulcani catenas improperantem, et supplicia seva minantem; quibus commotis aliis, remissis suis iniuriis, a Venere veniam illi impetravere, eumque sustulere de cruce, et ipse evolavit ad Superos<sup>150</sup>.

Boccaccio è molto preciso nel presentare il *Cupido cruciatus*: si tratta di una *fabula picta* (che riprende direttamente, proiettandola negli schemi retorici medievali, la «nebula picta» di Ausonio), un'*inventio* efrastica che non viene considerata a sé stante, eterodossa, rispetto alla rappresentazione tradizionale di Amore, bensì costituisce un elemento integrante (e, aggiungerei, fondamentale) di tale iconografia. La struttura concettuale delle *Genealogie* è ordinatamente schematizzata: ad una prima parte descrittiva, incentrata sulla raccolta e l'esposizione delle differenti immagini degli dei, segue una parte interpretativa, tesa a chiarire il senso riposto nelle diverse raffigurazioni e negli innumerevoli attributi simbolici di ciascuna divinità. Lo stesso vale per Cupido. Dopo aver dunque spiegato che «Cupidinem dicimus, mentis quedam passio ab exterioribus illata, et per sensus corporeos introducta et intrinsecarum virtutum approbata»<sup>151</sup>, Boccaccio esamina le singole qualità del dio dell'amore: la fanciullezza (collegata all'età della passione), le ali (simbolo di instabilità), l'arco e le frecce (per indicare la «repentina captivitas» degli innamorati<sup>152</sup>), la fiaccola (incarnazione delle anime incendiate dal desiderio), la benda (per rappresentare la cecità degli amanti) e gli artigli (immagine della forza del sentimento). La descrizione di Cupido non si

---

mediolatini e volgari», XXX (1984), pp. 117-166: 138-146.

<sup>149</sup> G. BOCCACCIO, *Rime*, cit., II, 38\*, vv. 18-23, p. 125: «Tu se' dipinto con velate ciglia, / fanciullo ignudo, con piedi ad unghioni / pungenti più che sproni, / sempre con l'arco a saettar leggero, / ché vai vagando senza alcun pensiero / come colui in cui non è fermezza»; ID., *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 782: «Amor, s'io posso uscir de' tuoi artigli, / appena creder posso / che alcuno altro uncin mai più mi pigli».

<sup>150</sup> G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, cit., I, IX, IV, 4, p. 902.

<sup>151</sup> Ivi, I, IX, IV, 6, p. 904.

<sup>152</sup> Ivi, I, IX, IV, 10, p. 906; e si ricordi anche il diverso significato attribuito alle frecce: «Has aureas esse dicunt et plumbeas ut per aureas dilectionem sumamus, que, uti aurum lucidum atque preciosum est, sic et ipsa; per plumbeam autem odium volunt, quod uti grave metallum iners et vile, sic et malivolentia reddit quos corripit» (*ibid.*); in proposito cfr. già G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Limentani, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. II, I, 131, p. 293: «L'una è d'oro e ha punta aguta, e questa genera amore; l'altra è di piombo ed è torta nella punta, e questa genera odio».

conclude però con la spiegazione del significato dei suoi attributi<sup>153</sup>, bensì con l'esposizione del valore allegorico del poemetto ausoniano, segnale che la raffigurazione di Cupido *cruciatu*s deve essere interpretata alla stregua degli altri figuranti nella costruzione dell'immagine di un dio che «represents not love (*amor*) or desire (*cupido*), but passion (*passio*), a god of tremendous power»<sup>154</sup>. La punizione di Amore è dunque per Boccaccio un (atto) figurante, tramite di uno specifico (e non altrimenti veicolabile) figurato: «Eum [Cupidinem] cruci affixum, si sapimus, documentum est, quod quidem sequimur quotiens, animo in vires revocato, laudabili exercitio molliciem superamus nostram et, apertis oculis, prospectamus quo trahebamur ignavia»<sup>155</sup>.

Boccaccio leggeva probabilmente il testo del *Cupido cruciatu*s in uno dei due codici ausoniani in suo possesso<sup>156</sup>, anche se, va ricordato, «the poetic production of Ausonius had never been entirely forgotten»<sup>157</sup>; tuttavia, la lettura allegorico-moralizzante del poemetto fatta dal certaldese si allontana in qualche modo dalle indicazioni fornite dall'autore nella lettera di dedica al prefetto pretorio Proculo Gregorio. La scena non è interpretata, come suggeriva Ausonio, in relazione al senso di colpa connesso con la passione amorosa; l'episodio non rappresenta una vendetta (a suo modo impossibile e solo immaginaria) ai danni del dio alato. Nelle *Genealogie* Amore crocifisso è piuttosto un'ipostasi dell'amante, fatto oggetto di pubblico ludibrio; al centro dell'interesse c'è Cupido, non le donne, c'è l'atto materiale, la sua crocifissione, non le ragioni che spingono le *heroides* a tale gesto. Saggio, ritiene Boccaccio, è chi è in grado di superare la «molliciem», chi tenendo gli occhi aperti riesce ad evitare le seduzioni dell'«ignavia». Questa interpretazione non presuppone una rimozione (le donne, in fondo, si dimostrano pietose nei confronti del dio legato alla pianta di mirto) ma una più accurata percezione dell'amore, ben sintetizzabile con le parole di un frammento di Afranio: «Amabit sapiens, cupient ceteri»<sup>158</sup>. È alle conseguenze di una passione totalizzante e irrazionale che fa riferimento il passo delle *Genealogie*: l'*actum*

<sup>153</sup> Per una visione d'insieme del valore simbolico di Amore nella mitografia da Boccaccio al Rinascimento cfr. A. RICCIARDI, *Commentaria simbolica in duos tomos distributa*, Venetiis, apud Franciscum de Francischis senensem, 1591, s. v. *Amor*, cc. 41v-44r, *Cupido*, cc. 180r-181r.

<sup>154</sup> T. TINKLE, *Medieval Venuses*, cit., p. 93.

<sup>155</sup> G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, cit., l. IX, IV, 11, p. 908.

<sup>156</sup> Cfr. O. HECKER, *Boccaccio-Funde. Stucke aus der bislang verschollenen Bibliothek des Diethers darunter von seiner Hand geschriebenes Fremdes und Eigenes*, Braunschweig, G. Westermann, 1902, p. 42; R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1905 (rist. anast. Firenze, Sansoni, 1967), vol. I, pp. 30-33; A. MAZZA, *L'inventario della «parva libraria» in Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio*, in «Italia medioevale e umanistica», IX (1966), pp. 1-74, in particolare p. 48 e, in ragione degli sviluppi successivi a Boccaccio, p. 59: «Ausonio, poco noto al Petrarca, stava invece completo nella biblioteca del suo amico, e passò a Santo Spirito, come ci assicura una pagina del Poliziano».

<sup>157</sup> R. WEISS, *Ausonius in the Fourteenth Century*, in *Classical Influences in European Culture*, cit., pp. 67-72: 67.

<sup>158</sup> AFRAN. fr. 221.

allegorico di Cupido *cruciatus* incarna ciò che nessun oggetto simbolico potrebbe rappresentare. Non bastano i lacci, le reti, la pania, con i quali Amore è solito imprigionare gli amanti; è lo stesso Amore imprigionato a divenire emblema. Boccaccio interpreta il gesto come figurante allegorico, l'atto si fa figurante di un figurato non altrimenti rappresentabile. Collocata significativamente in conclusione del capitolo dedicato a Cupido, l'interpretazione del poemetto ausoniano si carica dunque di una chiara valenza morale, ideale chiosa ad una vera e propria teoria dell'amore, costruita mediante *res* ed *acta* significanti, incentrata sul superamento della *cupido* per raggiungere il vero *amor*, l'amore del sapiente che non si lascia crocifiggere dalle conseguenze della propria passione sensuale, riuscendo «apertis oculis» a seguire la strada più corretta. Non è in fondo che un'ennesima proiezione di quell'«amore per diletto», a metà strada fra l'«amore onesto» e l'«amore per utilità», che torna più volte nella produzione del certaldese<sup>159</sup>.

Con Boccaccio si afferma dunque, per la prima volta, una lettura allegorico-moralizzante dell'episodio di Ausonio, una lettura su cui può aver esercitato qualche influsso anche la rappresentazione petrarchesca dell'amante che si lamenta perché «Amor [...] m'ha legato et tienmi in croce»<sup>160</sup>, senza però dimenticare l'originaria pertinenza al «campo metaforico della tortura» della parola *cruciato* nell'italiano antico<sup>161</sup>. Tuttavia, l'interpretazione delle *Genealogie* non riesce ad imporsi come un forte modello esegetico. Lo dimostra, per rimanere in ambito boccacciano, la lettera di dedica «alle donne innamorate» dell'edizione veneziana del 1481 della *Fiammetta*. Dopo aver ricordato la favola apuleiana e il poema ausoniano, scrive il curatore editoriale Gerolamo Squarzafico:

Sì che, carissime madame, nel cuor delle quale le fiamme amorosse dimoranno, per questo poetico figmento considerare puoteti di quanta efficacia siano gli amorosi advenimenti che sustengono l'innamorati pecti che doppo questa vita ciercono ancora di quelle fiamme amorose vindicarse, come si elle supradicte madonne se dimostrano, che di Cupidine loro inimico si volevano vindicare<sup>162</sup>.

<sup>159</sup> La distinzione tra le tre forme d'amore in G. BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, l. IV, 44, 4, p. 424; ma cfr. anche ID., *Amorosa visione*, a cura di V. Branca, ivi, vol. III, XXXVIII-XXXIX, pp. 240-245.

<sup>160</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, CCLXXIV, v. 5, p. 1103; l'immagine dell'amante crocifisso entra ben presto nel canone del petrarchismo, come conferma G. DE' CONTI, *La bella mano*, a cura di G. Gigli, Lanciano, Carabba, 1916, XLVIII, vv. 5-6, p. 52; LVI, v. 6, p. 57; CXLIX, v. 114, p. 139; ma cfr. anche M.M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1998, II, 4, v. 6, p. 115; III, 6, v. 7, p. 214. Anche Boiardo aveva però avuto modo di leggere direttamente Ausonio, come dimostra un passo dell'*Innamoramento de Orlando* (sul quale incidono peraltro anche le *Stanze* di Poliziano): cfr. C. ZAMPESE, *Or si fa rossa or pallida la luna. La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994, pp. 260-262.

<sup>161</sup> M. SANTAGATA, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 146; ma sull'utilizzo del lemma, a partire da Jacopone da Todi, cfr. in particolare pp. 146-161.

<sup>162</sup> Il passo si legge in J. ALLENSPACH, G. FRASSO, *Vicende, cultura e scritti di Gerolamo Squarzafico alessandrino*, in «Italia medioevale e umanistica», XXIII (1980), pp. 233-292: 284.

Se quella delle *Genealogie* è la prima lettura allegorica del *Cupido cruciatus*, nella dedicatoria dello Squarzafico viene riaffermata invece una lettura esclusivamente ‘vendicativa’ del poema ausoniano, con le *heroides* desiderose di punire il dio per i torti subiti.

Boccaccio non è soltanto il primo esegeta del testo di Ausonio, ma anche il primo autore ad utilizzare il poemetto come fonte mitologica. Nei mitografi successivi, da Lilio Gregorio Giraldi<sup>163</sup> a Natale Conti<sup>164</sup> a Vincenzo Cartari<sup>165</sup>, più o meno attenti lettori delle *Genealogie*<sup>166</sup> e alacri raccoglitori di fonti greche e latine<sup>167</sup>, non è sempre possibile trovare la stessa attenzione nei confronti del *Cupido cruciatus*; l’interesse degli umanisti si concentra per lo più sui molteplici nomi e appellativi di Amore, sul suo significato e su quello del fratello Anteros, sulla sua genealogia (dalla dicotomia platonica tra Venere terreste e Venere celeste alla distinzione ciceroniana tra quattro differenti Venere e tre Cupido<sup>168</sup>), e soprattutto sulle differenti modalità di rappresentazione del dio, con puntuale spiegazione del valore simbolico di ogni singolo attributo. Diverso il discorso per quanto concerne l’allegoria *in actis*, per la quale i singoli mitografi meritano di essere considerati separatamente: se infatti «the professional mythographer was a Renaissance creation»<sup>169</sup>, tuttavia molto differenti risultano le modalità di approccio ed interpretazione dei singoli miti (e ‘non miti’), specie di quelli il cui protagonista è Cupido<sup>170</sup>.

---

<sup>163</sup> L.G. GIRALDI, *Historiae deorum gentilium*: si cita da ID., *Opera omnia*, Lugduni, apud Hackium, Boutesteyn, Vivie, Vander AA & Luchtmans, 1696, I, 13, coll. 405-411.

<sup>164</sup> N. CONTI, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*: si cita dall’edizione Patavii, apud Petrumpaulum Tozzium, 1616, IV, 14, pp. 213-221 (del testo è disponibile adesso anche una recentissima edizione inglese: *Mythologiae*, translated and annotated by J. Mubryan and S. Brown, 2 voll., Temple, Arizona Centre for Medieval and Renaissance Studies, 2006, con appendice di edizioni dal 1567 al 1653, pp. 937-958).

<sup>165</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl’antichi*: si cita dalla Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, Einleitung von W. Koschatzky, Graz, Akademische Druck 1963, pp. 256-272.

<sup>166</sup> In proposito si può rinviare a S. GAMBINO LONGO, *La fortuna delle Genealogie deorum gentilium nel ‘500 italiano da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari*, in *Boccace à la Renaissance. Lectures, traductions, influences en Italie et en France*, Actes du Colloque *Heritage et fortune de Boccace* (Université Stendhal-Grenoble 3, 12-14 octobre 2006), études réunies par J. Bartuschat, in «Cahiers d’études italiennes», 8 (2008), pp. 115-130.

<sup>167</sup> Sulle differenti modalità di approccio dei tre mitografi alle fonti classiche, oltre a J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., pp. 275-289, cfr. anche B. GUTHMÜLLER, *Presenza e conoscenza del mondo antico dal Medioevo al Rinascimento*, in ID., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2009, pp. 14-41, in particolare pp. 19-25.

<sup>168</sup> CIC. *nat. deor.* 3, 23, 59-60: «Venus prima Caelo et Die nata, cuius Eli delubrum vidimus, altera spuma procreata, ex qua et Mercurio Cupidinem secundum natum accepimus, tertia Iove nata et Diona, quae nupsit Vulcano, sed ex ea et Marte natus Anteros dicitur, quarta Syria Cyproque concepta, quae Astarte vocatur, quam Adonidi nupsisse proditum est. [...] Cupido primus Mercurio et Diana prima natus dicitur, secundus Mercurio et Venere secunda, tertius (qui idem est Anteros) Marte et Venere tertia».

<sup>169</sup> D.C. ALLEN, *The Allegorical Interpretation of the Renaissance Mythographers*, in ID., *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore-London, The John Hopkins Press, 1970, pp. 201-247: 201; cfr. anche C. NICOSIA, *Dalla mitografia all’iconologia. L’origine rinascimentale della scienza delle immagini*, in «Rara volumina», 1-2 (2004), pp. 87-105.

<sup>170</sup> Sul dio dell’amore nella mitografia rinascimentale il rinvio d’obbligo è a T. HYDE, *The Poetic Theology of Love*, cit., pp. 87-110.



Lilio Gregorio Giraldi preferisce ricordare la favola di Amore e Psiche, il *Cupido fugitivus* di Mosco – ed «Aeneae Sylvii, qui Pius Secundus Romanus Pontifex postea fuit, elegia eodem picturae argumento, itemque Marulli epigramma»<sup>171</sup> – e ancora il «Cupido fulmen tenens», scelto da Alcibiade come sigillo e argomento di un distico di Celio Calcagnini<sup>172</sup>. Solo un rapidissimo accenno al poema ausoniano si legge nelle *Historiae deorum gentilium* (iniziate già intorno al 1538, ma pubblicate per la prima volta a Basilea nel 1548): «Eclogae legitur Ausonii poetae de Cupidine ab heroinis patibulo crucis affixo, ut et meminit Lactantius, si recte remetiur»<sup>173</sup>. Giraldi fa dell'albero di mirto un *patibulum*, cioè la forca su cui venivano legate o inchiodate le mani di chi era condannato ad essere issato sul palo (*crux*) di quella che sarebbe divenuta la croce – in tale sostituzione si può forse avvertire un influsso delle rappresentazioni di Amore condannato a morte che grande circolazione avevano nelle feste ferraresi, come avremo modo di dimostrare più avanti – e chiama in causa cautamente Lattanzio (forse proprio al posto di Boccaccio) che non fa mai riferimento ad una scena del genere.

A partire da un passo di Apollonio Rodio, che «omnium malorum fontem et originem Cupidinem putavit»<sup>174</sup>, Natale Conti, attento conoscitore della cultura greca<sup>175</sup>, intende invece riflettere sulle «multae [...] civitates, multa regna, multae provinciae per hunc insanorum et furiosorum deum devastatae»<sup>176</sup>, per concludere però con un assunto che ricorda da vicino il poema ausoniano: «Quamvis illud magis verum est, quod non malus est Cupido, sed occasio potius facinorosis et perditis hominibus male agendi»<sup>177</sup>. Conti infatti «cerca nelle favole degli antichi il recondito significato morale, la verità perenne, capace di forgiare i costumi e indirizzare l'azione»<sup>178</sup>. Tuttavia, nelle *Mythologiae* (la cui *editio princeps* risale al 1567) Amore è sempre rappresentato come un crudele trionfatore, un arciere invitto, implacabile dominatore di uomini e dei.

Non così per Vincenzo Cartari che, proprio come Boccaccio, conclude il capitolo dedicato a Cupido recuperando i versi del poemetto di Ausonio<sup>179</sup>. Nelle *Imagini delli dei de*

<sup>171</sup> L.G. GIRALDI, *Historiae deorum gentilium*, cit., col. 407.

<sup>172</sup> *Ibid.*: «Aligerum fulmen fregit Deus aliger igne, / dum demonstrat uti est fortior ignis Amor».

<sup>173</sup> *Ivi*, col. 408.

<sup>174</sup> N. CONTI, *Mythologiae*, cit., p. 218.

<sup>175</sup> In proposito si rinvia a C. LIBERATORE, *Nuovi frammenti di Melanzio in Natale Conti?*, in *Ricerche di antichità e tradizione classica*, Atti del I e II incontro di studio (Villa Mondragone, Monteporzio Catone, 16 maggio e 6 dicembre 2000), a cura di E. Lanzillotta, Tivoli, Tored, 2004, pp. 103-115; V. COSTA, *I frammenti di Filocaro traditi da Boccaccio e da Natale Conti*, *ivi*, pp. 117-147.

<sup>176</sup> N. CONTI, *Mythologiae*, cit., p. 219.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> V. COSTA, *Natale Conti e la divulgazione della mitologia classica in Europa tra Cinquecento e Seicento*, in *Ricerche di antichità e tradizione classica*, cit., pp. 257-307: 277.

<sup>179</sup> Non ritengo pertanto condivisibile il giudizio di C. NICOSIA, *Dalla mitografia all'iconologia*, cit., secondo

*gl'antichi* – edite per la prima volta nel 1556, ma la cui prima edizione illustrata, con 98 tavole di Bolognino Zaltieri, risale al 1571 – l'autore non si limita però a riassumere il *Cupido cruciatus*, ma offre quella che, a tutt'oggi, sembra essere la prima traduzione completa in terza rima del poemetto<sup>180</sup>. La motivazione di Cartari è la seguente:

Ma non è stato Amore di tanto potere però sempre, che altri non habbia potuto più di lui ancora alcuna volta, come Ausonio mostra in certa sua fintione, la quale io voglio porre solo per dare, con gli scherni, coi tormenti e con la croce di Amore, fine alla sua imagine, vendicarmi a questo modo, poiché altro non posso fare, di mille ingiurie ch'egli mi ha già fatte e mi fa tutto di<sup>181</sup>.

«Sono grazie e vezzi che denotano, in Cartari, il prevalere dello scrittore sull'erudito o sul filosofo delle religioni»<sup>182</sup>. Attraverso la traduzione, il mitografo intende sottolineare ancora una volta una lettura della punizione di Cupido incentrata esclusivamente sul tema della vendetta; ma più che la dedica dello Squarzafico, l'intento dell'autore delle *Imagini delli dei de gl'antichi* sembra ricordare quello dei poeti (e degli scultori da loro evocati) dell'*Anthologia graeca*, che sfogavano con i versi (o nella pietra) la rabbia nei confronti del dio dell'amore:

Perché non è poca la vendetta che si piglia di chi fa male raccontare le pene sue e i suoi dispregi, e pare che consoli assai ricordarsi che quelli parimenti siano stati in gravissimi pericoli li quali furono già, e tuttavia sono, cagione altrui di penosa vita. Fu dunque Ausonio che Cupido non se avvedendo volasse là dove stanno quelle anime, le quali per Amore uscirono di questa vita miseramente, e che pigliato da loro fosse legato e posto come in croce sopra un alto mirto. E mentre che queste li propongono diversi tormenti viene Venere, la quale non solamente non cerca di mitigare le adirate alme contra suo figlio, ma si mostra adirata anch'essa contro di lui; e, fatte alcune sferze di rose e di fiori, lo batte stranamente sì che move quelle a pietà, le quali la pregano a perdonargli, ed esse parimenti gli perdonano e lo sciolgono lasciandolo andare, cosa che non haverei già fatto io: ma poi che tutte erano donne quelle che lo pigliarono, altro non se ne poteva aspettare<sup>183</sup>.

Non bisogna però trascurare che il volgarizzamento del poemetto ausoniano si inserisce all'interno di un discorso più complesso sulla centralità della lingua volgare: solo nel capitolo dedicato ad Amore, Cartari cita direttamente la traduzione dell'*Amor fugitivus* di Mosco di Luigi Alamanni<sup>184</sup>, quella dell'elegia properziana dedicata alla descrizione di Eros ad opera di Girolamo Benivieni<sup>185</sup>, e il *Triumphus Amoris* di Petrarca<sup>186</sup>. Concludere la sezione dedicata a Cupido con una traduzione originale acquista dunque un doppio

---

cui, mentre «l'approccio di Giraldis e di Conti al mito classico è d'impronta filologica e filosofica, a Cartari interessava descrivere gli dei, fornire informazioni sul loro aspetto» (p. 95).

<sup>180</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., pp. 269-272.

<sup>181</sup> Ivi, p. 269.

<sup>182</sup> G. SAVARESE, A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini*, cit., p. 48.

<sup>183</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., p. 269.

<sup>184</sup> Ivi, p. 264.

<sup>185</sup> Ivi, pp. 267-268.

<sup>186</sup> Ivi, pp. 264-265.

significato: Cartari intende dimostrare, una volta di più, il prestigio e il livello raggiunto dal volgare ma, al contempo, intende anche approfittare dell'opportunità offertagli dalla traduzione per porsi sulla scia dei suoi predecessori: «La cosa è nel latino molto bella, non so che sia di lei nel volgare; ma chi sa latino legala nella sua lingua, e chi no si contenti di questa, ch'io ho ridotto al volgare per hora, fin che venga chi la ritiri in miglior forma»<sup>187</sup>.

Nel volgarizzamento del *Cupido cruciatus* è possibile rintracciare alcune caratteristiche dello stile di Cartari, che «sembra abbandonare le implicazioni filosofiche ed il coinvolgimento emotivo nei confronti dell'antichità [...] in favore di una maggiore scientificità e di una fredda analisi, che occasionalmente si colora di toni canzonatori»<sup>188</sup>. Innanzi tutto, i 103 versi del poemetto iniziale vengono tradotti in 223 endecasillabi, più del doppio; inoltre, se fin dal primo verso Ausonio dichiara apertamente il suo debito nei confronti della «musa Maronis»<sup>189</sup>, l'autore delle *Imagini* preferisce tacere questa ulteriore dipendenza dalla tradizione latina. Cartari tenta inoltre di rendere ancor più marcata la descrizione dell'episodio narrato dal poeta latino: la scena non si svolge più «aëreis in campis»<sup>190</sup>, ma «ne i mesti campi»<sup>191</sup> in cui «l'aer caliginoso par che vieti / ogni allegrezza»<sup>192</sup>; protagonisti non sono solo «amentes [...] amantes»<sup>193</sup>, bensì «gl'innamorati e infelici spirti»<sup>194</sup>, rappresentati con un gusto (e un lessico) pienamente lirico: «eran l'alme ch'in sé fur empie e crude / per troppo amar altrui, sì ch'anzi tempo / de la spoglia mortal restaro ignude»<sup>195</sup>; e ancora:

E mentre che ciascuna si doleva  
de' suoi antichi danni dolcemente,  
ché 'l lamentarsi in parte il duol rileva,  
ecco che vien inavvedutamente  
battendo l'ali per la selva ombrosa  
Amor tra questa addolorata gente<sup>196</sup>.

Ricchissime risultano dunque le integrazioni al testo: se Ausonio si limita a citare

---

<sup>187</sup> Ivi, p. 269.

<sup>188</sup> C. VOLPI, *La mitologia nel Cinquecento e Vincenzo Cartari*, in EAD., *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma, Edizioni De Luca, 1996, pp. 1-30: 3.

<sup>189</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., v. 1, p. 596.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., v. 1, p. 269.

<sup>192</sup> *Ibid.*, vv. 16-17.

<sup>193</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., v. 2, p. 598.

<sup>194</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., v. 3, p. 269; solo in un secondo tempo le protagoniste dell'episodio verranno indicate come «le donne antiche / ch'amar miseramente in questa vita / e fanno prova allhor quanto nimiche / a sé stesse fur già, mentre che furo / a le voglie d'Amor già troppo amiche» (ivi, vv. 41-45, p. 270).

<sup>195</sup> Ivi, vv. 4-6, p. 269.

<sup>196</sup> Ivi, vv. 97-102, p. 270.

«murice pictus Adonis»<sup>197</sup>, Cartari preferisce invece utilizzare l'immagine del bellissimo giovane – spostata in posizione di primo piano, in conclusione del catalogo di amanti trasformati in fiori, perché simbolo per eccellenza «di chi fosse stato / ingiustamente altrui cagion di male»<sup>198</sup> – per rievocarne e rimarcarne la tragica passione amorosa:

Adone, che già tante volte stretto  
da la madre d'Amor fu nel bel seno  
cogliendone piacevole diletto  
et hora fatto fior orna il terreno  
di porporeo color con altri assai<sup>199</sup>.

Manifestano la volontà di arricchire il testo soprattutto le accumulazioni, le sezioni in cui più marcata risulta la tensione lirica caratterizzante il volgarizzamento. Un passo come «omnia quae lacrimis et amoribus anxia maestis / exercent memores obita iam morte dolores»<sup>200</sup>, viene infatti tradotto:

E rimembrando i già passati guai,  
le lagrime, i sospir, i mesti amori,  
i dolorosi accenti e i tristi lai,  
rinovano con quelli anco i dolori<sup>201</sup>.

Il catalogo di eroine è seguito pedissequamente, anche se il numero delle «centum aliae»<sup>202</sup> non nominate è portato inevitabilmente a «più di mille»<sup>203</sup>; tra i versi sulle amanti viene soppresso soltanto il distico dedicato ad Erifile<sup>204</sup>, forse perché l'unico minacciato da una grave lacuna testuale. È interessante però osservare come Cartari proietti il giudizio sulle *heroides* anche su Venere. Quando scende nei Campi Elisi, la madre di Cupido ha infatti l'aspetto «di chi gastigar voglia il proprio errore / in colui ch'ad errar già l'habbia tratto»<sup>205</sup>; a differenza dell'originale, dunque, la dea ciprigna non è accusata delle stesse colpe del figlio, bensì di quelle delle donne che di lui si vogliono vendicare:

L'accusan tutte, né però trovare  
sano giusta cagion di dargli pena,  
ma giusto fan che sia quanto lor pare;  
ond'ei si sente andar per ogni vena  
[...]  
poi che si vede in mano a l'empia turba,

<sup>197</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., v. 11, p. 598.

<sup>198</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., vv. 116-117, p. 271.

<sup>199</sup> Ivi, vv. 28-32, p. 270.

<sup>200</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., vv. 13-14, p. 598.

<sup>201</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., vv. 34-37, p. 270.

<sup>202</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., v. 43, p. 602.

<sup>203</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., v. 94, p. 270.

<sup>204</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., vv. 26-27, p. 600.

<sup>205</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., vv. 199-200, p. 277.

la qual incolpa lui de i propri errori,  
et ogni legge e ordine conturba<sup>206</sup>.

Il volgarizzamento dell'egloga si conclude, in linea con le ragioni che ne avevano motivato la stesura, con un intervento personale di Cartari. Liberato dai lacci delle donne, Amore può finalmente volare via, anche se l'autore avrebbe preferito che «così foss'egli andato in precipitio, / né più di lui s'udisse mai parola»<sup>207</sup>. Il distico finale conferma dunque, da un lato, la proiezione lirica operata dal traduttore sul testo ausoniano; e, dall'altro, la dimensione di *impossibilia* che ne caratterizza la rappresentazione. Cartari non sa – o finge di non sapere – che il carne è presentato come un'*ekphrasis*; ma i versi conclusivi si definiscono, ancora una volta dopo gli esempi dell'*Anthologia graeca* e di Boccaccio, come una minaccia, l'unica possibilità a disposizione del poeta per poter rappresentare la sconfitta di Amore. Il conclusivo riferimento alla propria personale esperienza conferma che la traduzione del *Cupido cruciatus* va interpretata come una forma di riscrittura del testo originale, che si inserisce, senza alterarne ma anzi rafforzandone la fisionomia, nell'intarsio di citazioni erudite (e loro volgarizzamenti o riscritture) caratterizzante il capitolo su Amore e, a livello macrotestuale, l'intera articolazione delle *Imagini delli dei de gl'antichi*.

#### 1.4 Il *Triumphus Pudicitie*: fonti, ricezione e rappresentazione

Macrobio è il primo autore ad inserire, nell'ambito della divisione medievale fra Virtù cardinali e Virtù teologali, la Castità e la Pudicizia nel «well-established group of Temperance's manifestations that had become fixed by centuries of repetition»<sup>208</sup>. I repertori di arte classica e tardoclassica non riconoscono tuttavia particolari attributi alla Pudicizia [fig. 17], personificata per lo più come una matrona velata raffigurata in piedi oppure «auf einem Thron sitzenden [...], die mit der Rechten den Schleier und mit der Linken ein langes Szepter hält»<sup>209</sup>. Per rappresentare il trionfo della Castità su Amore nel *Triumphus Pudicitie* Francesco Petrarca non aveva dunque una tradizione iconografica solida e codificata cui riallacciarsi, salvo quella offerta dalla *psychomachia*. La mancanza di precisi modelli aiuta però a comprendere anche le difficoltà nella ricezione figurativa del secondo dei *Triumphus* petrarcheschi, riprodotto graficamente in modi diversi e, molto spesso, indipendenti dal testo di riferimento. Se la scelta petrarchesca di affidare a Laura il ruolo di *figura Pudicitiae* risulta

---

<sup>206</sup> Ivi, vv. 127-135, p. 271.

<sup>207</sup> Ivi, vv. 222-223, p. 272.

<sup>208</sup> R. TUVE, *Allegorical Imagery*, cit., p. 65. Il riferimento è a MACR. *somn.* 1, 8 7: «Temperantiam sequuntur modestia, verecundia, abstinencia, castitas, honestas, moderatio, parcitas, sobrietas, pudicitia».

<sup>209</sup> LIMC, vol. VII, s. v. *Pudicitia*, p. 592.

infatti di straordinaria originalità, costringe tuttavia gli illustratori del poema trionfale ad optare per una completa ma poco comprensibile fedeltà al poema, o (più frequentemente) per una sua riscrittura artistica, con la conseguente creazione di un' iconografia originale ma quasi del tutto autonoma. Petrarca tuttavia non si limita a conferire alla donna amata una funzione universale e non più soggettiva, ma al contempo affida ad una specifica gestualità un nuovo significato. Nelle molteplici declinazioni del motivo della punizione di Amore fin qui incontrate, quasi mai il figlio di Venere è stato realmente disarmato: il poeta (o l'artista) si è sempre limitato a sperare, minacciare, sognare, desiderare, augurarsi che l'invincibile dio potesse essere privato dei suoi attributi; soltanto le ninfe di un epigramma di Mariano Scolastico avevano osato sottrarre la torcia a Cupido addormentato, ma l'arco, le frecce e la faretra erano rimasti saldamente appesi ad un albero. Anche le *heroides* di Ausonio, pur avendo legato e spaventato Amore, avevano lasciato intatte le sue insegne, e la stessa dea ciprigna, sempre pronta a colpire il figlio (sia con un sandalo che con un serto di rose), aveva soltanto minacciato di spezzare le sue impietose armi. Petrarca è invece il primo autore a rappresentare il dio dell'amore disarmato, ed è anche il primo ad affidare a questo atto un significato originale. Lo scontro con Laura-Pudicizia non si definisce soltanto nei termini della *Psychomachia* prudenziana, per quanto Petrarca resti «l'ultimo vate – allegorico – che seppe imitarla»<sup>210</sup>; non si tratta più di uno scontro fra personificazioni tradizionali<sup>211</sup>, né di una fuga di Amore; il dio viene invece privato delle proprie insegne dopo essere stato fatto prigioniero. La vendetta nei suoi confronti non ha però carattere puramente autoreferenziale, ma si inserisce in «una più vasta allegoria dialettica di redenzione e salvezza»<sup>212</sup>, che poteva trovare soltanto nella personificazione della donna amata e nell'allegorizzazione della sottrazione delle armi di Cupido la propria rappresentazione.

#### 1.4.1 I commenti: ermeneutica umanistica e moderne interpretazioni

Nella storia della tradizione del poema petrarchesco<sup>213</sup>, il *Triumphus Pudicitie*, la cui

<sup>210</sup> B. BASILE, *Introduzione*, in A. PRUDENZIO CLEMENTE, *Psychomachia*, cit., p. 24.

<sup>211</sup> Ancora operanti, ad esempio, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CCXXV, ma anche in CCCXV, vv. 9-10.

<sup>212</sup> C.F. GOFFIS, *Originalità dei "Trionfi"*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, p. 33.

<sup>213</sup> Per la quale è d'obbligo il rinvio agli studi di C. GUERRINI, *Per uno studio della diffusione manoscritta dei "Trionfi" di Petrarca nella Roma del XV secolo*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXXXVI (1982), pp. 85-97; EAD., *Il sistema di comunicazione di un «corpus» di manoscritti quattrocenteschi: i «Trionfi» di Petrarca*, in «Scrittura e civiltà», 10 (1986), pp. 121-197; EAD., *Per un'ipotesi di petrarchismo popolare: "vulgo errante" e codici dei "Trionfi" nel Quattrocento*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», LIV (1986), pp. 12-33; EAD., *«I tempi e' luoghi e l'opere leggiadre»: la tradizione manoscritta della prevulgata e la fortuna dei "Trionfi" nel Quattrocento*, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, a cura di C. Tristano, M. Calleri, L. Magionani, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, pp. 163-219, in particolare pp. 180-219 per un elenco completo di tutti i manoscritti quattrocenteschi; a questi

composizione è databile tra 1343 e 1344, ha sempre dimostrato una maggiore stabilità testuale rispetto agli altri *Trionfi*<sup>214</sup>; tuttavia, non sempre si è prestata la dovuta attenzione alla specificità della vittoria della Castità descritta da Petrarca. L'originalità del *Triumphus Pudicitie* si può cogliere pienamente soltanto dopo aver sgomberato il campo dall'ipotesi di una sua dipendenza dalla letteratura allegorica d'oltralpe, specie il *Roman de la Rose*, e dalle creazioni dell'immaginario boccacciano (a partire dalla seconda redazione dell'*Amorosa visione*)<sup>215</sup>: in entrambe non è infatti possibile trovare traccia alcuna della figura di Cupido disarmato. Il *Roman de la Rose*, pur ricchissimo di personificazioni (molte delle quali non estranee al canone petrarchesco) e pur legato al genere della *psychomachia*, non offre mai una rappresentazione della sconfitta di Cupido; lo stesso vale per l'*Amorosa visione*, in cui non c'è alcun bisogno che Fiammetta privi Amore delle armi, essendo la donna una proiezione e una seguace del dio, come dimostra la loro apparizione congiunta<sup>216</sup>. Seppur non esente da debiti nei confronti di altri generi letterari (cataloghi *de viris illustribus* e *de claris mulieribus*, poemi allegorici, visioni, etc.), lo scontro fra Amore e Pudicizia dei *Triumphus* conserva un carattere proprio e originale, distinguendosi anche dalle battaglie di Vizi e Virtù coeve e precedenti. L'unico modello indicato in passato come antecedente diretto della scena sono i già ricordati affreschi dell'*Allegoria della castità* della Basilica inferiore di Assisi; ma se l'idea «può essere stata ispirata, nel concetto generale, dalla pittura di Giotto, [...] nei particolari non deriva in via diretta da fonti determinate»<sup>217</sup>. Già la pittura, tuttavia, può essere ricondotta ad una precisa fonte, i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, il cui nome è stato recentemente proposto come possibile identità per la Guida dei *Triumphus*, anche in virtù della simile e molto tradizionale rappresentazione di Cupido<sup>218</sup>. Molto meno tradizionale risulta invece lo scontro tra Amore e Laura descritto nel *Triumphus Pudicitie*, che ben poco ha in realtà a che vedere con il Cupido, bendato e con gli artigli ai piedi, rappresentato da Giotto mentre si allontana dalla scena:

---

studi si possono aggiungere ancora, specie per le indicazioni relative alle illustrazioni e agli apparati paratestuali, C. GRATTON, *La diffusione dei «Trionfi» del Petrarca nella Roma quattrocentesca*, in «Studi romani», XXX (1982), pp. 31-43; P. VECCHI GALLI, *I Triumphus. Aspetti della tradizione quattrocentesca*, in *I Triumphus di Francesco Petrarca*, Atti del convegno di studi (Gargano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 343-373.

<sup>214</sup> Cfr. U. DOTTI, *A proposito della datazione del Triumphus Pudicitie*, ivi, pp. 318-321.

<sup>215</sup> È quanto ha dimostrato, per l'intero poema, E. PASQUINI, *Il testo: fra l'autografo e i testimoni di collazione*, ivi, pp. 11-45; il rapporto col *Roman de la Rose* è al centro dell'interpretazione di C. CALCATERRA, *La prima ispirazione dei «Trionfi»*, in ID., *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942, pp. 145-208; l'ipotesi 'boccacciana', già avanzata da E. PROTO, *Sulla composizione dei «Trionfi»*, in «Studi di letteratura italiana», III (1901), pp. 1-96, è stata poi strenuamente sostenuta da V. BRANCA, *Per la genesi dei «Trionfi»*, in «La Rinascita», IV (1941), pp. 681-708.

<sup>216</sup> G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, cit., XV, vv. 43-51, p. 62.

<sup>217</sup> G. MELODIA, *Studio su I Trionfi del Petrarca*, Palermo, Alberto Reber, 1898, p. 50.

<sup>218</sup> S. CARRAI, *Il problema della «Guida»: un consuntivo e una nuova proposta*, in *I Triumphus*, cit., pp. 67-78.

Ell'avea indosso, il di, candida gonna,  
 lo scudo in man che mal vide Medusa.  
 D'un bel diaspro er'ivi una colonna,  
 a la qual d'una in mezzo Lethe infusa  
 catena di diamante e di topatio,  
 che s'usò fra le donne, oggi non s'usa,  
 legarlo vidi e farne quello stratio,  
 che bastò ben a mille altre vendette;  
 ed io per me ne fui contento e satio.  
 I' non poria le sacre e benedette  
 vergini ch'ivi fur chiudere in rima,  
 non Calliope e Clio con l'altre sette;  
 ma d'alquante dirò che 'n su la cima  
 son di vera honestate; infra le quali  
 Lucretia da man destra era la prima,  
 l'altra Penelopè. Queste gli strali  
 avean spezato, e la pharetra a lato  
 a quel protervo, e spennachiato l'ali<sup>219</sup>.

I commentatori antichi<sup>220</sup> interpretano questo passo, e più in generale l'intero *Triumphus Pudicitie*, come un'allegoria della Ragione in grado di sconfiggere l'Appetito. Il più accurato, in questo senso, è il primo riconosciuto esegeta della poesia petrarchesca, Bernardo Ilicino<sup>221</sup>. Nel suo articolato commento al testo, allestito fra 1468 e 1469 e pubblicato per la prima volta a Bologna nel 1475, l'umanista sostiene che «messer Francesco

<sup>219</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, in ID., *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, in ID., *Opere italiane*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, vv. 118-135, pp. 248-252; pur utilizzando questa edizione per le citazioni, non si può fare a meno di rinviare, per il ricchissimo commento, all'edizione a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

<sup>220</sup> Per i quali si rinvia, dopo le analisi preliminari ma ancora utili di N. QUARTA, *I commentatori quattrocenteschi del Petrarca*, in «Atti della Reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti», XXIII (1905), pp. 269-324, a G. BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, 3 voll., Torino, UTET, 1994<sup>2</sup>, vol. II, pp. 22-39: 27-30; sui commenti quattrocenteschi cfr. anche J. ALLENSPACH, *Commento ai "Trionfi" di anonimo quattrocentesco: un primo elenco di codici*, in «Studi petrarcheschi», n. s., III (1986), pp. 271-278; G.C. ALESSIO, *The "lectura" of the Triumphs in the Fifteenth Century*, in *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, edited by K. Eisenbichler and A.A. Iannucci, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1990, pp. 269-290; J. ALLENSPACH, *Ancora sul commento ai "Trionfi" di anonimo quattrocentesco*, in «Studi petrarcheschi», n. s., X (1993), pp. 281-294.

<sup>221</sup> Per l'analisi, la storia editoriale e la fortuna critica del commento dell'Ilicino, il più studiato fra i commentatori petrarcheschi, dopo le pionieristiche indagini di C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia medioevale e umanistica», XVII (1974), pp. 61-113: 70-78 (ora riedito in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana. III (1972-1998)*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 93-135), si può rinviare ancora a V. MERRY, *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Ilicino ai «Trionfi» petrarcheschi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXIII (1986), pp. 235-246; G. FIORAVANTI, *Bernardo da Montalcino ed il Commento ai Trionfi dedicato a Borso d'Este*, in «*In supreme dignitatis*». *Per la storia dell'Università di Ferrara, 1331-1991*, a cura di P. Castelli, Firenze, Olschki, 1995, pp. 145-154; E. HAYWOOD, «*Inter urinas liber factus est*». *Il commento dell'Ilicino ai "Trionfi" del Petrarca*, in *Petrarca e la cultura europea*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 139-159; L. FRANCALANCI, *Il commento di Bernardo Ilicino ai «Triumphs» di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo*, in «Studi di filologia italiana», LXIV (2006), pp. 143-154. Sullo stile dell'umanista senese è utile anche F. GLÉNISSON-DELANNÉE, *La prosa del senese Bernardo Ilicino tra cronaca municipale e invenzione letteraria*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte*, Atti del convegno di studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena (5-8 novembre 1992), 3 voll., Pisa, Pacini Fazzi, 1996, vol. II, pp. 707-724.



non intende solo per amore lo appetito carnale ma ogni sensitivo diletto et desiderio lascivo. Et per Laura non solo describe la pudicitia, ma ciaschuna opera da virtù regolata»<sup>222</sup>. La lettura etica (in ottica aristotelica e ciceroniana) del poema trionfale conduce dunque a riconoscere nell'atto di legare Cupido sconfitto un'allegoria dell'uomo che «ha sottomesso a lo imperio de la ragione» i sensi<sup>223</sup>. Tuttavia, l'Ilicino non indica alcuna fonte possibile per questo episodio, limitandosi a commentare il valore (morale) degli elementi presenti sulla scena: il colore bianco della veste, simbolo di innocenza, lo scudo quale immagine di prudenza, la colonna di temperanza, il diaspro di repressione, il diamante e il topazio di durezza e costanza, etc.<sup>224</sup>. A questa attenzione puntuale per la reificazione allegorica, si riallaccia l'«emblemizzazione dell'ente astratto»<sup>225</sup> operata dall'Ilicino nei confronti dei cataloghi di uomini e donne illustri che figurano nel seguito di Castità (ma anche di Amore e Fama, i trionfi «che hanno carattere più chiaramente “professionale”»<sup>226</sup>). Ai personaggi della storia e del mito viene dunque riconosciuto uno specifico valore allegorico, riaffermato dall'umanista anche nel suo *Somnium*, un prosimetro in cui la dicotomia fra Amore e Pudicitia è raffigurata non più come uno scontro fra le due personificazioni, ma come un confronto fra i singoli personaggi dei due cortei<sup>227</sup>. L'immagine di Amore disarmato non trova accoglienza nell'opera poetica di un interprete acuto e raffinato come il letterato senese; il quale, tuttavia, aveva saputo cogliere e sfruttare appieno le possibilità riposte nel passo petrarchesco relativo alla sconfitta di Cupido. Nel commento, infatti, l'Ilicino inserisce nel catalogo di donne virtuose elogiate da Petrarca anche una contemporanea, quella Onorata Orsini cui è dedicata la biografia composta dall'umanista fra 1469 e 1470<sup>228</sup>. Il letterato non si limita però ad aggiungere il nome della donna senese, ma utilizza proprio l'immagine di Amore punito quale veicolo dell'elogio: «Laonde, senza dubbio se Lucretia et Penelope

<sup>222</sup> Si cita da *Gli sonetti canzone e triumphs del Petrarca con li soi commenti*, in Vinegia, [Bernardino Stagnino], 1513, c. 49v; si osserva che in questa edizione, l'incisione che accompagna il *Triumphus Pudicitie* (c. 48v) riproduce la Castità seduta in trono con una colonna in mano cui è legato Amore, raffigurato come un bimbo alato e senza benda sugli occhi: in proposito M.G. TAVONI, *Elementi del paratesto nelle edizioni dei Trionfi con il commento dell'Ilicino (secoli XV e XVI)*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. I, a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 349-371.

<sup>223</sup> *Gli sonetti canzone e triumphs*, cit., c. 57r.

<sup>224</sup> Ivi, c. 56r-v.

<sup>225</sup> S. CRACOLICI, *Esemplarità ed emblematica nel commento di Bernardo Ilicino ai Triumphs di Petrarca*, in *I Triumphs*, cit., pp. 403-417: 413 (il testo è ora riedito in S. CARRAI, S. CRACOLICI, M. MARCHI, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 73-89).

<sup>226</sup> G. MARTELOTTI, *Il Triumphus Cupidinis in Ovidio e nel Petrarca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 8 (1978), pp. 159-165; ora riedito in ID., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo e S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 517-524: 523.

<sup>227</sup> S. CRACOLICI, *L'etopea di Ginevra, o il Somnium di Bernardo Ilicino*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Università degli Studi di Trento, 2000, pp. 97-141: il testo si legge a pp. 127-141 (il saggio è ora riedito in S. CARRAI, S. CRACOLICI, M. MARCHI, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, cit., pp. 109-134).

<sup>228</sup> Cfr. S. CRACOLICI, *Agiografie laiche. Bernardo Ilicino e le donne illustri di Siena*, ivi, pp. 91-107.

haveano con le loro opera le saette et l'arco d'Amore spezato, madona Honorata havea everso il carro con tutte le ruote»<sup>229</sup>. Tale inserimento non soltanto conferma «il valore epidittico del commento iliciniano, buono come modello per la stesura di testi encomiastici»<sup>230</sup>, ma testimonia le possibilità di riscrittura e reinterpretazione, letteraria e iconografica, insite nel passo petrarchesco: la presenza di una donna reale (Laura) alla guida di una schiera di eroine del mito e della storia autorizza infatti il riutilizzo dell'immagine di Cupido sconfitto in chiave elogiativa ed encomiastica, proprio come teorizzato dall'Ilicino nel suo commento. Molti gli esempi che si potrebbero addurre: per ora basti ricordare uno dei primi a livello cronologico, quello offerto dal *Triumpho di la Pudicicia* del bolognese Tommaso dal Gambaro, componimento incluso nel suo *Silvano*, canzoniere pubblicato nel 1491 e concluso, secondo una tradizionale disposizione dei manoscritti contenenti testi petrarcheschi, da una serie di trionfi, ridotti però nella forma di sonetti:

Chi vuol vedere una spietata guerra  
venga et saprà Lucina el dio d'amore  
in che crucci, in che sdegni, e 'n qual furore  
l'un verso l'altro l'arco forte serra.  
Vedrà costei ch'al fin Cupido afferra,  
tolendo a lui dil pecto il sangue, il core;  
poi col triumpho rapportarne honore  
per pudicicia havendo gloria in terra.  
Fuggir Silvano, satiri, ancor Venere  
et venire tutte ornate in drapel bianco,  
con palme in man cantando, ninfe sante;  
et poi guidarla a l'ara, arder fra cenere  
cose gradite a l'animo alto e franco,  
onde exaltata in ciel ferma sue piante<sup>231</sup>.

Nel testo di Gambaro la ripresa dello scontro fra Amore e la donna è estrapolata dall'originario impianto trionfale, come si può desumere peraltro dall'abbandono della terza rima, per essere ricondotta all'interno del repertorio lirico, ridotta a *topos* per celebrare le virtù della donna amata. L'inclusione operata dall'Ilicino nel suo commento non è dunque una novità, bensì un'applicazione, al campo ermeneutico, di un processo di ricezione e rielaborazione del poema petrarchesco già ampiamente operante ad ogni livello, letterario così come figurativo.

Fino al 1525, anno della pubblicazione dell'edizione curata da Vellutello, «i *Trionfi* non furon letti con altro commento se non con quello, incredibilmente prolisso,

<sup>229</sup> *Gli sonetti canzone e triumpho*, cit., c. 57r.

<sup>230</sup> S. CRACOLICI, *Agiografie laiche*, cit., p. 94.

<sup>231</sup> T. DAL GAMBARO, *Triumpho di la Pudicicia*, in ID., *Silvano*, ne l'alma et inclita città di Bologna, a comune spesa de Benedetto de Hector libraro et de Plato di Benedetti, 1491, cc. E7v-E8r.

dell'Ilicino»<sup>232</sup>, che influenzò direttamente anche i commentatori successivi, non solo per quanto riguarda le informazioni, ma anche per la stessa strutturazione testuale, offrendo «a “standard” allegorical reading of the *Trionfi*»<sup>233</sup>. Bernardino Daniello, ad esempio, si limita a ripetere la dicotomia fra Ragione e Appetito, preferendo sviscerare nel dettaglio il valore allegorico degli elementi decorativi<sup>234</sup>, piuttosto che indagare le possibili fonti della rappresentazione. Si distingue dai precedenti il commento di Giovanni Andrea Gesualdo, prodotto negli ambienti dell'accademia del Minturno fra 1523 e 1525: pur seguendo lo schema codificato, Gesualdo è il primo a sottolineare che il protagonista, ormai diventato servo di Amore all'inizio del *Triumphus Pudicitie*, si presenta come «giovene, incauto, disarmato e solo»<sup>235</sup>. L'esegeta osserva che Francesco è «disarmato da quei ragionevoli pensieri de quali soleva andare armato per diffendersi da l'appetito»<sup>236</sup>; la sconfitta di Cupido non può dunque che definirsi come un'ennesima privazione delle armi da parte delle donne, che così «haveano [...] scacciato tutti i pensieri che de l'appetito si creano e le cagioni ond'escano e i vani piaceri ove albergano»<sup>237</sup>. Benché decisamente più originale di quello dei suoi predecessori, in quanto incentrato su un'«interpretazione del soggetto del poema, che adombra la storia dei sei stati dell'anima»<sup>238</sup>, anche il commento di Alessandro Vellutello al secondo trionfo non rivela tuttavia un diverso approccio critico, ma si limita a vedere nell'episodio «la ragione sotto nome di castità, e quella sotto nome di M[adonna] L[aura], di esso appetito [Amore] triumphare»<sup>239</sup>, con la sovrapposizione, alla dicotomia classica, della dicotomia paolina «spiritus [...] adversus carnem»<sup>240</sup>.

Immagine della Castità e della Pudicizia, ma anche della Temperanza, della Ragione e della Virtù, Laura viene considerata ed interpretata in ragione del suo essere e non del suo agire; il suo gesto non ha alcuna rilevanza a fini esegetici, e l'attenzione ricade soltanto sugli strumenti con cui la donna riesce a trionfare sul dio dell'amore. Dalla lettura dei commentatori antichi, il trionfo della Pudicizia su Amore sembra essere dunque un'invenzione originale di Petrarca, senza alcuna precisa fonte di riferimento.

<sup>232</sup> N. QUARTA, *I commentatori*, cit., p. 275.

<sup>233</sup> D.D. CARNICELLI, *Bernardo Illicino and the Renaissance Commentaries on Petrarch's Trionfi*, in «Romance Philology», XXIII-1 (1969), pp. 57-64: 60.

<sup>234</sup> Si legge il testo in *Sonetti, canzoni, e triumphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, in Vinegia, per Giovanni Antonio de' Nicolini da Sabbio, 1541, cc. 234r-238r.

<sup>235</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, cit., v. 14, p. 230.

<sup>236</sup> Si cita da *Il Petrarca con l'espositione di M. Gio. Andrea Gesualdo*, in Vinegia, appresso Iacomo Vidali, 1574, c. 377v.

<sup>237</sup> Ivi, c. 381v.

<sup>238</sup> G. BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, cit., p. 32.

<sup>239</sup> *Le volgari opere del Petrarca con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca*, in Vinegia, per Giovanniantonio & fratelli da Sabbio, 1525, c. D1r.

<sup>240</sup> Ivi, c. D1v.

I commentatori moderni hanno tentato di fare chiarezza nel *mare magnum* dei possibili debiti del *Triumphus Pudicitie* nei confronti della tradizione classica, riconoscendo in particolare nella produzione della tarda latinità un serbatoio di spunti<sup>241</sup>. Il primo ad orientare in questa direzione è stato Enrico Proto, che ha chiamato in causa prima Prudenzio<sup>242</sup> e quindi Ausonio<sup>243</sup>. In entrambi i casi, tuttavia, sarà più opportuno «giustapporre alla nozione di ‘fonte’ [...] quella di modello: testo non solo usufruito in maniera più massiccia e costante (diciamo pure fonte ‘preferenziale’) dal punto di vista formale, ma anche testo-guida nell’elaborazione della struttura narrativa, o di parte di essa»<sup>244</sup>. Il rapporto con il *Cupido cruciatus* si definisce infatti fra imitazione e capovolgimento: «in Ausonio sono le donne stesse vittime di Amore, che fanno vendetta di sé stesse; mentre nel Petrarca sono le donne caste che fanno vendetta delle altre vinte da Amore»<sup>245</sup>. Alle amanti infelici del poemetto ausoniano, incarnazione delle sofferenze procurate dalla passione, si contrappone il corteo della Pudicizia, che risulta sostanzialmente bipartito: da un lato la «gloriosa schiera» di «tutte le sue / chiare Virtuti»<sup>246</sup>, legata alla tradizione allegorica d’oltralpe e comprendente Onestà, Vergogna, Senno, Modestia, Abito, Diletto, Perseveranza, Gloria, Bella accoglienza, Accorgimento, Cortesia, Purezza, Timore d’infamia, Desiderio d’onore, Pensieri, Bellezza; dall’altro le «sacre e benedette / vergini»<sup>247</sup> del mito e della storia, riconducibili ai cataloghi *de claris mulieribus*: Lucrezia, Penelope, Virginia, le mogli dei Teutoni sconfitti da Mario ad Aquae Sextiae, Giuditta, Ippona, Tuccia, Ersilia e le Sabine, «quella che per lo suo diletto e fido / sposo, non per Enea, volse ire al fine: / taccia il vulgo ignorante! io dico Dido»<sup>248</sup> e Piccarda Donati; non mancano poi alcuni uomini virtuosi, come Spurinna, Ippolito, Giuseppe

<sup>241</sup> In proposito cfr. almeno G. VELLI, *Petrarca, la poesia latina medievale, i Trionfi*, in *I Triumphi*, cit., pp. 123-133.

<sup>242</sup> E. PROTO, *Il Petrarca e Prudenzio*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», VIII (1903), pp. 206-213.

<sup>243</sup> E. PROTO, *Il Petrarca e Ausonio*, ivi, X (1905), pp. 218-227.

<sup>244</sup> C. GIUNTA, *Memoria di Dante nei Trionfi*, in «Rivista di letteratura italiana», XI-3 (1991), pp. 411-452: 432.

<sup>245</sup> E. PROTO, *Il Petrarca e Ausonio*, cit., p. 226.

<sup>246</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, cit., vv. 76-77, p. 240.

<sup>247</sup> Ivi, vv. 127-128, p. 250.

<sup>248</sup> Ivi, vv. 155-157, p. 254; sulla presenza di Didone nei *Triumphus* cfr. J. SIMPSON, *Soggetti di trionfo e storia letteraria. Didone e Petrarca nell’Africa e nei Trionfi di Petrarca*, in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, a cura di V. Finucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 73-92. Si ricordi che nel poemetto ausoniano la «Simonia [...] Elissa» (v. 38) è indicata fra le «mulieres amatrices», mentre è esempio di pudicizia nel *De mulieribus claris* di Boccaccio (G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, in ID., *Tutte le opere*, cit., X, XLII, 16, p. 176: «O pudicitie inviolato decus! O viduitatis infrante venerandum eternumque specimen, Dido!»); per questo passo cfr. anche C. KALLENDORF, *Boccaccio’s Didone and the Rhetorical Criticism of Virgil’s Aeneid*, in «Studies in Philology», 82 (1985), pp. 401-415; più in generale, sulla fortuna di una Didone pudica, simbolo di castità, si rinvia a M.L. LORD, *Dido as an Example of Chastity: The Influence of Example Literature*, «Harvard Library Bulletin», 17 (1969), pp. 216-232; P. BONO, M.V. TESSITORE, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Mondadori 1998, in particolare pp. 54-100; M. DESMOND, *Reading Didone: Gender, Textuality and the Medieval “Aeneid”*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, in particolare pp. 23-73.

e soprattutto Scipione<sup>249</sup>. In realtà, non si tratta di gruppi differenti o contrapposti, bensì di un unico schieramento in cui personaggi storici e personificazioni possono convivere in quanto gli uni figure delle altre, *exempla virtutis* alla stregua dei nomi inseriti nel *De viris illustribus* e delle raffigurazioni degli affreschi sullo stesso soggetto, le cui relazioni con il poema trionfale (ma più con i *Triumphus Cupidinis* e *Fame* che con il *Triumphus Pudicitie*) sono state ampiamente indagate<sup>250</sup>. Le donne di Petrarca, che «poche eran, perché rara è vera gloria»<sup>251</sup>, sono dunque portatrici di una chiara funzione morale<sup>252</sup>, pressoché estranea alle oltre cento «mulieres amatrices» di Ausonio. Inoltre, il poeta latino distingue, come abbiamo visto, fra le amanti «de nostro seculo», peccatrici spontanee e volontarie, e «illae heroicae», in cerca di una giustificazione; Petrarca invece, ponendo alla guida dello schieramento di eroine storiche e mitologiche proprio una donna reale e ‘moderna’, capovolge l’assunto di partenza, sottraendo al dominio dell’*adynaton* la possibilità di una sconfitta di Amore.

Ma le differenze con il *Cupido cruciatus* non si limitano ai gruppi di donne che si vendicano di Amore, sempre che di vendetta si possa parlare nel caso del corteo della Castità, le cui azioni non sono dettate da un vero senso di rivalsa. Diverso è il luogo in cui si svolge la scena: ai Campi Elisi si contrappone infatti Baia, luogo che già Properzio aveva condannato

<sup>249</sup> Sulla funzione di Scipione all’interno del poema trionfale e, più in particolare, nel *Triumphus Pudicitie*, cfr. G. CREVATIN, *L’esordio di Scipione*, in «Quaderni petrarcheschi», I (1983), pp. 131-139; C. SANTINI, *Nuovi accertamenti di raffronto tra Silio e Petrarca*, in *Preveggenze umanistiche di Petrarca*, Atti delle giornate petrarchesche di Tor Vergata (Roma-Cortona 1-2 giugno 1992), Pisa, Edizioni ETS, 1993, pp. 111-139; 130-139; G. CIPRIANI, *Scipione ‘enfant prodige’*, ivi, pp. 141-170.

<sup>250</sup> Sui cataloghi di *illustri viri*, a livello generale, si rinvia a M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, a cura di S. Settis, II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 95-152; più nello specifico cfr. almeno S. LONGHI, *Vincitori e vinti. La macchina dei «Trionfi»*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzeni e G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 35-47; G. BRUGNOLI, *Catalogi virorum, litteris illustrium*, in *Preveggenze umanistiche di Petrarca*, cit., pp. 57-89; V. KAPP, *Les exempla dans les Triumphus et la culture oratoire de Pétrarque*, in «Italique», XII (2009), pp. 9-31. Per il rapporto fra *Triumphus* e cicli figurativi di uomini illustri si rinvia invece a T. MOMMSEN, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, in «The Art Bulletin», XXXIV-2 (1952), pp. 95-116 (riedito in ID., *Medieval and Renaissance Studies*, edited by E.F. Rice Jr, Introduction by F.G. Marcham, Ithaca, Cornell University Press, 1959, pp. 130-174); M. SALMI, *I Trionfi e il De viris illustribus nell’arte del primo Rinascimento*, in «Atti dei convegni dei Lincei», X (1976), pp. 23-47; M. CICCUTO, *Per l’origine dei Trionfi*, in «Quaderni d’italianistica», XII-1 (1991), pp. 7-20; ID., *Per una storia napoletana dei «Trionfi»*, in ID., *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, pp. 5-77; ID., «Triumphus», ovvero itinerari di codici figurati tra Petrarca e Boccaccio, in *La tradizione classica nella miniatura europea*, Atti del V congresso di storia della miniatura, in «Rivista di storia della miniatura», 4 (1999), pp. 73-80; R. GUERRINI, *Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta: Topos e parádigma nella pittura murale del Rinascimento*, in *Visuelle Topoi. Erfindung tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. von U. Pfisterer und M. Seidel, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 183-196; S. CARAPEZZA, «I pellegrini egregi». *Contaminazioni tra arte figurativa e topoi retorici nelle rappresentazioni di uomini illustri*, in «Critica letteraria», 131 (2006), pp. 211-236; 225-236.

<sup>251</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Mortis*, in ID., *Triumphus*, cit., I, v. 16, p. 272.

<sup>252</sup> Sulla funzione morale dei cataloghi *de viris illustribus* e *de claris mulieribus* è tornato recentemente A. QUONDAM, *Forma del vivere. L’etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 126-137.

come “corrotto” e «inimicus puellae»<sup>253</sup>, e a cui Boccaccio dedica un’intera “corona” di sonetti – corona «totalmente pagana, in linea con la tendenza secolare dell’arte tardogotica, alla cui affermazione in campo letterario egli offrì il contributo più determinante»<sup>254</sup> –, che consacrerà la città napoletana quale luogo «di lascivie sensuali e di erotiche disperazioni»<sup>255</sup>, un *topos* destinato a vasto successo ancora nella poesia cortigiana<sup>256</sup>. Inscenando proprio a Baia la vittoria della Pudicizia su Amore, Petrarca ribalta dunque l’immaginario erotico boccacciano<sup>257</sup>, nel quale peraltro «non sembra sia possibile scorgere alcun tratto petrarchesco»<sup>258</sup>, proiettando sull’episodio anche un’ulteriore valenza trionfale, legata al ricordo, affidato al *De remediis utriusque fortunae*, dell’imperatore Caligola e del ponte fatto gettare fra Baia e Pozzuoli per il suo ingresso trionfale<sup>259</sup>. Diversa dal *Cupido cruciatus* risulta poi l’azione rappresentata: Amore non viene crocifisso ad una pianta di mirto, bensì legato ad una colonna di marmo, secondo un’iconografia tipica dei prigionieri dei trionfi romani, ma a cui deve essere sovrapposta l’immagine di Laura «già di valore alta colonna»<sup>260</sup>; questo dà ragione di alcune illustrazioni del poema petrarchesco in cui la Castità è rappresentata con una colonna in mano [fig. 18], attributo caratteristico della Fortezza e non della Temperanza, o addirittura intenta a schiacciare Cupido con la colonna [fig. 19], seconda un’iconografia che rimanda al ricordato carne ovidiano in cui l’amante calpesta il dio dell’amore [fig. 20]. Inoltre, mentre le *heroides* ausoniane si limitano a catturare Cupido, lasciando a Venere il compito di punirlo fisicamente, nel trionfo petrarchesco sono le donne stesse ad agire ai suoi danni, privandolo delle armi, poi distrutte, e addirittura spennandolo, particolare originale e destinato a curiosa fortuna. Non dissimile dal testo ausoniano risulta però lo statuto della scena: benché si tratti di una visione allegorica, una battaglia in sogno che supera la dimensione della tradizionale *psychomachia* per acquisire quella di una vera e propria

<sup>253</sup> PROP. 1, 11, 27-29.

<sup>254</sup> A. LANZA, *Boccaccio tardogotico: pittura e poesia nelle Rime*, in *L’umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 221-237: 228-229.

<sup>255</sup> I. TUFANO, «*Quel dolce canto*». *Lecture tematiche delle «Rime» di Boccaccio*, Firenze, Franco Casati, 2006, p. 19; più in generale, sui sonetti di argomento baiano e sulla loro relazione col *Triumphus Pudicitie*, pp. 75-110.

<sup>256</sup> Si pensi almeno all’apostrofe del Cariteo: «O Baia, di lacciul venerei piena, / monumento de l’alte, antique cose»: CHARITEO (BENEDETTO GARETH, DETTO IL), *Le rime secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di E. Percopo, Napoli, Tipografia dell’Accademia delle Scienze, 1892, son. 72, vv. 1-2, p. 97.

<sup>257</sup> I. TUFANO, «*Quel dolce canto*», cit., pp. 95-96.

<sup>258</sup> F. SUITNER, *Sullo stile delle «Rime»*, cit., p. 116.

<sup>259</sup> F. PETRARCA, *Les remèdes aux deux fortunes*, texte établi et traduit par C. Corraud, 2 voll., Grenoble, Jérôme Millon, 2002, vol. I, I, 96, 103-111, pp. 420-422.

<sup>260</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Mortis*, cit., I, v. 3, p. 271. F. SUITNER, *Gli elementi della rappresentazione*, in *I Triumphus*, cit., pp. 219-229 legge il verso come un «omaggio alle donne di casa Colonna, la cui virtù più appariscente, ai suoi occhi, doveva proprio essere il fatto che si erano sottratte molto spesso agli amori terreni per abbracciare la vita dello spirito, o avevano comunque condotto una vita coniugale di irrepreensibile virtù» (p. 227).

*hypnerotomachia*<sup>261</sup>, Petrarca descrive il lungo corteo dei prigionieri di Amore come «quasi lunga pictura in tempo breve»<sup>262</sup>, sottolineando dunque il valore ecfrastrico della visione anche mediante una citazione diretta dal poemetto di Ausonio<sup>263</sup>.

Sappiamo che fra i volumi della biblioteca petrarchesca era presente anche l'attuale codice Parigino latino 8500 della Bibliothèque Nationale di Parigi, «le recueil le plus curieusement composé de la collection de Pétrarque»<sup>264</sup>, un vero e proprio serbatoio mitografico contenente frammenti delle opere di Fulgenzio, Cassiodoro, Isidoro di Siviglia, Lattanzio Placido, Alberico, nonché la *Psychomachia* prudenziana e «un mazzo degli allora splendidamente nuovi carmi e epistole di Ausonio»<sup>265</sup>. Nel codice in questione – peraltro poi capitato nelle mani del Poliziano per tramite di Giovanni Pico della Mirandola<sup>266</sup> – non è tuttavia presente il *Cupido cruciatus*, contenuto invece in un altro codice della stessa famiglia, passato, come abbiamo visto, nelle mani di Boccaccio e anche di Coluccio Salutati; non per quelle dell'autore del poema trionfale, anche se, proprio in virtù di questa circolazione in ambienti umanistici a lui vicini, «sono state richiamate, con o senza fondamento, come fonti del Petrarca [opere come] il *Cupido cruciatus*»<sup>267</sup>. Se non si può dunque ritenere plausibile l'influsso della seconda redazione dell'*Amorosa visione* sulla genesi dei *Triumphs*<sup>268</sup>, non sembra invece possibile trascurare l'importanza di Giovanni Boccaccio quale mediatore per la conoscenza del poemetto ausoniano da parte di Petrarca. D'altra parte, il «gran Guascone» Ausonio era ricordato esplicitamente in una prima versione del *Triumphus Fame*<sup>269</sup> e, oltre

---

<sup>261</sup> V. KAPP, *Les exempla*, cit., pp. 10-15; G.M. ANSELMINI, *L'eredità di Petrarca*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, cit., vol. I, pp. 13-26 ritiene invece che «il crogiuolo dei *Trionfi* sta in un asse narrativo che si disloca tra la visione e il doppio sogno» (p. 24).

<sup>262</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, in ID., *Trionfi*, cit., IV, v. 165, p. 220.

<sup>263</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., v. 29, p. 600: «picturarum instar»; ha richiamato l'attenzione su questo passo C. VECCE, *La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei Trionfi*, in *I Triumphs*, cit., pp. 299-315.

<sup>264</sup> P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme*, 2 voll., Paris, Librairie Honoré Champion, 1965<sup>2</sup>, vol. I, p. 204.

<sup>265</sup> GI. BILLANOVICH, *Quattro libri del Petrarca e la biblioteca della cattedrale di Verona*, in «Quaderni petrarcheschi», VII (1990), pp. 233-262: 240; in proposito cfr. ancora GU. BILLANOVICH, *La biblioteca viscontea e i preumanisti padovani. Seneca tragico, Ausonio, ps. Quintiliano*, ivi, pp. 213-231. GI. BILLANOVICH, *Petrarca e i libri della cattedrale di Verona*, in *Petrarca, Verona e l'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 19-23 settembre 1991), a cura di Gi. Billanovich e G. Frasso, Padova, Antenore, 1997, pp. 117-178. Per il rapporto fra Petrarca e la mitologia classica cfr. anche E.H. WILKINS, *Description of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer*, in «Speculum», 32 (1957), pp. 511-522; ora riedito in ID., *Studies on Petrarch and Boccaccio*, edited by A.S. Bernardo, Padova, Antenore, 1978, pp. 71-88, in particolare pp. 71-75.

<sup>266</sup> Cfr. R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici*, cit., vol. I, pp. 154-157; C. DIONISOTTI, *Calderini, Poliziano e altri*, in «Italia medioevale e umanistica», XI (1968), pp. 151-185 (ora riedito in ID., *Scritti di letteratura italiana. II (1963-1971)*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 337-366).

<sup>267</sup> GI. BILLANOVICH, *Quattro libri del Petrarca*, cit., p. 247.

<sup>268</sup> Si è occupato della questione E. RAIMONDI, *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*, in «Convivium», 1-3 (1948), pp. 108-134, 258-311, 436-357 (ora riedito in ediz. anast. a cura di M. Veglia, Bologna, Bononia University Press, 2009); in proposito cfr. anche C. DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, in «Studi sul Boccaccio», II (1964), pp. 291-341 (ora riedito in ID., *Scritti di letteratura italiana. II*, cit., pp. 141-171).

<sup>269</sup> Cfr. R. WEISS, *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del "Trionfo della fama"*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, v. 75, p. 60.

che nel *De remediis utriusque fortunae*<sup>270</sup>, anche nella X egloga del *Bucolicum carmen*<sup>271</sup>; e se «il lavoro compositivo dell'egloga si svolgeva contemporaneamente a quello dei *Trionfi*, almeno in parte, [...] varie coincidenze di motivi e di immagini si possono riscontrare fra l'egloga ed alcuni capitoli che il poeta poi rifiutò»<sup>272</sup>. Fra questi brani rifiutati, di notevole interesse è anche un passo al quale non è stata finora dedicata alcuna attenzione, e che pur spingerebbe ad approfondire il debito del *Triumphus Pudicitie* nei confronti del *Cupido cruciatus*:

Ivi ben mille gloriose salme  
torre gli vidi, la faretra e l'arco,  
e legarli per forza ambe le palme  
dietro dal dosso, e lui impedito e carco,  
non de l'usate spoglie, anzi di ferro,  
e d'ogni sua baldanza ignudo e scarco<sup>273</sup>.

Anche se il passo verrà eliminato dalla versione definitiva del poema trionfale, il dettaglio delle «palme» legate «dietro dal dosso» sembra essere una traduzione diretta del già ricordato brano ausoniano in cui Amore è rappresentato «devinctum post terga manus»<sup>274</sup>. Il poeta latino è dunque una presenza tutt'altro che secondaria nella produzione petrarchesca, un autore la cui funzione di modello (piuttosto che di fonte) per la cultura umanistica andrebbe oggi, dopo il pionieristico studio di Weiss<sup>275</sup>, più accuratamente analizzata.

Anche i commentatori più recenti<sup>276</sup> citano fra le possibili fonti dell'episodio della sconfitta di Amore la *Psychomachia* e il *Cupido cruciatus*, anche se «l'immanenza di Ausonio e Prudenzio può addirittura importare una probabile intrusione del detestato Alano di Lilla, fantasmagorico drammatizzatore di Virtù in lotta, in un impasto di neoplatonismo e sperimentale metaforismo»<sup>277</sup>. Tuttavia nella riscrittura del poema prudenziano fatta nel IX

---

<sup>270</sup> F. PETRARCA, *Les remèdes aux deux fortunes*, cit., vol. I, II, 125, 14, 57, p. 1106.

<sup>271</sup> F. PETRARCA, *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*, testo, traduzione e commento a cura di G. Martellotti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, vv. 340-341, p. 35.

<sup>272</sup> G. PONTE, *Problemi petrarcheschi: la decima egloga e la composizione dei Trionfi*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXIX (1965), pp. 517-529: 519; ma in proposito cfr. anche G. MARTELOTTI, *Precisazioni intorno alla decima ecloga*, in «Italia medioevale e umanistica», XV (1972), pp. 331-345 (ora riedito in ID., *Scritti petrarcheschi*, cit., pp. 384-402).

<sup>273</sup> Il passo si legge in *Die Triumphe Francesco Petrarca's in kritischem Texte*, hrsg. von C. Appel, Halle, Niemeyer, 1901, vv. 94-99, p. 230.

<sup>274</sup> D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., v. 60, p. 602.

<sup>275</sup> R. WEISS, *Ausonius in the Fourteenth Century*, cit.; è tornato tangenzialmente sulla questione, occupandosi di un codice di Sannazaro contenente opere di Ausonio (ma non il *Cupido cruciatus*) A.-M. TURCAN-VERKERK, *L'Ausone de Jacopo Sannazaro: un ancient témoin passé inaperçu*, in «Italia medioevale e umanistica», XLIII (2002), pp. 231-312.

<sup>276</sup> Oltre ai commenti al poema di Ariani e Pacca e Paolino, per il *Triumphus Pudicitie* vanno ricordati anche E.H. WILKINS, *The first two Triumphs of Petrarch*, in «Italia», 40 (1963), pp. 7-17 (ora riedito in ID., *Studies on Petrarch and Boccaccio*, cit., pp. 243-254); R.C. RAIMONDI, *Petrarch's Trionfi. Ovid and Virgil*, in *Petrarch's Triumphs*, cit., pp. 11-32.

<sup>277</sup> M. ARIANI, *Commento*, in F. PETRARCA, *Triumphs*, cit., p. 198; cfr. anche V. PACCA, L. PAOLINO, *Commento*,



libro dell'*Anticlaudianus* non c'è traccia della sconfitta di Amore: nella battaglia tra le personificazioni allegoriche, Iuvenis riesce infatti ad avere la meglio su Venere, nel cui seguito figura unicamente Libidine<sup>278</sup>. Amore, inteso quale personificazione del sentimento puro e legittimo, viene invece ricordato fra i vincitori in conclusione del testo:

Pugna cadit, cedit Iuveni Victoria, surgit  
Virtus, succumbit Viciium, Natura triumphat,  
regnat Amor, nusquam Discordia, Fedus ubique.  
Nam regnum mundi legum moderator habenis  
ille beatus homo, quem non lascivia frangit,  
non superat fastus, facinus non inquinat, urget  
luxurie stimulus, fraudis non inficit error<sup>279</sup>.

L'iconografia di Cupido privato delle proprie armi e legato ad una colonna di diaspro per mezzo di una catena di diamante e di topazio – la stessa che Fulgenzio racconta aver usato Vulcano per legare Venere e Marte, ossia per punire la lussuria<sup>280</sup> – non si trova dunque in alcuno degli autori normalmente indicati come fonti del *Triumphus Pudicitie*, e anche le immagini potenzialmente più simili (come quella del poemetto ausoniano) non hanno nulla a che vedere con il significato riposto nella scena descritta. Petrarca innova la tradizionale rappresentazione del conflitto fra Vizi e Virtù, assegnando alla donna amata (e ad una schiera di donne selezionate) la funzione di personificare uno degli opposti contendenti, e rimarcando il valore allegorico (e non metaforico) non dello scontro con la Castità, bensì della sconfitta di Amore, con la conseguente sottrazione delle sue armi. Il significato 'pudicizia' non è più connesso al figurante '*psychomachia*' ma al figurante 'Cupido legato'. Petrarca opera un cambiamento di significante, a cui corrisponde anche un cambiamento di significato: il gesto compiuto dalle donne di Ausonio perde l'originario valore di vendetta, per acquisire una nuova valenza morale, evidente nella scelta di privare il dio delle insegne. La battaglia si risolve in un gesto: il figlio di Venere, incarnazione della pura passione, è legato ad una colonna e i suoi attributi (ali comprese) vengono sottratti. In tal modo, sostiene Maria Cecilia Bertolani, «Petrarca intendeva purificare l'amore nel crogiuolo della castità, e renderlo così degno di divenire tramite alle cose ultime. Pertanto Amore-Eros non viene ucciso ma solo trasformato in Amore-Agape»<sup>281</sup>. In realtà, quello descritto è l'unico modo in cui Laura-Pudicizia può trionfare su Cupido, non uccidendolo, bensì rendendolo innocuo, privandolo

---

in F. PETRARCA, *Trionfi*, cit., p. 223.

<sup>278</sup> Leggo il testo ripubblicato in A. PRUDENZIO CLEMENTE, *Psychomachia*, cit., vv. 228-270, pp. 138-140.

<sup>279</sup> Ivi, vv. 384-390, p. 146.

<sup>280</sup> FULG. *myth.* 2, 7; cfr. anche *Mythografus Vaticanus III*, 11, 6; non va tuttavia dimenticata l'immagine della «candida cerva» che nel *Canzoniere* «“Nessun mi tocchi” – al bel collo d'intorno / scritto avea di diamanti e di topazi –: / libera farmi al mio Cesare parve» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CXC, vv. 9-11, p. 824).

<sup>281</sup> M.C. BERTOLANI, *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001, p. 144, nota 36.

delle sue armi e delle sue insegne, le «gloriose spoglie»<sup>282</sup> deposte come *ex voto* nel tempio della Pudicizia. Amore è sconfitto, ma non trasformato in altro da sé. «Amor mi die' per lei sì lunga guerra / che la memoria anchora il cor accenna»<sup>283</sup>: in conclusione dei *Triumphs* il poeta non ricorda la *psychomachia* fra Amore e Pudicizia, ma la sua personale battaglia con il desiderio. Al termine della visione, Francesco è ancora prigioniero del figlio di Venere: nel *Triumphus Eternitatis* «vedrassi ove, Amor, tu mi legasti»<sup>284</sup>. Il nodo iniziale non è mai stato sciolto, come d'altronde aveva chiesto lo stesso protagonista: «Signor mio, se tu vinci / legami con costei, s'io ne son degno; / né temer che già mai mi scioglia quinci!»<sup>285</sup>. A vincere, come sappiamo, non è Amore ma la sua temibile avversaria; tuttavia il trionfo della Castità non comporta la liberazione dei prigionieri d'Amore, ma la cattura del dio da parte di Laura, che «così selvaggia e rebellante suole / da le 'nsegne d'Amore andar solinga»<sup>286</sup>. Un nodo ulteriore, dunque, a cui è legato non solo il poeta ma lo stesso dio alato. Non sembra possibile riconoscere nella metafora del nodo, così presente nel *Triumphus Cupidinis*, «l'intento di creare una distinzione fra l'amore sensuale, che *stringe*, e l'amore spirituale, che si definisce qui anticipatamente proprio come attributo della donna»<sup>287</sup>; in Amore legato da Laura sembra piuttosto necessario individuare una continuità, mai rinnegata, fra passione sensuale e sentimento nobilitante, fra Amore armato e Amore disarmato. Cupido diventa prigioniero di Laura perché Laura è diventata un'*altera Cupido*.

Il *Triumphus Pudicitie* si rivela un nuovo *Triumphus Cupidinis*, nella misura in cui la donna amata, personificazione della Castità, agisce contro Amore nello stesso modo in cui Amore agisce ai danni dei suoi sudditi. All'inizio del *Triumphus Pudicitie*, come abbiamo osservato attraverso il commento di Gesualdo, Francesco è «disarmato e solo»; anche in apertura dei *Rerum vulgariū fragmenta* «trovòmmi Amor del tutto disarmato»<sup>288</sup> perché «la mia virtute al cor ristretta / [...] / non ebbe tanto né vigor né spazio / che potesse al bisogno prender l'arme»<sup>289</sup>: il poeta contrappone dunque, fin dall'inizio del *Canzoniere*, la propria condizione di amante, «sol senz'arme»<sup>290</sup>, «disarmato al campo / là 've sempre son vinto»<sup>291</sup>,

<sup>282</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, cit., v. 184, p. 262.

<sup>283</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Eternitatis*, in ID., *Trionfi*, cit., vv. 140-141, p. 536.

<sup>284</sup> Ivi, v. 93, p. 528.

<sup>285</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, cit., vv. 61-63, p. 236.

<sup>286</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, cit., III, vv. 131-132, p. 160.

<sup>287</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *Nodi d'amore: itinerario di una metafora nei Trionfi*, in *I Triumphs*, cit., pp. 487-503: 496; per le metafore petrarchesche cfr. anche G. VELLI, *La metafora del Petrarca*, in *Simbolo, metafora, allegoria*, cit., pp. 122-131.

<sup>288</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., III, v. 9, p. 17.

<sup>289</sup> Ivi, II, vv. 5-11, p. 13.

<sup>290</sup> Ivi, CLXXVII, 177, v. 5, p. 785.

<sup>291</sup> Ivi, CCXXI, vv. 2-3, p. 926.

a quella di «Amor armato»<sup>292</sup> e di Laura «armata» contro gli strali di Cupido<sup>293</sup>:

Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna  
si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba,  
ver' me spietata, e 'ncontra te superba.  
I' son pregion; ma se pietà anchor serba  
l'arco tuo saldo, et qualchuna saetta,  
fa' di te et di me, signor, vendetta<sup>294</sup>.

Il poeta è consapevole che «conven ch'armato viva»<sup>295</sup>, ma le uniche armi che ha a disposizione sono le «dolci rime leggiadre / che nel primiero assalto / d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme»<sup>296</sup>. La poesia è dunque l'unico baluardo che può difendere il poeta, almeno fino alla morte di Laura<sup>297</sup>; lo testimonia la canzone CCLXX l'unica in cui, ancora in perfetta simmetria con il *Triumphus Pudicitie*, il termine *disarmato* non è più usato in relazione al poeta ma ad Amore: «Con quest'armi vincevi ogni cor duro: / or se' tu disarmato; i' son sicuro»<sup>298</sup>. Petrarca capovolge la dicotomia fra Cupido e donna amata, creando una perfetta specularità tra *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumphus*: in entrambi il poeta prigioniero riacquista la libertà mentre il dio dell'amore viene privato delle armi. A cambiare sono però gli attanti e, conseguentemente, il significato allegorico attribuito al gesto. Nel poema trionfale, ancora una volta con ripresa dalla *descriptio mulieris* del *Canzoniere*, Cupido è disarmato da una donna «'ncontra Amor superba / [che] avea indosso sì candida gonna»<sup>299</sup>; nella silloge lirica invece Laura non disarmava mai direttamente Cupido, ma si limita a disprezzarlo, a resistere strenuamente alle sue frecce oppure a farlo piangere<sup>300</sup>. A sconfiggere Amore nella canzone CCLXX è invece la Morte che «è stata sì superba / che spezzò il nodo ond'io temea scampare»<sup>301</sup>. Solo la morte di Laura rende Cupido realmente inoffensivo: «Passata è la stagion, perduto ài l'arme, / di ch'io tremava: ormai che puoi tu farne?»<sup>302</sup>. La profonda differenza fra *Canzoniere* e *Triumphus* è proprio qui, in questo gesto figurante dal diverso significato. Nella silloge la sconfitta di Cupido è anche la sconfitta del poeta, che si

<sup>292</sup> Ivi, CXXVII, v. 34, p. 596; ma Amore è «armato» anche in CXXI, v. 4, p. 561, e in CXL, v. 3, p. 680.

<sup>293</sup> Ivi, III, v. 14, p. 17.

<sup>294</sup> Ivi, CXXI, vv. 4-9, p. 561.

<sup>295</sup> Ivi, CXLVIII, v. 10, p. 706.

<sup>296</sup> Ivi, CXXV, vv. 27-29, p. 572.

<sup>297</sup> Cfr. ivi, CCCIV, vv. 9-14, p. 1175: «Quel foco morto, e 'l copre un picciol marmo: / che se col tempo fossi ito avanzando / (come già in altri) infino a la vecchiezza / di rime armato, ond'oggi mi disarmo, / con stil canuto avrei fatto parlando / romper le pietre, et pianger di dolcezza».

<sup>298</sup> Ivi, CCLXX, vv. 89-90, p. 1083.

<sup>299</sup> Ivi, CCCXXIII, vv. 64-65, pp. 1228-1229; cfr. ID., *Triumphus Pudicitie*, cit., v. 118, p. 248.

<sup>300</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., rispettivamente CXXI, vv. 1-2, p. 561; II, vv. 7-8, p. 13, e XLIV, v. 11, p. 232; XXV, v. 1, p. 129, e CXL, v. 10, p. 680; ma cfr. anche XCII, v. 1, p. 448, in cui Amore piange per la morte di Cino da Pistoia.

<sup>301</sup> Ivi, CCLXX, vv. 69-70, p. 1083.

<sup>302</sup> *Ibid.*, vv. 74-75.

vede privato della donna amata e, conseguentemente, della ragione stessa della propria poesia; nel poema trionfale invece Laura ha la meglio su Amore prima di morire: attraverso la sua pudicizia la donna non soltanto si difende dagli strali della passione, ma riesce a sottomettere Cupido, offrendo così al poeta argomento per non abbandonare le proprie rime e raggiungere la gloria sperata.

Se nei *Rerum vulgarium fragmenta*, come abbiamo osservato, il tema di Amore disarmato è direttamente collegato alla morte della donna amata, come troveremo ancora in certa lirica petrarchista e cortigiana, l'immagine di Cupido legato e torturato è propria dei *Triumphus*. Distintivo del poema trionfale, in quanto escluso da ogni precedente rappresentazione, letteraria e iconografica, del 'non mito' al centro della nostra indagine è anche il significato ad esso attribuito, la sua interpretazione quale figurante allegorico: non più icona dell'irrealizzabile desiderio di vendetta dell'amante, il soggetto acquista nell'immaginario trionfale petrarchesco un più preciso e specifico valore morale. Laura non si limita a difendersi dalle armi del figlio di Venere, come nella tradizione lirica precedente, ma agisce fisicamente e violentemente contro il dio dell'amore; per la prima volta, la virtù della pudicizia non viene rappresentata in chiave difensiva ma offensiva, simboleggiata non da un attributo ma da un'azione. Si può dunque convenire con Panofsky quando osserva che «Cupido in ceppi non divenne simbolo di castità prima che Petrarca impiegasse il motivo nel suo *Triumphus Pudicitiae*»<sup>303</sup>, ma unicamente riconoscendo nell'atto stesso dello «strazio» del dio<sup>304</sup>, e nella sottrazione e nella distruzione dei suoi attributi, il figurante allegorico primario. Se le armi di Amore «sono il luogo di maggiore aderenza petrarchesca alla figura classica»<sup>305</sup>, la loro sottrazione si definisce come un atto di vera e propria iconoclastia, come ricorda d'altronde lo stesso Petrarca: «Era miracol novo a veder ivi / rotte l'arme d'Amore, arco e saette»<sup>306</sup>.

#### 1.4.2 Amore 'spennacchiato': un caso particolare di ricezione

Petrarca modifica i termini della rappresentazione tradizionale, mescolando trionfo e *psychomachia*, sovrapponendo la figura allegorica della Castità alla figura reale di Laura, sostituendo la schiera delle Virtù con eroine della tradizione, e risolvendo lo scontro non con

---

<sup>303</sup> E. PANOFSKY, *Cupido cieco*, cit., p. 177, nota 86.

<sup>304</sup> Il lemma e il contesto in cui è utilizzato risentono probabilmente di influssi danteschi: cfr. P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum Vulgarium Fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1979, p. 53.

<sup>305</sup> M. ARIANI, *Commento*, cit., p. 85, nota 24.

<sup>306</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Mortis*, cit., I, vv. 10-11, p. 272.

la fuga, bensì con la sconfitta dell'antagonista Amore. Inoltre, la Pudicizia non viene caratterizzata e definita mediante particolari attributi, bensì mediante un gesto, un'azione non del tutto originale nella forma, ma dotata di un significato completamente nuovo, simbolo di castità, non più di vendetta. Ma la novità della scelta petrarchesca è sottolineata anche da un punto di vista linguistico: nell'intero episodio si percepisce infatti, «fra suggestioni classiche e medievali [...], un inedito stile dal tono epico», in cui «l'aspirazione epicizzante è assicurata dal lessico, complessivamente sostenuto e costellato di latinismi in occorrenza unica o sporadica»<sup>307</sup>. Nel passo specifico della cattura di Cupido e della sottrazione delle sue armi, meritano di essere sottolineati il 'dantismo' *faretra*<sup>308</sup> – che non ricorre mai nei *Rerum vulgarium fragmenta* (dove figura solo l'ovidiano *faretrato* nella descrizione di Amore<sup>309</sup>), mentre è presente con due occorrenze nei *Triumphs*<sup>310</sup> –, *protervo*, con un'unica accezione nel *Canzoniere*<sup>311</sup>, e soprattutto *spennachiato*, unico *hapax* del trionfo della Castità e parola su cui vale la pena richiamare l'attenzione. Innanzitutto perché, come ricorda Platone, Eros è il dio *περωνόμος*<sup>312</sup>, che «prende nome da quelle ali» che divengono pertanto suo attributo per eccellenza; in secondo luogo perché Petrarca fa delle *penne* un emblema della passione amorosa, rappresentando Cupido come un «garzon con ali»<sup>313</sup> «ch'a' suoi le piante e i cori impenna / per fargli al terzo ciel volando ir vivi»<sup>314</sup>; ma soprattutto perché il verbo *spennacchiare* si rivela una vera e propria spia significativa. Una rapida indagine sulla presenza del lemma *spenn\** nei *corpora* di letteratura italiana<sup>315</sup> evidenzia un dato di un qualche interesse: nella tradizione lirica<sup>316</sup>, dalle origini al Settecento, i verbi *spennare/spennacchiare*<sup>317</sup> (con le loro differenti grafie) e i loro derivati sono utilizzati quasi

<sup>307</sup> C. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, in *I Triumphs*, cit., pp. 175-218: 202-203.

<sup>308</sup> Sulla questione è molto utile D. GIBBONS, *Petrarch and the Metaphors of Dante's 'Così nel mio parlar voglio essere aspro'*, in *Petrarca e Boccaccio. Modelli letterari fra Medioevo e Umanesimo*, Atti della giornata di studi (St. Andrews, St. Mary's College, 29 ottobre 1999), a cura di A. Cipollone e P. Caruso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 3-25; cfr. anche P. TROVATO, *Dante in Petrarca*, cit., p. 120; più in generale M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990, in particolare pp. 25-78 e 79-91; C. GIUNTA, *Memoria di Dante nei Trionfi*, cit.; F. FINOTTI, *The Poem of Memory. Triumphs*, in *Petrarch. A Critical Guide to Complete Works*, edited by V. Kirkham and A. Maggi, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009, pp. 63-84.

<sup>309</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CLI, v. 9, p. 713; cfr. *Ov. am.* 2, 5, 1.

<sup>310</sup> La prima volta nel già ricordato *Triumphus Pudicitie*, v. 134; la seconda in *Triumphus Fame*, III, 63 (ma in senso metaforico «empiè la dialettica faretra»).

<sup>311</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CCCXIX, v. 5, p. 1214.

<sup>312</sup> PLATONE, *Fedro*, a cura di G. Reale, testo critico di J. Burnet, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1998, 252c, pp. 84-85.

<sup>313</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CLI, vv. 11-12, p. 713.

<sup>314</sup> Ivi, CLXXVII, v. 3, p. 785; ma su Amore che dona le ali agli amanti cfr. anche CCCLX, vv. 136-139, p. 1366.

<sup>315</sup> A tale scopo si è fatto ricorso alla *Biblioteca Italiana Zanichelli*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010, e al corpus [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it), da cui sono tratte tutte le citazioni, salvo diversa indicazione.

<sup>316</sup> Per la presenza del lemma nei poemi in ottava rima si rinvia invece ai §§ 2.2, 3.1, 5.1.

<sup>317</sup> Sull'alternanza fra i due verbi si può ricordare quanto sosteneva G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 4444 (si cita da *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991): «Noi amiamo p.

esclusivamente in testi dedicati alla rappresentazione di Amore sconfitto e disarmato<sup>318</sup>. A parte una manciata di componimenti – di cui alcuni dedicati (non senza riferimenti osceni) ad uccelli<sup>319</sup>, due di carattere polemico<sup>320</sup> e due sonetti, uno di Benedetto Varchi e uno di Luca Contile, in cui il verbo *spennare* è utilizzato in relazione all'amante, le cui «piume» sono spennate, rispettivamente, dall'amore terreno (perché il poeta sia allontanato «dalla dritta via»<sup>321</sup> e rimanga fedele alla donna<sup>322</sup>) e dall'amore divino (perché l'uomo possa liberarsi «d'ogni vile amor»<sup>323</sup>) – il termine *spennacchiare*, per lo più nella locuzione trionfale «spennac(c)hia\* l'ali», per quanto estraneo al lessico del Petrarca lirico, acquisisce progressivamente un vero e proprio valore tecnico, tuttavia distante, ma in maniera decisamente significativa, dal modello originario.

Abbiamo già ricordato la maledizione di Boccaccio circa «l'ali spennate» del dio dell'amore; il senso elegiaco di minaccia, conservato nel testo del certaldese (che utilizza il verbo *spennare* e non il petrarchesco *spennacchiare*), si conserva nella già citata *Psiche* di Niccolò da Correggio, volgarizzamento del romanzo apuleiano<sup>324</sup>. Come abbiamo osservato, nel modello latino Venere minaccia Amore di privarlo delle armi; nella traduzione invece:

e poi che fu ne la sua casa intrata,  
al lecto mio ne venne minaciando  
di tòrme l'arco, la faretra e i strali,  
e per più scherno di spenarmi l'ali<sup>325</sup>.

La locuzione «per più scherno» indica chiaramente un'informazione aggiuntiva, un'ulteriore modalità di umiliazione di Cupido, estranea all'originale apuleiano ed inserita soltanto nel volgarizzamento quattrocentesco. Questo modello ha un grande successo, anche iconografico: nel descrivere le decorazioni della Sala di Psiche del Palazzo di Belriguardo nel *De triumphis religionis*, Giovanni Sabadino degli Arienti ricorda infatti che «vedesi Amore trovato Venere in mare in iocunda squadra di Nereyde e Nymphè, narrandoli el doloroso caso, et al letto suo

---

e. *spennare*, i toscani *spennacchiare* ec. ec. (26. Mag.)».

<sup>318</sup> Si osservi tuttavia che la parola (e l'immagine ad essa collegata) non viene registrata come lemma 'tecnico' del linguaggio amoroso in nessun vocabolario specifico: cfr. almeno *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore, eufemismi, trivialismi*, a cura di V. Boggione e G. Casalegno, Torino, UTET, 2008.

<sup>319</sup> M.M. BOIARDO, *Pastorali*, X, v. 14; L. DE' MEDICI, *Uccellazione di starne*, in ID., *Poemetti in ottava rima*, ott. 23, v. 8; A. BRONZINO, *Il piatto del Bronzino pittore*, in ID., *Rime in burla*, XVII, 7, v. 113; B. GIAMBULLARI, *Rime varie*, XXV, v. 40.

<sup>320</sup> G. PEGOLOTTI, *Poesie*, IV, III, vv. 94-96; B. CELLINI, *Poesie*, LIII, vv. 9-11.

<sup>321</sup> B. VARCHI, *Rime*, XXII, v. 6; lo stesso tema in CLX, vv. 1-7.

<sup>322</sup> Ma in G. MUZZARELLI, *Amorosa opra*, III, v. 4 l'uomo è già «spennato» quando viene allontanato dal seggio di Dio, ossia al momento della nascita, e solo la donna amata è in grado di restituire, tramite lo sguardo, «un manifesto dolce paradiso» (v. 12).

<sup>323</sup> L. CONTILE, *Rime cristiane*, I, 1, v. 8.

<sup>324</sup> In proposito, anche per la bibliografia pregressa, è ora d'obbligo il rinvio a S. CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche*, cit., pp. 31-64.

<sup>325</sup> N. DA CORREGGIO, *Psiche*, cit., ott. 124, vv. 5-8, p. 82.

si vede andare minaciandolo per torli l'arco, la pharetra et y strali, et de spenarli l'ale»<sup>326</sup>. Dal testo di Niccolò da Correggio dipende probabilmente una delle *Epistole eroiche* di Antonio Bruni, quella scritta da Amore a Psiche, in cui viene ricordata la reazione di Venere dopo essere stata sorpresa (e catturata) da Vulcano insieme a Marte:

Gli occhi sol mi bendò, perch'io non miri  
fatta la sua beltà favola e gioco  
sopra stellanti e sempiterni giri,  
allor che 'l Sol dal più sublime loco  
l'additò catenata, in sozzo incesto,  
col fiero dio de l'armi, al dio del foco.  
E de' teneri vanni, onde mi vesto,  
quasi che pur non spennacchiommi il tergo,  
con ipocrita man e ceffo onesto,  
perch'io non voli al suo pomposo albergo,  
ch'ha ne' prati di Cipro, ov'ella spesso  
sen va furtiva, allor ch'a volo io m'ergo<sup>327</sup>.

Nella produzione poetica a cavaliere tra XV e XVIII secolo, la maledizione (o la minaccia dell'elegia latina) si trasforma però in un vero e proprio *topos* lirico, necessariamente mediato dall'influsso del *Triumphus Pudicitie*. Eppure tale mediazione comporta anche almeno due curiose forme di riscrittura. La prima di queste è ben esemplata dalle *Rime* dello stesso Niccolò da Correggio, ma anche da quelle di Giovanni de' Mantelli di Canobio (detto il Tartaglia), Bernardo Tasso e Celio Magno: da lemma significativa lo scontro fra Amore e Castità, il verbo passa infatti ad indicare la *psychomachia* tra Amore e Morte, con contaminazione diretta, dunque, fra i *Triumphs* e la già citata canzone CCLXX. In alcune terzine del Tartaglia, ad esempio, Cupido

[...] avea l'ale forte spennazzate,  
l'arco rotto e li strali e 'l fiero fasto,  
e lacrime eran fuori penetrate  
della candida fascia, e 'l bel colore  
delle guange vermiglie avea mancate<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The 'De triumphus religionis' of Giovanni Sabadino degli Arienti*, edited by W.L. Gundersheimer, Genève, Droz, 1972, p. 63; sull'interesse di Sabadino per l'elemento figurativo, anche in relazione al *Triumphus religionis*, cfr. L. QUAQUARELLI, Clara gente e camere pinte: Giovanni Sabadino degli Arienti voce della Bologna cortese, in «Schede umanistiche», n.s., 18 (2004), pp. 9-27.

<sup>327</sup> A. BRUNI, *Epistole eroiche*, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo Editore, 1993, l. II, ep. IV, pp. 205-213; vv. 184-195, p. 210. Il lemma *spennacchiare* torna ancora nelle *Epistole* bruniane, ma in chiave ironica: nella lettera inviata da Venere ad Adone (ivi, l. II, ep. VII, pp. 227-236), a proposito del «pargoletto stuolo» (v. 321, p. 235) che la circonda, la dea dell'amore osserva: «Altri, mentr'ora ti scrivo, i proprii strali / m'offre per penna, infra la plebe alata; / altri si svelle e si spennacchia l'ali» (vv. 322-324, p. 235). Sempre nell'epistola di *Amore a Psiche* è invece importante ricordare quanto il figlio di Venere è pronto a consegnare alla madre pur di non perdere l'amata: «Prenda gli strali e i lacci, onde i ribelli / in amor fera e leghi; eccoli al suolo; / fian strali i guardi tuoi, lacci i capelli. / S'abbia la face pur, ché basta solo / quella che 'n due begli occhi arde e fiammeggia, / e giunge lume al luminoso polo. / E se come bambin rìa mi beffeggia, / ben son io re de' cori a te rivolto, / e mi serve il tuo cor per nobil reggia» (ivi, l. II, ep. IV, vv. 217-225, p. 211).

Di fronte all'incredulità del poeta – «Come son rotto l'arco e i stral [...]? / Como spennacchiate le tue ale?»<sup>329</sup> – la risposta di Amore è quantomai eloquente:

La morte della tua dolce salute  
è la cagion del mio grave languire,  
l'arco rotto e li strali e le pennute  
mi' ale ch'or son guaste; è stata Morte  
cagion de mie potenze diminute<sup>330</sup>.

La colpa è dunque della Morte, che ha sottratto al poeta la sua amata, e ha fatto scempio dello stesso Cupido. Un'immagine identica, ma senza il lemma *spennacchiare*, torna anche in un altro componimento del Tartaglia:

Aveva Morte già presa la lanza,  
suavemente però, per ferirla,  
ch'altamente da Dio avea possanza.  
[...]  
Per la lunga battaglia la qual fue  
tra noi gli avevo tratto ogni mio strale,  
e ella ch'aveva tutte le arme sue  
secura e presta di dreto m'assale;  
preseme a bracce, rivirsomme in terra,  
li strali e l'arco ruppe e guastò l'ale<sup>331</sup>.

Tartaglia non utilizza una semplice metafora lirica, ma conferisce alla rappresentazione il tono di una vera e propria *psychomachia*, come accade d'altronde anche nelle *Rime* di Celio Magno:

Anzi io t'adoro, Amor, nel santo lume  
di quel bel ciglio ond'hai cura e governo;  
[...]  
Ma, lasso, altro nemico occulto scerno,  
ch'indi scacciarti, e non invan, presume;  
e già suo rio costume  
opra in te sordamente a poco a poco:  
ch'or un stral ti rintuzza, or del tuo foco  
un carbon spegne, or un lacciuol ti solve,  
e l'or del vago crin ti fura il ladro;  
or un spirito ardente, almo e leggiadro  
di quel bel viso estingue e 'n fumo solve,  
perch'al fin ombra e polve  
rimanga il corpo in cui tu regni e vivi;  
e te non solo privi  
d'ogni tuo ben, ma 'l secol nostro indegno,

---

<sup>328</sup> G. DE' MANTELLI DI CANOBIO (IL TARTAGLIA), *Versi d'amore*, 28a, vv. 74-78.

<sup>329</sup> *Ibid.*, vv. 82-85.

<sup>330</sup> *Ibid.*, vv. 89-93.

<sup>331</sup> *Ivi*, 28b, vv. 58-81.



che non have dal ciel più caro pegno.  
[...]  
Ecco, mentr'or ti parlo,  
ch'ei pur se n' vola, al tuo danno passando.  
E già mi par di vincitor mirarlo,  
rotto a te l'arco e spennacchiate l'ale,  
e con doglia immortale  
dal tuo nido gentil tenerti in bando<sup>332</sup>.

In Tartaglia e in Celio Magno è, per usare le parole di Gasparo Visconti, la Morte personificata che «al carzon fiero / ha rotte l'arme e spenachiate l'ale»<sup>333</sup>. Applicazione pratica di questa immagine, pur senza le ali spennate, può essere considerata quella proposta, nel sonetto per il *Sepolcro per la sig. Smeralda Rinuccini*, dall'artista bolognese Giovanni Luigi Valesio, uno degli illustratori delle già menzionate *Epistole eroiche* del Bruni<sup>334</sup>:

Sia d'alabastro il bel sepolcro e sia  
di smeraldo finissimo il lavoro,  
pari al nome e a la fede e di fin oro.  
La base illustre in cui sublime ei stia  
da famoso scalpello a fantasia  
sculto sia de le Parche il concistoro,  
e, rotto il suo bell'arco, Amor fra loro  
pianga l'atto crudel d'Atropo ria<sup>335</sup>.

Un simile episodio è cantato anche da Bernardo Tasso negli *Amori*, che tuttavia rielabora la metafora della sottrazione delle armi e dell'umiliazione di Cupido, eliminando il *topos* dello scontro fra personificazioni, e riconoscendo esplicitamente nella morte dell'amata, unica reale padrona delle insegne d'Amore, la causa della sua sconfitta:

Deh perché contra l'empia, invida morte,  
cagion del mio e de' tuoi tanti mali,  
non adoprasti, Amor, l'arco e gli strali,  
a guisa di guerriero ardito e forte?  
Morta è la donna mia, con lei son morte  
le tue vittorie: or senza lei che vali?  
Spente le faci e spennacchiate l'ali,  
cosa non troverai ch'onor ti porte?

---

<sup>332</sup> C. MAGNO, *Rime*, 55, vv.19-62.

<sup>333</sup> G. VISCONTI, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. Bongrani, Milano, Mondadori, 1979, CXXXVI, vv. 7-8, p. 99: anche questo testo si rivela un componimento obituario, come testimonia la didascalia che lo accompagna: «Per la morte de la contessa da la Mirandola morta a Roma, et a intelligenza de questo sonetto bisogna veder la fabula di Apollo e di Dafne in Ovidio».

<sup>334</sup> Nell'avviso ai lettori dell'edizione romana del 1634 si legge che Valesio morì mentre illustrava il libro: A. BRUNI, *Epistole heroiche*, in Roma, appresso Giacomo Mascardi, 1634, [c.n.n.]; per l'intera vicenda editoriale e per le incisioni del testo si rinvia all'accurata ricostruzione di S. DE CAVI, *Le incisioni di Matthäus Greuter per le Epistole heroiche di Antonio Bruni (1627/28). Ipotesi di una collaborazione editoriale al principio del Seicento*, in «Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici», XV (1998), pp. 93-285, in particolare pp. 118-166.

<sup>335</sup> G.L. VALESIO, *La cicala*, in Roma, appresso Giacomo Mascardi, 1622, vv. 1-8, p. 54; in proposito è ora molto utile la monografia dettagliata di K. TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio. Ritratto de «l'Instabile academico incaminato»*, Bologna, CLUEB, 2007, in particolare pp. 43-55.

Tu dovevi morir ne' suoi begli occhi,  
poiché nel suo cader cadder con lei  
l'alte tue glorie e gli acquistati pregi:  
vedi d'intorno sparsi i tuoi trofei,  
quasi bei fior da freddo gelo tocchi,  
né più fia chi t'onore o chi ti pregi<sup>336</sup>.

Identica la situazione descritta nelle *Rime* di Niccolò da Correggio, in cui è però il poeta ad invitare il dio a privarsi delle piume:

Amor, che puon più farmi ora i tuoi strali?  
Che pòi più rinverdir del secco tronco,  
se morte ha svelto col suo ferro adonco  
chi ti fe' già valer quel che non vali?  
Tempra saette pur per gli animali,  
ch'io non le extimo più de un fragil ionco:  
snervato è l'arco, e tu sei ceco e monco,  
sì che a tua posta ancor spénmati l'ali<sup>337</sup>.

La rappresentazione diventa dunque un modulo narrativo particolarmente fecondo: se Dante piange la morte dell'amata mediante la figura del «cattivello» Amore che «vestito di novo d'un drappo nero / [...] / certo lacrimava pur di vero»<sup>338</sup>, l'immagine del dio che si strappa le penne delle ali risulta l'originale frutto di una *contaminatio* fra Petrarca lirico, cantore della morte di Laura e della sconfitta di Amore ad opera della Morte, e Petrarca trionfale, poeta della vittoria della castità sulla lussuria<sup>339</sup>. Nei testi poetici in cui compare il lemma tecnico *spennac(c)hiare* Amore non viene dunque sconfitto da una donna, personificazione di Virtù come nel *Trumphus Pudicitie*, bensì dalla Morte, che disarmo il dio proprio come nella canzone CCLXX. È, in fondo, su questo stesso concetto che si basa il tema dello scambio delle armi tra Amore e Morte, tema che «prende avvio sul finire del Quattrocento in un contesto di poesia cortigiana in volgare e in latino»<sup>340</sup>, e che trova declinazioni, come avremo modo di osservare in seguito, tanto nella poesia lirica quanto nell'emblematica sacra e profana: invece di uno scambio di frecce o faretre, nei

<sup>336</sup> B. TASSO, *Amori*, V, 177.

<sup>337</sup> N. DA CORREGGIO, *Rime*, 103, vv. 1-8.

<sup>338</sup> D. ALIGHIERI, *Rime*, LXXII, vv. 12 e 9-11; ma si ricordi anche che nel terzo sonetto della *Vita nuova* il poeta invita gli amanti a piangere «poi che piange Amore / [...] / perché villana Morte in gentil core / ha miso il suo crudele adoperare, / guastando ciò che al mondo è da laudare / in gentil donna sovra de l'onore» (vv. 1-8). In proposito si può rinviare almeno a A. JOLLES, *La Visione d'Amore nella Vita Nuova*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, premessa di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 23-43; M. CICCUTO, «Era venuta ne la mente mia». *Visione nella Vita Nuova e immagine nel pensiero di Dante*, in ID., *Icone della parola*, cit., pp. 95-111.

<sup>339</sup> Utili indicazioni in questa direzione in A.S. BERNARDO, *Petrarch, Laura, and the Triumphs*, Albany, State University of New York, 1974, in particolare pp. 111-119, 164-184.

<sup>340</sup> R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Lo scambio delle armi tra Amore e Morte: un tema ferrarese tra Quattro e Cinquecento*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana tra Quattro e Cinquecento*, a cura di R. Brusciagli e A. Quondam, Modena, Panini, 1988, pp. 85-93; ora riedito in EAD., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria. Da Boiardo a Brusantino*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 113-125: 113.

componenti ricordati è la Morte ad avere la meglio su Amore, i cui attributi vengono spezzati e distrutti.

La seconda modalità di riscrittura del tema di Amore disarmato è ben rappresentata da un sonetto attribuito a Serafino Aquilano, un'egloga di Berardino Rota e uno strambotto di Giovan Battista Giraldo Cinzio: in questi testi, a disarmare Amore non è più la Morte o un'altra figura allegorica, bensì la persona amata dal poeta, sull'esempio della Laura petrarchesca. Ma con una differenza sostanziale: in questi testi non è più la castità la qualità su cui viene focalizzata l'attenzione. Amore disarmato da una donna perde così la petrarchesca valenza etica o morale, divenendo immagine stereotipata collegata alla perdita dell'amore o alla crudeltà dell'amata.

Nel componimento inserito da Menghini fra le rime di dubbia attribuzione del Ciminelli, il poeta si rivolge al cuore:

Ché vincer non puo' tu quel divo nume  
che ha tolto l'arme e spenacchiato Amore.  
Che avendo perso seco un dì el valore  
gli cadde in petto stracco e senza lume,  
e lei gli tolse a l'ale tante piume  
ch'un trofeo se ne fe' per gloria e onore.  
Qual per ventaglio a vane imprese e finto  
il volto porta, e non scorge esser tale  
ch'anco el sol resta a sue belleze extinto<sup>341</sup>.

La protagonista del componimento non si limita dunque a sottrarre le piume di Amore (insieme alle sue armi), ma se ne serve per realizzare addirittura un ventaglio; in questa scena si può cogliere non solo il gusto, proprio della lirica cortigiana, per oggetti di uso comune appartenenti alla donna amata, come l'anello, l'uccellino o il libretto<sup>342</sup>, ma anche la possibilità di riscrivere e riadattare l'immagine di Cupido disarmato secondo nuove modalità, non ultima la ricerca di una conciliazione possibile fra la *varietas* caratterizzante gli epigrammi efrastici dell'*Anthologia graeca*<sup>343</sup> e le suggestioni provenienti dal modello petrarchesco. Esempio a questo proposito un sonetto di Gasparo Visconti in cui il ventaglio dell'amata diventa la nuova egida della Pudicizia con cui la donna si può proteggere dai dardi di Cupido:

Veggio contra di noi far novo inganno  
la Pudicizia fieramente armata,  
che trova certa foggia non usata

<sup>341</sup> S. CIMINELLI, *Rime di dubbia attribuzione*, in ID., *Rime*, 3, vv. 3-11.

<sup>342</sup> In proposito cfr. A. ROSSI, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980, pp. 37-40.

<sup>343</sup> Sul possibile influsso della produzione epigrammatica sulla lirica dell'Aquilano, ivi, pp. 75-79.

per scemar il valor che i tuoi strali hanno;  
questo è che d'un ventaglio fa bastia  
che i strali tuoi non lascia uscir del loco  
onde seco esce ancor la vita mia<sup>344</sup>.

Decisamente più tradizionale risulta invece il lamento del pescatore Licida nell'egloga di Berardino Rota intitolata *Eco*:

E pur devrebbe aver teco la forza  
Amor, c'hai tu con lui, che non pur uno  
ma cento colpi il dì contra te move  
in vano, e tu prigion negli occhi il porti,  
rotti gli strali e spennacchiate l'ale<sup>345</sup>.

Nelle *Fiamme* del Giral di Cinzio, invece, è un intero strambotto ad essere costruito sull'immagine della donna che priva Amore delle insegne:

Già preso aveva Amor l'arco e gli strali,  
per ferir chi mi strugge irato e fiero,  
quand'ella, quasi a dir: «Miser, che vali?»  
gli si fé incontro con sembiante altiero,  
e rotto l'arco spennacchiolli l'ali,  
e disse lui: «Deh, muta omai pensiero,  
che se temi di me, che son senz'arme,  
che farai, lasso, s'egli avien ch'io m'arme?»<sup>346</sup>.

Il 'non mito' di Amore disarmato, come abbiamo più volte sottolineato, non appartiene né alla tradizione lirica né tantomeno ai «miti dell'Eros» del *Canzoniere* di Petrarca<sup>347</sup>. Eppure, a partire dalla seconda metà del XV secolo la donna in grado di sconfiggere Cupido diventa un *topos* di un qualche successo, centrale nella poesia cortigiana e nella produzione bucolica, ma non estraneo ad alcune frange del petrarchismo meno ortodosso: non sfuggirà infatti che l'egloga e lo strambotto ricordati non appartengono al canone metrico dei *Rerum vulgarium fragmenta*. E pur tuttavia, anche un petrarchista rigoroso come Britonio, di fronte alla crudeltà della donna amata, non esita a rappresentare Amore «che stanco par che che abbandonar già voglia / l'arco, face, pharetra, ogni suo strale»<sup>348</sup>.

Elemento distintivo della dipendenza del tema dal *Triumphus Pudicitie* è dunque la spia linguistica *spennac(c)hiare*, anche se alla metafora non è più attribuita alcuna funzione

<sup>344</sup> G. VISCONTI, *I Canzonieri*, cit., XVII, vv. 5-11, p. 17.

<sup>345</sup> B. ROTA, *Egloghe pescatorie*, XIV, *Eco*, vv. 95-99.

<sup>346</sup> G.B. GIRALDI CINZIO, *Le fiamme*, 24.

<sup>347</sup> Faccio riferimento al saggio di N. JONARD, *I miti dell'Eros nel «Canzoniere» del Petrarca*, in «Lettere Italiane», XXXIV-4 (1982), pp. 449-465, per indicazioni utili all'ermeneutica dei *Triumphus*, in particolare pp. 453-457 e 460-464.

<sup>348</sup> G. BRITONIO, *Gelosia del sole*, stampata in Venetia, per Marchio Sessa, 1531, p. I, c. 8v: ringrazio Mauro Marrocco, che si sta occupando dell'edizione critica della silloge del Britonio, per avermi indicato questo testo.

allegorica o morale, bensì un significato puramente erotico, immagine dello straordinario potere della donna, in grado di sconfiggere anche il dio dell'amore; il gesto della sottrazione delle armi di Cupido diviene pertanto figura retorica per indicare le bellezze della donna. Ciò, tuttavia, vale esclusivamente per la produzione lirica; c'è infatti un altro ampio settore, quello dei poemetti narrativi in ottava rima del Cinquecento, in cui l'originale valore di virtù viene gelosamente conservato – talvolta anche insieme al valore lirico – per ragioni eminentemente encomiastiche. Ma su questo avremo modo di tornare in seguito.

Al di fuori delle due modalità di riscrittura indicate – *psychomachia* fra Amore e Morte e superiorità dell'amata sul figlio di Venere – il verbo *spennacchiare* è utilizzato anche in altri contesti, ma sempre e comunque in relazione alla sorte di Cupido. In un sonetto di Niccolò da Correggio è «Amor, che l'ale per dolor si spenna»<sup>349</sup>, per la rabbia di vedere il poeta più fedele all'amata che ai suoi comandamenti. Nelle *Rime* di Bonifacio Dragonetto è ancora il dio che «s'ha spennacchiato l'ale, / e sue saette in sé stesso contorse»<sup>350</sup>, ma per la straordinaria bellezza della donna vagheggiata dal poeta. Nell'*Ariadna* di Scipione Errico è sempre Cupido (con il suo seguito di Amorini) a fare scempio delle proprie insegne, ma quale segno di partecipazione al dolore dell'eroina abbandonata:

Fu veduto in quell'ora  
il cieco alato Iddio,  
dispettoso e dolente,  
l'aurata sua faretra, e l'arco, e i dardi  
rompere e fracassare,  
e sovente asciugare a la donzella  
con la benda degli occhi il dolce pianto,  
ed or con le gentili umide stille  
mesto ammorzar la face;  
vedeansi a schiera a schiera  
i pargoletti Amori  
con querulo susurro intorno a lei  
i suoi dogliosi affanni  
pianger cortesi, e spennacchiarsi i vanni<sup>351</sup>.

Più interessante, soprattutto per il recupero operato nei confronti del modello epigrammatico greco, il seguente componimento di Paride Ceresara, figura per più versi esemplare in relazione all'iconografia lirica di Cupido:

Trovai un giorno Amor ch'era sì lasso  
che dormendo pareva che fosse morto,  
et io col stral, pian pian, timido e smorto,

<sup>349</sup> N. DA CORREGGIO, *Rime*, 219, v. 8.

<sup>350</sup> B. DRAGONETTO, *Rime*, 24, vv. 9-10.

<sup>351</sup> S. ERRICO, *Ariadna*, in ID., *Idilli*, vv. 327-340.

l'arco gli furo e il spezzo in cima a un sasso.  
 Col pianto e coi suspir, poi, che nel basso  
 dil cuor e in gli occhi amaramente i' porto,  
 gli spengo il foco e, per più mio conforto,  
 a spenachiar costui chino m'abasso.  
 Ma dal dolor svegliossi e, ritrovando  
 l'armi sue rotte a tanta offesa e perse,  
 si volse al ciel di rabbia lacrimando;  
 e da sue luce rigide e perverse  
 si trasse il velo et a me corse e quando  
 con quel mi strinse, alor lui gli occhi aperse<sup>352</sup>.

Nel sonetto, il personaggio che agisce ai danni di Amore è l'amante e non più la donna amata, con conseguente mutamento del significato riposto nel gesto, non più metafora lirica encomiastica, bensì semplice atto di vendetta. Ma è anche chiaro il valore di *divertissement* attribuito al componimento nella conclusione, che permette di comprendere il carattere di *adynaton* caratterizzante la descrizione: l'azione compiuta dal poeta è soltanto un'illusione, la rappresentazione efrastica (probabilmente da ricollegarsi all'arrivo a Mantova del già ricordato Cupido dormiente di Michelangelo) di un desiderio irrealizzabile, in cui agisce, più che «il gusto originale per la parodia»<sup>353</sup>, l'influsso pienamente operante dell'*Anthologia graeca* e della sua ricezione umanistica. Non si deve infatti trascurare, sulla scia dell'acuto commento dell'editore moderno delle *Rime*, Andrea Comboni, che «il sonetto del Ceresara rivela singolari tangenze con i vv. 1-9 dell'elegia "De Amore dormiente sub arbore" del ferrarese Tito Vespasiano Strozzi»<sup>354</sup>:

Materna caperet dum forte sub arbore somnum,  
 armaque securus deposuisset Amor,  
 incidit in puerum neque amico lumine vidit,  
 antiquum repetens Cynthia mente odium.  
 Mox conata faces extinguere, frangere tela,  
 fataleis perhibent id vetuisse Deas.  
 Sopito certant innectere vincula nymphae,  
 ipsa leveis pennas vellere Diva parat,  
 excutitur somno puer, et miserabile luget<sup>355</sup>.

Strozzi descrive il dissidio fra castità e passione attraverso la dicotomia fra Diana e Amore addormentato e disarmato; elemento di originalità rispetto alla tradizione classica di Eros dormiente, frutto di quella contaminazione col modello petrarchesco che il poeta

<sup>352</sup> P. CERESARA, *Rime*, a cura di A. Comboni, Firenze, Olschki, 2004, LIII, p. 182.

<sup>353</sup> A. COMBONI, *Introduzione*, ivi, pp. 5-38: 26; per l'utilizzo parodico del tema di Cupido spennacchiato si può rinviare anche al componimento del Bronzino teso a dimostrare «ch'Amore è proprio una cipolla stessa» (A. BRONZINO, *La cipolla del Bronzino pittore*, in ID., *Rime in burla*, II, v. 24).

<sup>354</sup> P. CERESARA, *Rime*, cit., p. 181.

<sup>355</sup> T.V. STROZZI, *Eroticum libri*, in *Strozii poetae pater et filius*, Parisiis, ex officina Simonis Colinaei, 1530, II, 16, c. 128v; in proposito si rinvia a B. MESDJIAN, *Eros dans l'Eroticon de T. V. Strozzi*, in *Eros et Priapus*, études réunies et présentées par I. De Smet et P. Ford, Genève, Droz, 1992, pp. 25-42.

ferrarese persegue costantemente nella propria produzione latina<sup>356</sup>, è il dettaglio sulla sorte delle ali del dio, spennacchiate come poi nel sonetto del Ceresara. Interessante invece richiamare l'attenzione sulla possibilità di interpretare il sonetto del mantovano come un'ennesima forma di contrappasso ai danni d'Amore, alla luce della ripresa incipitaria del petrarchesco «trovòmmi Amor del tutto disarmato»<sup>357</sup>: all'amante «disarmato» viene così contrapposto un Cupido finalmente, benché solo illusoriamente, «disarmato».

Il lemma *spennare/spennacchiare* acquista dunque, a partire dal *Triumphus Pudicitie*, un chiaro valore tecnico, indicando espressamente la punizione di Cupido (e non sarà inutile osservare che in tutti i componimenti ricordati non sono solo le ali del dio a fare una brutta fine, ma anche le sue armi). Ciò che cambia è invece il valore di questo gesto, non più immagine allegorica di castità, bensì metafora del linguaggio erotico, adatta sia a rappresentare la crudeltà della persona amata, sia ad esprimere il cordoglio per la sua scomparsa.

### 1.4.3 Iconografia e riscrittura artistica

Benché «il testo petrarchesco si configuri come il soggetto ideale per il libro ad illustrazione»<sup>358</sup>, l'illustrazione non risulta quasi mai rispondente al poema, specie per quanto riguarda l'episodio del trionfo della Castità. Per comprendere quanto difficile dovesse essere per i contemporanei (e per i posteri) collegare l'immagine di un Amore incatenato e disarmato al concetto di 'pudicizia' non serve consultare i commentatori dei *Trionfi*, come abbiamo visto molto pochi in proposito; ben più utile è analizzare invece le miniature dei codici petrarcheschi, le incisioni delle prime edizioni, o ancora i cassoni nuziali e i deschi da parto decorati con scene tratte dal *Triumphus Pudicitie*. In tal modo si può comprendere come l'immagine in questione riesca ad affermarsi soltanto con il tempo, con estrema lentezza, dovuta certamente al conservatorismo della struttura trionfale in cui la narrazione è incardinata, ma anche alla difficoltà di decodificare alcune immagini – un trionfo rappresentato come una *psychomachia*, Laura *figura Pudicitiae* e Amore disarmato – ancora svincolate dal significato simbolico ad esse attribuito.

Se tutto sommato ridotta è la bibliografia relativa ai rapporti fra Petrarca e l'arte<sup>359</sup>,

---

<sup>356</sup> Cfr. I. PANTANI, «La fonte d'ogni eloquenza». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 245-289.

<sup>357</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., III, v. 9, p. 17.

<sup>358</sup> C. GRATTON, *La diffusione dei «Trionfi»*, cit., p. 35.

<sup>359</sup> W. WEISBACH, *Petrarca und die bildende Kunst*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVI (1903), pp. 265-287 (che si sofferma sui *Triumph* a pp. 272-287); G. CONTINI, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco*

decisamente più ricca è quella relativa alla fortuna iconografica dei suoi *Triumph*<sup>360</sup>, con tanto di specifici repertori<sup>361</sup>. Dall'analisi delle immagini a disposizione per il *Triumphus Pudicitie* si comprende che la virtù petrarchesca della Castità doveva creare notevoli problemi di riproduzione<sup>362</sup>: e per l'ancora scarsa riconoscibilità simbolica di in una donna che lega Amore ad una colonna, e per l'alto tasso di autoreferenzialità insito nella scelta di Laura quale figura allegorica della Virtù, e per la «vischiosità della tradizione e delle convenzioni proprie del linguaggio figurativo»<sup>363</sup>. Si creano così differenti modalità di rappresentazione. C'è innanzi tutto chi, mantenendo fede alla codificata iconografia della rappresentazione trionfale<sup>364</sup>, all'interno della quale si colloca pur sempre l'episodio, adotta i moduli,

---

*Petrarca. Citizen of the World*, Proceedings of the World Petrarch Congress (Washington DC, 6-13 April 1974), edited by A.S. Bernardo, Padova, Antenore, 1980, pp. 115-131; J. SEZNEC, *Petrarch and Renaissance Art*, ivi, pp. 133-150 (che considera Petrarca «a link, an essential link in a peculiar, and somewhat unorthodox, mythographical tradition»: p. 134); M. BETTINI, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, cit., I, *L'uso dei classici*, pp. 221-267; cfr. anche J.B. TRAPP, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, in *Il Petrarca e le origini dell'umanesimo*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 19-22 maggio 1991), in «Quaderni petrarcheschi», IX-X (1992-1993), pp. 11-73 (che dedica ai *Triumph* pp. 39-48); utili indicazioni sul rapporto fra Petrarca e le immagini in M.C. BERTOLANI, *Le immagini e l'occhio spirituale, cioè il valore/significato delle immagini in/per Petrarca*, in EAD., *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 127-186.

<sup>360</sup> Oltre ai già citati studi di Marcello Ciccuto, si rinvia a A. VENTURI, *Les "Triumphes" de Pétrarque dans l'art représentatif*, in «La revue de l'art ancien et moderne», XX (1906), pp. 81-93; G. CARANDENTE, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Roma, Eri, 1963; M. SALMI, *I Trionfi del Petrarca nel primo Rinascimento*, in «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze», n.s., XLI (1973-1975), pp. 161-171; E. NYHOLM, «Triumph» as a Motif in the Poems of Petrarch and in Contemporary and Later Art, in *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*, edited by F.G. Andersen, E. Nyholm, M. Powell, F.T. Stubkjaer, Odense, Odense University Press, 1980, pp. 70-99; P. PIEHLER, *Allegory without Archetype: Image and Structure in Petrarch's Trionfi*, in *Petrarch's Triumphs*, cit., pp. 97-112; J.T. WOLLESEN, «Ut poesis pictura?» *Problems of Images and Textes in the Early Trecento*, ivi, pp. 183-210; E. NYHOLM, *A Comparison of the Petrarchan Configuration of the Trionfi and their Interpretation in Renaissance Art*, ivi, pp. 235-255; L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumph*, cit., pp. 255-298; C. VECCE, *La "lunga pictura"*, cit.; J.B. TRAPP, *Illustrations of Petrarch's «Trionfi» from Manuscript to Print and from Print to Manuscript*, in *Incunabula: Studies in Fifteenth Century Printed Books Presented to Lolle Hellinga*, London, British Library, 1999, pp. 507-547.

<sup>361</sup> Dopo il pionieristico e ancora prezioso volume di V. PRINCE D'ESSLING, E. MÜNTZ, *Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902 (che dedica alle illustrazioni dei *Trionfi* fra XIV e XVI secolo e alla loro fortuna europea pp. 101-267), è ora fondamentale il volume di A. ORTNER, *Petrarcas «Trionfi» in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*, Weimar, VDG-Verglad und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1998; per la storia della miniatura si può rinviare ancora a *I Trionfi illustrati nella miniatura da codici precedenti del sec. XIII al sec. XVI*, a cura di S. Samek Ludovici, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1978; ma cfr. anche *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opera*, Catalogo della mostra (Arezzo, Sottocchia di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004), a cura di M. Feo, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2003, che dedica ai *Triumph* pp. 170-252; per indicazioni specifiche sulla fortuna del poema trionfale sui cassoni nuziali è molto utile anche M. WALCHER CASOTTI, *I cassoni nuziali della raccolta petrarchesca alla Biblioteca Civica di Trieste*, in «Atti dei civici musei di storia ed arte di Trieste», XI (1983), pp. 101-132.

<sup>362</sup> Cfr. adesso C.L. BASKINS, *Il Trionfo della Pudicitia*, in *Menacing Virgins. Representing Virginity in the Middle Ages and Renaissance*, edited by K. Coyne Kelly and M. Leslie, Newark, University of Delaware Press, 1999, pp. 117-131.

<sup>363</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale*, cit., p. 259.

<sup>364</sup> Sul rapporto fra tradizione iconografica trionfale e immaginario trionfale petrarchesco cfr. A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, cit., pp. 279-350, in particolare pp. 279-301.



tradizionali per un trionfo, del carro trainato da un animale simbolico, sul quale svetta un vincitore riconoscibile mediante specifici attributi, spesso scortato da un seguito di accompagnatori e di prigionieri. Questa immagine è del tutto estranea al secondo dei *Triumphs* petrarcheschi in cui, come abbiamo visto, Laura-Pudicizia è accompagnata sì da un seguito di donne (e anche di uomini), ma non ha nessun carro e nessun attributo specifico, fatta eccezione per la veste bianca e l'egida. D'altro canto, nell'economia generale del poema, il «trionfal carro» e «l'arco trionfale» sono presenti soltanto nel *Triumphus Cupidinis*<sup>365</sup>, ma possono essere facilmente applicati all'intera serie allegorica. Così, per rappresentare il trionfo della Castità, le miniature dei codici quattrocenteschi propongono con frequenza l'immagine di una donna seduta su un carro. Esempio in questo senso una delle primissime illustrazioni del testo, quella realizzata per l'attuale codice Mediceo Palatino 72 della Biblioteca Laurenziana di Firenze da Apollonio di Giovanni<sup>366</sup> intorno al 1442<sup>367</sup> [fig. 21]. La Castità è rappresentata come una donna con un vestito variopinto, in piedi su un carro trainato da unicorni e con in mano una palma, forse proiezione delle «mille vittoriose e chiare palme»<sup>368</sup> sottratte da Laura ad Amore. E tuttavia nella distinzione iconografica fra attributi generici e specifici<sup>369</sup>, la palma rientra nel primo gruppo, simbolo che può essere riferito a qualunque figura a prescindere dal suo significato peculiare, perché relativo ad un concetto più ampio: nel caso specifico della palma, la vittoria, e nel caso specifico della Pudicizia, la vittoria sulla Lussuria. Ma il significato 'castità' non è attribuito al figurante 'palma' (che in realtà non si rivela altro che un intensificatore del figurante trionfale 'carro' per il figurato 'vittoria'), bensì agli unicorni, emblema di pudicizia fin dai bestiari medievali<sup>370</sup>. In questa illustrazione non c'è dunque praticamente nulla che abbia a che fare con il testo petrarchesco. Una variazione sul tema è offerta dall'inserimento di Amore sul carro della Castità, tributo all'iconografia trionfale del prigioniero più che all'iconografia del poema trionfale. Anche in questo caso si possono però riconoscere molteplici declinazioni: in uno stesso illustratore – si

<sup>365</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, cit., rispettivamente I, v. 15, p. 52 e IV, v. 140, p. 214.

<sup>366</sup> Sull'artista cfr. E.H. GOMBRICH, *Apollonio di Giovanni. Una bottega di cassoni fiorentina vista attraverso gli occhi di un poeta umanista*, in ID., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 18-42 (ediz. orig. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press, 1966); E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974

<sup>367</sup> Per un commento all'immagine cfr. *Petrarca nel tempo*, cit., pp. 189-192.

<sup>368</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, cit., v. 96, p. 244.

<sup>369</sup> In proposito cfr. almeno M. SCHAPIRO, *Words and Pictures on the Literal and the Symbolical in the Illustration of a Text*, The Hague, Mouton, 1973; trad. it. *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Parma, Pratiche, 1985, pp. 37-50; per ciò che riguarda la mitologia tradizionale è ora molto utile anche il volume di L. FREEDMAN, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, in particolare pp. 139-153.

<sup>370</sup> Indicazioni in merito in R. TUVE, *Note on the Virtues and Vices*, Part II, cit., pp. 60-65; non mancano illustrazioni in cui le armi di Amore sono travolte dagli zoccoli degli unicorni: cfr. ad esempio G. CARENDETE, *I Trionfi*, cit., tav. VII.

prende come esempio la vasta produzione di Francesco di Antonio del Chierico<sup>371</sup> – può cambiare la posizione del carro, ora rappresentato frontalmente, ora invece rivolto a sinistra o a destra [figg. 22-24], ma quasi sempre trainato da unicorni<sup>372</sup>; oppure possono variare gli attributi della Castità, cui Apollonio di Giovanni attribuisce anche un libro oltre alla palma della vittoria<sup>373</sup> [fig. 25], ma più spesso raffigurata, come da Francesco di Antonio del Chierico, con lo stendardo con l'ermellino ricordato da Petrarca al termine del trionfo: «Era la loro victoriosa insegna / in campo verde un candido ermellino, / ch'oro fino e topazi al collo tegna»<sup>374</sup>. È forse questo, in relazione alla fedeltà al dettato petrarchesco, l'attributo simbolico più frequentemente riprodotto nelle illustrazioni dei manoscritti dei *Triumphs*.

Ciò che invece varia con maggior frequenza nella raffigurazione del trionfo della Castità è l'iconografia di Amore, pur molto precisa nel *Triumphus Cupidinis*:

Sovr'un carro di foco un garzon crudo  
con arco in man e con saette a' fianchi;  
[...]  
ma sugli omeri avea sol due grand'ali  
di color mille, tutto l'altro ignudo<sup>375</sup>.

Petrarca descrive dunque un fanciullo nudo, alato e armato che, nello scontro con la Castità, viene privato delle armi e legato con una catena ad una colonna. Nelle illustrazione del secondo trionfo eseguite da Apollonio di Giovanni e da Francesco di Antonio del Chierico, Cupido può essere indifferentemente bambino o adulto [fig. 26], bendato o senza benda, seduto sul carro oppure inginocchiato [fig. 27], con le mani per lo più legate dietro alla schiena<sup>376</sup>, e le sue armi (intere o spezzate) possono essere più o meno presenti ai suoi piedi; solo in un codice illustrato da Ricciardo di Nanni gli attributi di Cupido sono tenuti saldamente in mano dalla Pudicizia (che nell'altra mano stringe la solita palma)<sup>377</sup> [fig. 28], per rappresentare quella sottrazione così evidentemente estranea al canone dei miniaturisti. È

<sup>371</sup> Per il quale è d'obbligo il rinvio a *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525. Un primo censimento*, a cura di A. Garzelli, Firenze, La Nuova Italia, 1985, pp. 99-170.

<sup>372</sup> Un carro trainato da cavalli è raffigurato nel codice Barb. Lat. 3943 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 166v, in cui peraltro Amore è legato ad una colonna posta sullo sfondo della scena: cfr. *I Trionfi illustrati*, cit., vol. II, fig. 11.

<sup>373</sup> Nel commento all'immagine in *Petrarca nel tempo*, cit., si fa riferimento ad «un'atmosfera quasi favolistica» (p. 193).

<sup>374</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Mortis*, cit., I, vv. 19-21, p. 272.

<sup>375</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, cit., I, vv. 23-27, p. 56; per l'iconografia petrarchesca di Cupido, dopo il classico studio di T. ARAGONA, *La milizia di Venere e di Amore nella lirica latina e il Trionfo di Amore del Petrarca*, Catania, Barbagallo e Scuderi, 1904, si rinvia a L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale*, cit., 259-264.

<sup>376</sup> Per Cupido con le braccia legate sul petto si rinvia invece a *I Trionfi illustrati*, cit., vol. II, figg. 90, 102.

<sup>377</sup> Amorini legati alla colonna sono rappresentati anche nella cornice dell'illustrazione: in proposito cfr. *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, cit., pp. 55-56; un'immagine simile, con la Pudicizia raffigurata con le insegne d'Amore spezzate in mano, è riprodotta nel codice Barb. Lat. 3943 della Biblioteca Apostolica Vaticana, per il quale si rinvia a G. CARENDEENTE, *I Trionfi*, cit., p. 49.

questo tuttavia un segnale del tentativo, da parte di alcuni illustratori, di «adapter les images de Pétrarque à la matière figurative»<sup>378</sup>, di conciliare il testo petrarchesco con la raffigurazione trionfale, pur con la conseguenza di creare strane iconografie, come la già citata Pudicizia che tiene in mano una colonna<sup>379</sup>; più spesso, come nelle illustrazioni ricordate, si può trovare invece Amore legato ad una colonna posta sul carro trionfale, compromesso necessario per salvaguardare fedeltà al testo e fedeltà alla tradizione.

Più originali, e decisamente più rispettose del dettato del poema trionfale, risultano altre miniature che riproducono «una scena qualsiasi che si riferisce a un episodio narrato nel poema, per lo più scene cortigiane»<sup>380</sup>. Quella realizzata da Giovanni Pietro Birago per il manoscritto Add. 38.125 del British Museum di Londra, ad esempio, riproduce l'esterno di un palazzo: Cupido, bimbo bendato, faretra e frecce ai suoi piedi, è legato ad una colonna da tre donne, mentre un'altra, circondata da altre quattro, tenta di spezzare l'arco sul ginocchio e fissa l'osservatore [fig. 29]. Questa è la prima rappresentazione in cui, seppur in forma semplificata, l'immagine di Amore disarmato viene riprodotta quale illustrazione del *Triumphus Pudicitie*. Nel XV secolo Francesco Marmitta<sup>381</sup>, nel celebre codice con le *Rime* e i *Trionfi* di Petrarca allestito per Giacomo Giglio nella seconda metà del secolo<sup>382</sup>, divide l'illustrazione in due parti: nella prima, secondo l'iconografia tradizionale, la Pudicizia siede su un carro trainato da unicorni, Cupido è legato ai suoi piedi e le armi pendono da un albero<sup>383</sup>; nella seconda [fig. 30], invece, la Virtù in veste bianca e scudo alla mano colpisce Cupido, bendato e in volo: più che di «un gran colpo di maglio»<sup>384</sup>, Amore sembra essere vittima della sua stessa torcia spenta, che torna ancora nelle mani della Castità trionfante quale spoglia. Ma nella scena di Amore punito si devono osservare anche le tre figure che agiscono ai danni del dio: tre donne che lo spennano, gli rompono l'arco e gli spezzano le frecce sul ginocchio, come abbiamo visto nel caso di Birago. Tale curiosa postura, caratteristica unicamente dell'iconografia più filologicamente fedele al *Triumphus Pudicitie*, si trova anche nella decorazione di un cassone di Jacopo del Sellaio, fra i primi a diffondere nella cultura laurenziana il mito di Amore e Psiche accanto ai 'miti' petrarcheschi<sup>385</sup>: sul carro

<sup>378</sup> A. VENTURI, *Les "Triumphes"*, cit., p. 81.

<sup>379</sup> Cfr. anche G. CARENDEENTE, *I Trionfi*, cit., tav. XXXV; *I Trionfi illustrati*, cit., vol. II, figg. 90, 94, 102.

<sup>380</sup> G. CARENDEENTE, *I Trionfi*, cit., p. 45.

<sup>381</sup> Per il quale si rinvia ora a *Francesco Marmitta*, testi di A. Bacchi, B. e R. Bentivoglio-Ravasio, A. De Marchi, S. Pettenati, Torino, Allemandi & Co., 1996, in particolare pp. 9-59 (A. BACCHI, A. DE MARCHI, *La formazione a Bologna*); per l'ambiente culturale cfr. ancora U. BAUER-EBERHART, *I Trionfi del Petrarca per Andrea Della Valle*, in *La tradizione classica nella miniatura europea*, cit., pp. 161-168.

<sup>382</sup> B. BENTIVOGLIO-RAVASIO, *Il Petrarca per Giacomo Giglio*, in *Francesco Marmitta*, cit., pp. 61-112.

<sup>383</sup> Per un'iconografia simile si rinvia a *I Trionfi illustrati*, cit., vol. II, fig. 84.

<sup>384</sup> B. BENTIVOGLIO-RAVASIO, *Il Petrarca per Giacomo Giglio*, cit., p. 75.

<sup>385</sup> Sul ruolo di Jacopo del Sellaio all'interno della Firenze laurenziana cfr. N. PONS, *Jacopo del Sellaio e le*

della Pudicizia troviamo infatti alcune donne, una che lega Cupido, un'altra che lo spennia, e una terza che spezza l'arco sul ginocchio [fig. 31]. In questa immagine, riconducibile alla Firenze degli anni immediatamente successivi al 1480, si riconosce, specie nei visi femminili e nei panneggi, una chiara impronta botticelliana, un altro segnale dell'importanza dell'artista toscano (e delle arti applicate) nella mediazione e nella trasmissione dell'immaginario, anche figurativo, petrarchesco.

Il cassone di Jacopo del Sellaio conferma che le osservazioni effettuate sull'iconografia delle miniature dei primi codici dei *Triumphs* sono valide anche per altre forme di rappresentazione, dalle incisioni che ne accompagnano gli incunaboli<sup>386</sup> [fig. 32], alle maioliche<sup>387</sup>, fino ai deschi da parto<sup>388</sup> e, appunto, ai cassoni matrimoniali<sup>389</sup>. Di fatto, le varie forme di rappresentazione risultano praticamente coeve, specialmente per quanto riguarda la produzione fiorentina<sup>390</sup>, potendo datare le prime miniature agli anni Trenta del Quattrocento, e le prime riproduzioni su oggetti lignei agli anni Quaranta<sup>391</sup>. Mentre tuttavia i cassoni risultano sostanzialmente più fedeli all'iconografia illustrata [figg. 33-34], qualche curiosa innovazione si può osservare nei deschi da parto. Basterà confrontare le più classiche

---

*confraternite*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cit., vol. I, pp. 287-295; sulla sua funzione di mediatore per la circolazione della favola di Amore e Psiche si è soffermato S. CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche*, cit., pp. 45-46; ma per indicazioni sull'iconografia amorosa è ora molto utile anche J. MIZIOLEK, *Orpheus and Eurydice: Three Spalliera Panels by Jacopo del Sellaio*, in «I Tatti Studies», 12 (2009), pp. 117-148.

<sup>386</sup> Per le incisioni degli incunaboli dei *Triumphs*, e più in generale per tutte le incisioni successivamente ricordate, si rinvia al repertorio di A. VON BARTSCH, *Le peintre graveur*, Leipzig, R. Weigl, 1854-1870 (rist. anast. Nieuwkoop-Hildesheim, B. de Groof-G. Olms, 1970), poi ampliato in *The Illustrated Bartsch*, General Editors W.L. Strauss and J.T. Spike, New York, Abaris Books, 1978-, a cui si rinvia: per le illustrazioni del *Triumphus Pudicitie*, vol. 24, 13 (117), p. 95; vol. 25, 40 (278), p. 113; ma cfr. anche M.A. HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described*, New York-London, Knodler, 1938-1948 (rist. anast. Nendeln, Kraus, 1970), vol. I, 31-36; vol. II, 17-24; vol. III, 191-196.

<sup>387</sup> In proposito cfr. almeno A. HOLCROFT, *Francesco Xanto Avelli and Petrarch*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51 (1988), pp. 225-234.

<sup>388</sup> Per i quali è d'obbligo il rinvio a C. DE CARLI, *I deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*, Torino, Allemandi & Co., 1997.

<sup>389</sup> Sui quali è sempre fondamentale P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1915 (Supplement, 1923), che dedica ai *Triumphs* e a Petrarca pp. 61-67 e 199-201; a cui si può aggiungere più recentemente C.L. BASKINS, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, interessante soprattutto perché si occupa delle figure femminili riprodotte sui cassoni (Emilia, Didone, Camilla, Ersilia, Lucrezia, Virginia).

<sup>390</sup> Per le arti applicate nella Firenze quattrocentesca sono molto utili anche le osservazioni di C. KLAPISCH-ZUBER, *Les coffres de mariage et les plateaux d'accouchée à Florence: archive, ethnologie, iconographie*, in *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'oeuvre*, Actes du séminaire CNRS (Paris, 1991), études réunies par S. Deswarte-Rosa, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 309-322; J. MIZIOLEK, *Soggetti classici su cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa, Instytut Sztuki, 1996; P. TINAGLI, *Womanly Virtues in Quattrocento Florentine Marriage Furnishings*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, edited by L. Panizza, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 265-284. Per una visione d'insieme cfr. *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, Museo Horne, 8 novembre 2009-1 giugno 2010), a cura di F. Falletti, E. Nardinocchi, C. Paolini, D. Parentin, L. Sebregondi, Firenze, Giunti, 2010.

<sup>391</sup> In proposito A. ORTNER, *I Trionfi del Petrarca: origine e sviluppo del tema nell'arte fiorentina*, in *La tradizione classica nella miniatura europea*, cit., pp. 81-96.

rappresentazioni di Amore inginocchiato sul carro della Pudicizia<sup>392</sup> [figg. 35-36], con quella realizzata (intorno al 1497) da Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto, raffigurante un Amore adulto, bendato, circondato da cinque donne: una lo tiene fermo, una lega le braccia e un'altra le gambe del dio, una stringe l'arco e l'ultima spenna le ali<sup>393</sup> [fig. 37]. La scena è stata interpretata come «una punizione di Cupido per mano delle Ninfe di Diana, guardiane della Castità»<sup>394</sup>, sebbene più vicina sembri essere l'egloga ausoniana, nella cui ricezione figurativa si imporrà prepotentemente, come vedremo, l'immagine di un Amore adulto; in questa prospettiva, l'azione compiuta dalle donne andrebbe però letta in chiave paradossale, come un monito a non replicare gli errori commessi dalle *heroides*. Tuttavia, la destinazione dell'immagine, un desco da parto, spinge a riconoscere nelle protagoniste dell'episodio le eroine-personificazioni del *Triumphus Pudicitie*: lo testimonia, in particolare, il dettaglio delle ali spennate, *unicum* petrarchesco escluso da qualsiasi tradizione, letteraria, mitologica e figurativa, presente soltanto nelle illustrazioni del trionfo della Castità del Marmitta e di Jacopo del Sellaio. Se proprio si deve cercare un referente extratestuale, si dovrà piuttosto pensare che nei personaggi che disarmano Cupido gli artisti abbiano voluto rappresentare delle donne reali, probabilmente quelle delle famiglie (nel caso specifico, le famiglie Marsili e Piccolomini) per le quali fu realizzato il desco: infatti, «è [...] legittimo ammettere che la circostanza del suo ingresso in casa sia stata quella delle nozze piuttosto che quella della nascita»<sup>395</sup>. L'importanza di rappresentare donne reali – specialmente le committenti, con chiaro scopo encomiastico – come le eroine che disarmano Amore, è un chiaro segnale del tentativo di riprodurre, tramite immagine, l'innovazione petrarchesca di Laura *figura Pudicitiae*: non potendo raffigurare la Castità come la donna amata dal poeta, non avendo cioè elementi simbolici o attributi allegorici adatti a rappresentare il significato 'Laura', l'artista proietta sulla donna reale (e sul suo corteo di donne reali) un'altra donna reale (e quelle appartenenti alla sua famiglia), proietta sulla destinataria dell'elogio poetico la destinataria dell'elogio artistico. Tale procedimento è tanto più importante perché sarà lo stesso realizzato, questa volta in chiave letteraria, dai poeti che utilizzeranno l'episodio di Amore disarmato per cantare le lodi della donna amata o per tessere encomi di donne illustri, sempre rappresentate come eroine che agiscono ai danni di Cupido.

Questo tipo di iconografia, tuttavia, era già stata utilizzata da Gherardo di Giovanni,

<sup>392</sup> Cfr. C. DE CARLI, *I deschi da parto*, cit., pp. 144-145, e A. ORTNER, *Petrarca's «Trionfi»*, cit., pp. 275-279.

<sup>393</sup> Sul quale E. CALLMANN, *Love Bound, a Sienese Desco*, in *Mosaics of Friendship. Studies in Art and History for Eve Borsook*, edited by O. Francisci Osti, Firenze, Centro Di, 1999, pp. 105-116.

<sup>394</sup> C. DE CARLI, *I deschi da parto*, cit., p. 33.

<sup>395</sup> Ivi, p. 15.

allievo del Poliziano<sup>396</sup>, in un pannello poco conosciuto da mettere in rapporto sia con il polittico al centro del quale era collocata la ben più nota raffigurazione del *Combattimento tra Amore e Castità*, databile al 1485 [fig. 38], sia con il vero e proprio *Trionfo della Castità*, riconducibile allo stesso periodo<sup>397</sup> [fig. 39]. Nella scena in questione, oggi perduta<sup>398</sup> [fig. 40], si vede Cupido fatto prigioniero da un nutrito gruppo di donne che agiscono ai suoi danni alla presenza attenta dei due unicorni che trainano il carro posto sullo sfondo: c'è chi lo lega, chi gli toglie le piume dalle ali, chi estrae le frecce dalla faretra, chi le rompe e chi spezza l'arco sul ginocchio. I vari pannelli costituiscono dunque le parti in cui può essere scomposto il *Triumphus Pudicitie*: la *psychomachia*, la sconfitta di Cupido, il trionfo. Tale struttura narrativa, suddivisibile in parti differenti, ognuna dotata di un proprio significato autonomo, seppur sempre lo stesso, viene riprodotta unitariamente da Luca Signorelli in un affresco realizzato per la cappella privata di Pandolfo Petrucci intorno al 1509 [fig. 41]: in primo piano Cupido, sempre adulto e non più fanciullo, è legato e significativamente spennato da un gruppo di donne simili a baccanti<sup>399</sup> e il suo arco viene spezzato da un'altra donna, ancora una volta con il ginocchio; in secondo piano, invece, sono riprodotte, a sinistra, la *psychomachia* vera e propria, e a destra il trionfo con Amore sul carro di Pudicizia<sup>400</sup>. Oltre all'ormai amplissima circolazione di questo tipo di immagine, riprodotta non solo su oggetti di uso 'domestico', ma addirittura in cappelle private, preme sottolineare anche il cambiamento nell'iconografia del *Triumphus Pudicitie* realizzatosi a cavaliere fra XV e XVI secolo: accanto ad una rappresentazione fondata sull'immaginario trionfale, si va affermando una raffigurazione più vicina all'immaginario petrarchesco e capace di sottolinearne e valorizzarne, anche reinterpretandoli, gli elementi di novità, concettuale e iconologica: la punizione di Cupido, le sue ali spennate, le sue armi spezzate (soprattutto sul ginocchio). Non è casuale che questo processo prenda corpo proprio nella Firenze medicea, realtà in cui ampiamente operante, nelle arti, ma anche e soprattutto nelle feste, nelle giostre e nei trionfi, risulta il processo di emblemizzazione e riscrittura della figura di Amore disarmato.

---

<sup>396</sup> Come ricorda G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, con nuove note e commenti di G. Milanesi, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885 (rist. anast. Firenze, Sansoni, 1973), vol. III, p. 247.

<sup>397</sup> La struttura del polittico è ricostruita da A. ORTNER, *Petrarca's «Trionfi»*, cit., Abb. 74; una diversa struttura, ma meno convincente, è proposta in *Art and Love in Renaissance Italy*, edited by A. Bayer, New York-London, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2008, pp. 295-297.

<sup>398</sup> Cfr. A. ORTNER, *Petrarca's «Trionfi»*, cit., pp. 289-303.

<sup>399</sup> È quanto osservato da V. PRINCE D'ESSLING, E. MÜNTZ, *Pétrarque*, cit., p. 185.

<sup>400</sup> In proposito si rinvia almeno a E. NYHOLM, *A Comparison*, cit., pp. 253-255, in cui l'immagine viene indicata come «the best existing scene taken from one of Petrarch's *Triumphs*», in quanto «Signorelli has depicted, with profound understanding of Antiquity and respect for his sources, the drama of the conflict, the defeat, and the triumphal procession, all the while enunciating the great unity of Petrarch's work» (p. 253).

## 2. Poesia mitologica e fortuna emblematico-impresistica

Eine Danae ist immer eine andre Aufgabe  
für den Künstler, als eine Empfängnis  
Mariä und doch im Grund derselbe  
Gegenstand.

(W. Goethe, *Briefe an Charlotte Stein*)

### 2.1 Metafora e allegoria nella letteratura cortigiana

Per poter comprendere fino a che punto l'utilizzo della figura di Amore punito e disarmato possa essere considerato un *discrimen* fra lirica petrarchistica e letteratura cortigiana, si può ricorrere a quelli che potremmo idealmente definire come gli autori-limite del petrarchismo: Giusto de' Conti<sup>1</sup>, come punto di partenza, e Lodovico Paterno<sup>2</sup>, come punto di arrivo.

In un sonetto, non casualmente appartenente alle rime stravaganti e non al petrarchismo *ante litteram* caratterizzante la *Bella mano*, Giusto de' Conti descrive la discesa dal cielo di una certa Laura e del suo «pudico coro» per riportare sulla terra la virtù. Come nel *Triumphus Pudicitie*, fonte diretta dell'episodio, tale obiettivo può essere raggiunto unicamente attraverso la sconfitta di Amore:

Tolte gli han le arme e poste a una colonna,  
e trionfan di lui, che nel suo regno  
solea d'i Dei trionfare e di noi;  
e vien legato or 'nanzi alla mia donna,  
pien d'ira, di vergogna e di disdegno:  
piacciavi adonque accettarla tra voi<sup>3</sup>.

Nel sonetto di Giusto de' Conti si conserva dunque, intatto, il valore allegorico dell'episodio di Amore legato e disarmato, anche se il componimento viene escluso dal canzoniere vero e proprio, chiaro segnale di una sua estraneità di fondo alla lirica e allo stile caratterizzante la silloge. Anche all'interno del rigoroso petrarchismo del *Nuovo Petrarca*<sup>4</sup> del

---

<sup>1</sup> Il punto sugli studi dedicati a Giusto de' Conti nella recente e dettagliata monografia di I. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*, Roma, Salerno, 2006.

<sup>2</sup> Per il quale si rinvia, per quanto romanizzata, alla biografia di D. MARROCCO, *Il Canzoniere di Lodovico Paterno*, Piedimonte d'Alife, Grillo, 1951.

<sup>3</sup> È il sonetto II delle rime stravaganti della *Bella mano* di Giusto de' Conti che si cita, anche per una contestualizzazione all'interno della produzione poetica del letterato di Valmontone, da I. PANTANI, *Prima e dopo la Bella mano: le quattro donne di un altro Giusto*, in *Giusto de' Conti da Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 201-240: 226.

<sup>4</sup> L. PATERNO, *Nuovo Petrarca*, in Venetia, appresso Giovan Andrea Valvassori, 1560; sul testo sono sempre di grande interesse le osservazioni di A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 65-75, in cui si dimostra come l'attività poetica del Paterno sia stata «coerentemente impegnata nella realizzazione d'un repertorio tematico e formale orientato alla sperimentazione di tutte le possibilità espressive del codice petrarchistico» (p. 65); più recentemente R. CASTAGNOLA,

Paterno non è tuttavia possibile riconoscere alcun componimento in cui la donna amata dal poeta agisca ai danni di Amore. Persino nel *Trionfo della Castità* – capitolo di un più ampio poema trionfale, conclusivo della silloge poetica, costituito dai trionfi d'Amore, della Speranza, della Fortuna, della Morte, della Fama, del Tempo, della Divinità – la *psychomachia* si riduce a meno di due versi («gran donna vidi / alzarsi contr'Amor, ch'ei se ne scorni»<sup>5</sup>), anche se l'immagine che illustra il testo ripropone l'iconografia consolidata del carro della Pudicizia con Amore legato [fig. 42]. La «gran donna» in questione, tuttavia, non è più l'amata del poeta, bensì Diana

che l'alme drizza a gloriosa speme.  
Casta è non men che d'ogni parte humana,  
et a suoi raggi alletta anima pura  
et ne discaccia impura, empia e villana<sup>6</sup>.

Evidente anche il valore morale della rappresentazione allegorica:

Cervi che vinto havrian qui di bianchezza  
le colombe famose di Dodona  
tiravano il bel carro in grande altezza;  
l'insegna sua dipinta una corona  
ardendo havea, dove leggeasi *eterno*,  
qual del vestale ancor Fama ragiona<sup>7</sup>.

Il resto del trionfo è occupato invece – chiaro segnale delle modalità di ricezione del modello petrarchesco – da un lunghissimo elenco di donne e uomini del mito, della Bibbia, della storia e, in virtù della riscrittura encomiastica cui abbiamo accennato in precedenza, anche della contemporaneità: Alfonso II, Enrico I, Camilla Pallavicini, Giulia Gonzaga, Biancamaria Visconti e altri. Nell'opera più propriamente petrarchistica del Paterno non c'è dunque alcuna immagine di Amore privato dei propri attributi; e anche il modello offerto dal *Triumphus Pudicitie* viene rielaborato in virtù della semplice contrapposizione mitologica fra Cupido, simbolo di amore sensuale, e Diana, immagine di castità. Nessuna traccia, tuttavia, di Amore disarmato né di caste e belligeranti ninfe pronte a legarlo e spennacchiarlo.

Non così nelle *Nuove fiamme*<sup>8</sup>, la successiva silloge poetica del Paterno, decisamente più orientata verso un petrarchismo di stampo manieristico in quanto «concepita sulla scorta

---

*Metamorfosi di metamorfosi. Rielaborazioni petrarchesche nel canzoniere di Ludovico Paterno*, in «Nuova secondaria», XIX, 9 (1997), pp. 44-49.

<sup>5</sup> L. PATERNO, *Nuovo Petrarca*, cit., I, vv. 5-6, pp. 537-538.

<sup>6</sup> Ivi, I, vv. 36-39, p. 539.

<sup>7</sup> Ivi, I, vv. 16-21, p. 538.

<sup>8</sup> L. PATERNO, *Le nuove fiamme*, in Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, 1561; sul testo è ora molto utile S. FANELLI, *Le Nuove Fiamme di Lodovico Paterno*, in *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 15-50.



delle proposte liriche extra-bembiane, se non anti-bembiane»<sup>9</sup>. Lo dimostra, ad esempio, *Il palagio d'Amore*, poemetto in ottave, dedicato ad Isabella d'Aragona, pubblicato nel secondo libro della raccolta<sup>10</sup>. Amore, in cerca di un luogo da eleggere a propria sede, decide di scendere in Italia per edificare, a Napoli, uno splendido palazzo:

Gli archi di bel musaico e le sue logge  
superbe e i palchi assisi a parii marmi  
difendean da l'arsura e da le piogge  
quei ch'in mano d'Amor rese havean l'armi<sup>11</sup>.

Sulle pareti del palazzo, accanto alle figure mitologiche, sono raffigurate immagini di donne napoletane, ognuno sorretta da due letterati (molti dei quali ricordati in altre stanze della silloge o dedicatari delle elegie del terzo libro), secondo lo schema codificato dalla 'fontana parlante' del XLII canto dell'*Orlando furioso*<sup>12</sup>: Maria d'Aragona su Ferrante Carrafa e Berardino Rota, Giovanna d'Aragona su Angelo Costanzo e Girolamo Ruscelli, Geronima Colonna su Antonio Minturno e Torquato Tasso, Isabella d'Aragona su Luigi Tansillo e Benedetto Varchi, Leonora Sanseverina su Laura Terracina e Giulio Cesare Caracciolo, Giulia Gonzaga su Francesco Maria Molza e Annibal Caro, Laura Carafa su Lodovico Domenichi e Lodovico Dolce, fino all'innominata donna amata dal poeta<sup>13</sup>. Non è certo Paterno l'autore ad inaugurare il genere del 'tempio d'Amore', sul quale avremo modo di tornare in seguito; preme piuttosto sottolineare l'appartenenza del componimento ad una poesia estranea al petrarchismo rigoroso caratterizzante il *Nuovo Petrarca*. Nelle *Nuove fiamme* si legge però anche un altro strambotto lontano dal quel codice lirico:

A piè d'un lauro havea lasciato Amore  
l'aspre fiamme, e Orchidia, ecco, le fura.  
Egli non le trovando, o quanto humore  
per le guancie spargea fuor di misura!  
La bella madre, che n'era in dolore,  
«Pon – dice – figlio il pianto e t'assicura  
c'haveale Orchidia e le darà, poich'ella  
arde co' rai de l'una e l'altra stella»<sup>14</sup>.

Amore ha lasciato le proprie fiamme – da intendersi sia come torce che come saette infuocate – ai piedi di un lauro (non il platano di Mariano Scolastico o il mirto di tradizione ausoniana, ma il ben più petrarchesco lauro); quindi è stato derubato (non sappiamo se perché

<sup>9</sup> D. CHIODO, *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 113.

<sup>10</sup> L. PATERNO, *Le nuove fiamme*, cit., cc. 71r-79v.

<sup>11</sup> Ivi, c. 73r.

<sup>12</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., XLII, ott. 79-95, pp. 1092-1094.

<sup>13</sup> Il lungo catalogo è pubblicato da S. FANELLI, *Le Nuove Fiamme*, cit., pp. 43-47.

<sup>14</sup> L. PATERNO, *Le nuove fiamme*, cit., c. 25r.

allontanatosi oppure perché addormentato all'ombra della pianta) da una donna, la donna amata dal poeta, che si è impadronita delle fiamme del dio assumendone anche l'incarico, con piena soddisfazione di Venere. Nell'arco di poco più di un secolo, dalla *Bella mano* alla *Nuove fiamme*, l'immagine di Amore disarmato perde dunque il valore allegorico (già 'poco lirico' per Giusto de' Conti) di pudicizia per divenire una (sterile) metafora del potere della donna, non solo in grado di resistere agli assalti di Cupido – come illustrato, ad esempio, in un codice quattrocentesco delle *Heroides* ovidiane, in cui il dio dell'amore, con i classici artigli ai piedi, può trafiggere con una freccia un uomo, mentre nulla può contro la donna<sup>15</sup> [fig. 43] –, ma capace addirittura di prenderne il posto, sostituendo alle insegne del dio la propria bellezza. Tale meccanismo, tipico della produzione cortigiana, ma ancora operante nella lirica successiva, permette di comprendere perché il componimento di Paterno non può essere accolto nel *Nuovo Petrarca*, mentre può trovare spazio, proprio in quanto «esperimento», nel suo secondo e meno petrarchistico canzoniere<sup>16</sup>, ulteriore testimonianza del profondo legame fra lirica manierista e poesia cortigiana, ma anche della distanza fra un petrarchismo inteso come «sistema della ripetizione» e un manierismo considerato quale «esperienza della differenza»<sup>17</sup>.

### 2.1.1 Temi cortigiani: Cupido umiliato, addormentato, bruciato

Per addentrarci e muoverci agevolmente, ma senza perdere di vista la meta, all'interno della produzione poetica di corte<sup>18</sup>, è necessario operare delle scelte: selezionare gli autori da prendere in esame e di conseguenza organizzare le differenti rappresentazioni del 'non mito'

---

<sup>15</sup> Cfr. L. BELLOSI, *Il Codice Squarcialupi*, in *Il Codice Squarcialupi, ms. Mediceo palatino 87, Biblioteca Laurenziana di Firenze*, a cura di F.A. Gallo, Firenze, Giunti Barbèra, 1992, pp. 147-157 (ora riedito in ID., *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, Jaka Book, 2000, pp. 63-67).

<sup>16</sup> G. FORNI, *Forme brevi della poesia tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001, p. 126: «Il Paterno non accoglie i propri esperimenti nel *Nuovo Petrarca* ma nelle *Nuove fiamme*».

<sup>17</sup> La distinzione è fatta da A. QUONDAM, *Dall'abstinendum verbis alla «locuzione artificiosa». Il petrarchismo come sistema della ripetizione*, in G. FERRONI, A. QUONDAM, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 209-233: 224 (il saggio è poi confluito in ID., *Il naso di Laura. Immagine e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Panini, 1991, pp. 181-199).

<sup>18</sup> Per un primo inquadramento bibliografico sulla poesia cortigiana, dopo il bilancio offerto da E. PASQUINI, *Nuove prospettive sul «secolo senza poesia»*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 4 voll., Roma, Bulzoni, 1977, vol. IV, pp. 81-135, si rinvia alle rassegne di P. VECCHI GALLI, *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, in «Lettere Italiane», XXXIV-1 (1982), pp. 95-141; EAD., *In margine ad alcune recenti pubblicazioni sulla poesia di corte nel Quattrocento. Linee per una rassegna*, ivi, LXXXI-1 (1990), pp. 105-115; ma cfr. anche G. LA FACE BIANCONI, A. ROSSI, *Sulla diffusione del repertorio strambottistico di fine Quattro-inizio Cinquecento: premesse e bibliografia*, in «Schifanoia», 10 (1990), pp. 129-160. Per una visione d'insieme M. SANTAGATA, S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, 1993.

di Amore punito e disarmato in chiave tematica<sup>19</sup>. Per ottemperare al primo requisito abbiamo ritenuto utile attenerci all'inquadramento geografico della realtà culturale italiana sulla fine del XV secolo tracciato da Vincenzo Calmeta nella *Vita* di Serafino Aquilano, premessa all'*editio princeps* delle opere del Ciminelli<sup>20</sup>. Nel ricostruire l'esperienza biografica dell'Aquilano, il Colli consegna ai posteri una descrizione piuttosto dettagliata del panorama letterario del tempo<sup>21</sup>, ricordando singole personalità come Antonio Tebaldeo e Benedetto Accolti<sup>22</sup>, ma soprattutto centri di aggregazione come l'accademia cortesiana di Roma<sup>23</sup> e quella pontaniana di Napoli<sup>24</sup> e le corti di Urbino<sup>25</sup> e Milano<sup>26</sup>. Dopo aver dunque

---

<sup>19</sup> Come sottolineato da G. LA FACE BIANCONI, *Gli strambotti del Codice Estense a.F.9.9*, Firenze, Olschki, 1990, un'indagine sulle immagini della poesia strambottistica è «un lavoro tutto o quasi ancora da affrontare», per il quale si può rinviare almeno a B. BAUER FORMICONI, *Die Strambotti des Serafino dall'Aquila*, München, Fink, 1967, pp. 84-91.

<sup>20</sup> V. CALMETA, *Vita del facundo poeta vulgare Seraphyno Aquilano*: il testo edito nell'*editio princeps* delle rime dell'Aquilano, uscita a Roma, presso Giovanni Besicken, per le cure di Francesco Flavio nel 1502, è pubblicato in S. AQUILANO, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 2002, pp. 298-310 (da cui si cita). Per un'analisi del testo si può ora tener presente anche S.D. KOLSKY, *The Courtier as Critic: Vincenzo Calmeta's Vita del fecondo poeta vulgare Serafino Aquilano*, in «Italia», LXVII-2 (1990), pp. 161-172.

<sup>21</sup> Per la teoria della lingua e della letteratura cortigiana di Vincenzo Calmeta si rinvia a P.V. MENGALDO, *Appunti su Vincenzo Calmeta e la teoria cortigiana*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXIV (1960), pp. 446-469; E. LONDONI, *La critica italiana nei primi secoli: Vincenzo Calmeta*, in «Testo», I (1980), pp. 63-78; M.G. BIANCHI, *Lodovico Castelvetro e Vincenzo Calmeta. Osservazioni sul compendio dei Libri della volgar poesia*, in «Italia medievale e umanistica», XXXIX (1996), pp. 265-300.

<sup>22</sup> Mentre su Tebaldeo avremo modo di soffermarci a più riprese nel presente paragrafo, Bernardo Accolti non offre rappresentazioni di Cupido punito, benché siano presenti nei suoi componimenti motivi classici come Amore punto da un'ape o Amore che si lamenta con Venere: in proposito è ora fondamentale lo studio di M.P. MUSSINI SACCHI, *Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti nel Ms. Rossiano 680. Per la storia dell'epigramma in volgare tra Quattro e Cinquecento*, in «Interpres», XV (1995-1996), pp. 219-301, che pubblica anche i testi ricordati (rispettivamente, 11, p. 257 e 22, pp. 265-266). Si può tuttavia ricordare il modo in cui Guido Postumo Silvestre descrive proprio l'Accolti in un poemetto dedicato alle cacce di Leone X: «A lui solo Cupido portatore dell'arco diede i suoi dardi, e gli caricò l'omero della sua faretra» (si cita dalla traduzione di D. GNOLI, *La Roma di Leon X*, a cura di A. Gnoli, Milano, Hoepli, 1938, p. 258); che l'immagine di Cupido che offre le proprie frecce ad un cacciatore fosse particolarmente diffuso in relazione, almeno, alle battute di caccia di Giovanni de' Medici, è confermato anche da un passo del *Polietum* di Baldassarre Tranquillo Molosso dedicato ad Alfonso Petrucci (e così tradotto ivi, p. 241): «Il più bello de' giovani, a cui solo Cupido cedette la faretra, l'arco e gli strali, per trafiggere colle adunche saette i molli cuori delle ninfe, ed aver pieni diritti sulle tenere fanciulle. Lo manda Siena, sede gratissima a Venere».

<sup>23</sup> V. CALMETA, *Vita*, cit., p. 300: «Fioriva medesimamente in Roma a quel tempo la nostra Academia in casa de Paulo Cortese, giovane per doctrina, grado et affabilità in la corte assai reverito, per modo che non casa de cortegiano ma officina da eloquentia e receptaculo de ogni inclyta virtù se poteva chiamare»; sull'accademia cortesiana e i suoi sodali si rinvia a D. DELCORNO BRANCA, *Da Poliziano a Serafino*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca per il suo settantesimo compleanno*, 5 voll., Firenze, Olschki, 1983, vol. III.2, pp. 423-450; G. LA FACE BIANCONI, *Gli strambotti del Codice Estense*, cit., pp. 81-94; R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Intorno all'Accademia romana dei Cortesi*, in EAD., *Bonorum atque eruditorum cohors. Cultura letteraria e pietas nella Roma umanistico-rinascimentale*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2011, pp. 1-16.

<sup>24</sup> V. CALMETA, *Vita*, cit., p. 303: «Foriva in Napoli ancora un'altra Academia de litterati, la quale sotto l'auctorità e reverentia del Pontano nel portico Antoniano a lochi e tempi se congregava Iacovo Sanazaro, Altילו, Musephilo, Caritheo et altri assai eruditi e de perspicace ingegno. Ma quelli che ultra el latino nel vulgare obtenessero in quel loco el principato erano Iacovo Sanazaro, Francesco Caraciolo e Caritheo»; per la lirica cortigiana nella Napoli aragonese è sempre fondamentale l'analisi offerta da M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

<sup>25</sup> V. CALMETA, *Vita*, cit., p. 305: «Era quella corte da Thebaldeo, che 'l supremo culme ivi teneva, Thymotheo, Gualteri, Galeoto del Caretto, Borso e molti altri nobili spiriti frequentata»; per una visione d'insieme sono utili

riconosciuto nei letterati citati dal Calmeta uno *specimen* sul quale svolgere la nostra indagine, occorre analizzare se, in che misura e con quale significato la figura di Amore sconfitto ricorra nella vasta produzione poetica di questa età. Per far ciò è tuttavia essenziale ricordare l'inquadramento della lirica cortigiana offerto da Pietro Bongrani:

Poesia amorosa, in realtà, non si identifica affatto per i poeti cortigiani con poesia lirica, nel significato moderno della parola; e a ben vedere il tradimento del Petrarca che essi compiono è qui, nel profondo, in questa forza centrifuga che anima la loro poesia, in questa vocazione all'intrattenimento mondano e all'ammaestramento galante o moraleggiante, in questa programmatica destinazione pubblica e ludica del loro poetare<sup>27</sup>.

Alla luce di tale mappatura, geografica e concettuale, possiamo dunque tentare di analizzare la funzione del 'non mito' di Amore disarmato nella lirica cortigiana. Vincenzo Calmeta ricorda che a Roma Serafino Aquilano «cum l'armonia de sua musica e cum l'argutia de' suoi stramotti spesse volte li ardui certami de quelli altri litterati interpellava»<sup>28</sup>. Fra questi altri letterati c'è anche il mecenate Paolo Cortesi<sup>29</sup>, nei cui versi si incontra con frequenza l'immagine di Amore disarmato. Si consideri, anche in rapporto con il precedente di Lodovico Paterno, il seguente strambotto:

Amor, poi che costei gli ha l'arme prese,  
vuol per disperazion lasciar la terra.  
La bella madre, quando questo intese,  
ricorre al suo Vulcan fabro di guerra,  
priegal rifacci le saette accese  
al figlio che 'n disprezzo pel mondo erra.  
Vulcan risponde che non usa l'arte  
contra chi vendicato l'ha di Marte<sup>30</sup>.

---

gli spunti forniti da M. MALINVERNI, *La lirica volgare padana tra Boiardo e Ariosto: appunti su una transizione rimossa*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. II, pp. 695-721; per la corte di Urbino si rinvia a M. SANTAGATA, *Rimini e Urbino*, in M. SANTAGATA, S. CARRAI, *La lirica di corte*, cit., pp. 43-95.

<sup>26</sup> V. CALMETA, *Vita*, cit., pp. 305-306: «Ornavano quella corte tre generosi cavalieri, li quali, ultra la poetica facultate, de molte altre virtute erano insigniti: Nicolò da Corregio, Gasparo Visconte, Antognetto da Campo Fregoso et altri assai»; sulla lirica cortigiana nella Milano di Ludovico il Moro sempre utili le indicazioni di P. BONGRANI, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma, Università degli studi-Istituto di Filologia Moderna, 1986, cui si può aggiungere almeno R. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in «Schifanoia», 5 (1988), pp. 101-185; utili indicazioni in prospettiva anche in S. ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 1990.

<sup>27</sup> P. BONGRANI, *La poesia lirica alla corte di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio-4 marzo 1983), 2 voll., Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, vol. I, pp. 215-229; ora riedito in ID., *Lingua e letteratura a Milano*, cit., pp. 37-65: 46.

<sup>28</sup> V. CALMETA, *Vita*, cit., p. 301.

<sup>29</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Raffaele Maffei e Paolo Cortese*, in ID., *Gli umanisti e il volgare fra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 38-77: 55-56 (ora riedito, con il medesimo titolo, a cura di V. Fera, con saggi di V. Fera e G. Romano, Milano, 5 Continents Editions, 2003, pp. 35-69).

<sup>30</sup> Il testo si cita da *Rispetti e strambotti del Quattrocento (i "Rispetti di più persone" nel Ms. Can. It. 99 della*

Nel componimento in questione è stato riconosciuto «il motivo dello scambio delle armi tra Amore e la donna, affine a quello più famoso dello scambio fra Amore e Morte»<sup>31</sup>. In realtà, in questo strambotto non si realizza alcuno scambio, perché Cupido è vittima di un vero e proprio furto; inoltre, come abbiamo potuto osservare a proposito della ricezione lirica del *Triumphus Pudicitie*, e come vedremo anche in seguito, lo scambio delle armi fra Amore e Morte, pur all'interno della stessa cultura cortigiana, ha alle spalle una tradizione diversa e meglio consolidata. Nel testo di Cortesi, invece, Venere intende consolare il figlio, nuovamente derubato da una donna, facendo forgiare nuove frecce da Vulcano, che tuttavia si rifiuta di obbedire per punire a suo modo il dio. Alla sottrazione delle insegne si associa dunque il motivo della vendetta ai danni di Cupido. In un altro strambotto di Cortesi, invece, la reazione di Venere di fronte alla donna è di tutt'altra specie:

Quando Vener talor fra l'altre vede  
 costei del secul nostro meraviglia,  
 sente ben che bellezza umana eccede  
 e ricognosce che è di sua famiglia.  
 Chiama el figliuol che fa degli uomin prede  
 e fa di sangue la terra vermiglia.  
 Dice: «Figliuol, dividi ormai la guerra:  
 tu combatterai in cielo e costei in terra»<sup>32</sup>.

Nello strambotto del Paterno, la madre di Cupido consola il figlio della perdita delle armi assicurandolo sul buon utilizzo che ne farà la donna; in quello di Cortesi, invece, Venere riconosce alla donna uno statuto divino, affidandole il compito di portare l'amore, cioè la guerra, sulla terra. Niente di più lontano dal valore casto e pudico attribuito alla Laura petrarchesca, come si può comprendere ancora nei due componimenti seguenti, incentrati su differenti divinità, ma accomunati dalla stessa conclusione paradossale (nonché dalle stesse rime nel distico finale):

Sceso talor del ciel in terra Marte,  
 per veder sol costei ch'ha tanta fama,  
 lasciando la sua Venere in disparte,  
 più questo nuovo amor disia e brama.  
 Ma Vener, del suo figlio intesa l'arte,  
 di lui acerbamente si richiama.  
 Risponde Amor: «Da me non nasce el male,

---

*Bodleian Library di Oxford*), a cura di R. Spongano, Bologna, Tamari, 1971, CCCLXXXIV, p. 148; ma sulla raccolta cfr. anche R. SPONGANO, *Correzioni, aggiunte e postille ai Rispetti di più persone*, in «Studi e problemi di critica testuale», 19 (1979), pp. 17-23.

<sup>31</sup> F. CALITTI, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti Editore, 2004, p. 93, nota 210.

<sup>32</sup> *Rispetti e strambotti del Quattrocento*, cit., CDXXIX, p. 163.

ma da costei ch'ha el regno meco equale»<sup>33</sup>.

Quando intese Iunon che l'alto Iove  
preso riman da questa donna in terra  
sdegnata dice: «Amor, a cotal prouve  
l'arco tuo sempre contro a me si serra».  
«Gran tempo fa – risponde Amor – ch'altrove  
io fu' constrecto abandonar la guerra:  
costei mi vinse e mi spezò lo strale  
e non ho per mio scampo altro che l'ale»<sup>34</sup>.

Amore non ha più alcun potere: a far innamorare (e a far soffrire) uomini e dei è ormai soltanto la donna, come rivelano i versi conclusivi dei due componimenti, secondo il gusto per l'inatteso e l'inaspettato tipico di certa lirica cortigiana<sup>35</sup>. Ma quanto questo tipo di immagine (una donna in grado di sconfiggere Cupido) sia lontano dall'originario valore allegorico si può comprendere pienamente soltanto alla luce del seguente strambotto cortesiano:

Vidi Amor mesto e sospirar Dīana,  
che 'n fretta andavano al celeste coro  
per lamentarsi d'una donna vana,  
da cui è tolta ogni potenza loro.  
Ma lor querela alfin certo fu vana:  
così da questa donna vinti fōro,  
ch'a l'uno ha tolto l'arco, a l'altra el dardo  
per l'infinita forza del suo sguardo<sup>36</sup>.

La donna non sottrae solo l'arco di Cupido ma anche le frecce di Diana, incarnando così, al contempo, sia la passione che la pudicizia. Ma in questa esasperata mitologia si può riconoscere il chiaro segnale di qualcosa di più profondo: la sottrazione della armi di Amore non 'significa' più nulla; il gesto non ha più alcun valore allegorico ma soltanto una semplice funzione retorica, metafora lirica indicante lo straordinario potere della donna. Per poter veicolare il significato 'castità' Cortesi può ricorrere unicamente al figurante 'dea della castità', ridondante e superfluo affiancato all'immagine tradizionale di Amore disarmato, ma

---

<sup>33</sup> Ivi, CD, pp. 153-154.

<sup>34</sup> Il testo si legge nella silloge di strambotti, edita da Piero Pacini da Pescia dopo il 1502, nota come Landau Finaly 176; si cita da D. DELCORNO BRANCA, *Il laboratorio del Poliziano. Per una lettura delle «Rime»*, in «Lettere Italiane», XXXIX-2 (1987), pp. 153-206: 178, nota 68.

<sup>35</sup> Lo stesso modulo (e lo stesso significato) è conservato nel seguente strambotto dialogato del Cortesi: «– Chi se' tu? – Amor. – Or perché stai quaggiù? / – Per farvi guerra. – Or come? Non se' dio? / – Sì, son. – Che laude a te? – Non vedi tu / ch'io vo' ne l'uom mostrare el poter mio? / – Or mostralo in costei. – Non posso più / contra' celesti, e temo del disio. / – Di qual? – Di quel che nasce per costei / che può infiammare me e gli altri Dei. –» (*Rispetti e strambotti del Quattrocento*, cit., CDLXXXI, p. 181).

<sup>36</sup> Ivi, CXXIV, p. 59; il testo, contenuto nel codice Vat. Urb. 729 della Biblioteca Apostolica Vaticana, era stato già edito da G. ZANNONI, *Gli strambotti inediti del cod. Vat. Urb. 729*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. V, 1 (1892), pp. 626-642: 95, p. 639, che riporta l'interessante variante «una donna humana» al v. 3; ma cfr. anche ID., *Strambotti inediti del sec. XV*, ivi, pp. 371-381.

necessario e obbligatorio se, come sembra ipotizzabile in questo caso, non è più avvertito come operante il significato originario dell'allegoria.

È dunque piuttosto evidente la «spiccata predilezione» di Paolo Cortesi per «rispetti nel gusto dell'epigramma mitologico alessandrino»<sup>37</sup>, anche se i temi proposti sono ormai lontani dall'originario valore efrastico proprio della produzione ellenistica, e decisamente più legati al processo di metaforizzazione cui è sottoposta la mitologia nella letteratura cortigiana. Cupido disarmato entra dunque nell'immaginario lirico, metafora di repertorio adatta a veicolare la lode della donna amata, capace di far innamorare come il figlio di Venere e pertanto degna di possederne gli attributi. Questo motivo non è esclusivo della lirica volgare, ma trova circolazione anche nella poesia umanistica latina, come testimonia un componimento dell'*Eridanus* di Pontano:

– Ne fle, ne, mihi care, oculos corrumpes, tuisque  
desine de lacrimis sollicitare meas.  
Me miseram, qui singultus? Complectere matrem,  
colla fove, inque meo, fesse, quiesce sinu.  
Belle puer, quinam lacrimas dolor excit? Ubi arcus?  
Ah miseram, in pharetra spicula nulla manent!  
Dic agendum, neu singulti, neu pectora rumpe:  
quae, rogo, quae insidiae, cuius et iste dolus?  
– Heu, mater, nato indulgens, mihi Deianilla,  
mutua quae dederam, reddere tela negat;  
haec arcum tenditque manu stringitque sagittas,  
ipsa gravi dextra spicula nostra iacit.  
– Singultus, age, coge, puer, lacrimasque coerce,  
spicula quo redeant sub tua iura, dabo;  
hanc auram cape, nate: oculos hac Deianillae  
affla et Acidalio tinge liquore genas,  
deque oculis iaciat spicula deque genis.  
Arma tibi puero reddat, sit et aura vel arcus  
vel pharetra, ast ipsi spicula sint oculi<sup>38</sup>.

Il motivo delle bellezze della donna amata quali armi di Cupido viene dunque riscritto e rinnovato mediante l'utilizzo dell'immagine di Amore privato dei propri attributi, con uno slittamento del significato dell'azione in direzione metaforica e non più allegorica. Tale riduzione della sottrazione dell'arco e delle frecce a puro *topos* si ritrova anche in testi non così apertamente mitologici, come alcuni sonetti di Gasparo Visconti<sup>39</sup> incentrati su una donna

---

<sup>37</sup> D. DELCORNO BRANCA, *Il laboratorio del Poliziano*, cit., p. 178, nota 68; ulteriori rispetti mitologici del Cortesi, insieme ad altri anonimi, sono stati pubblicati da EAD., *Per il linguaggio dei «rispetti» del Poliziano*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*, Atti del convegno internazionale di studi (Montepulciano, 3-6 novembre 1994), a cura di V. Fera e M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 41-74: 73-74; un incipitario dei rispetti attribuiti al Cortesi si legge in F. CALITTI, *Fra lirica e narrativa*, cit., pp. 93-94.

<sup>38</sup> G. PONTANO, *Eridanus*, in ID., *Poesie latine*, a cura di L. Monti Sabia, introduzione di F. Arnaldi, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977, vol. II, l. II, IV, pp. 418-420.

<sup>39</sup> Su cui P. BONGRANI, *La poesia lirica alla corte di Ludovico il Moro*, cit.; ID., *Postille lessicali nei canzonieri*

che «né brama per onor de tanta guerra / trionfo de gli umani o de gli astrei / se non quel stral che noi e loro atterra»<sup>40</sup>:

Quel stral che ciascun vede or senza punta  
fu già de Amore, e fu quel con che volse  
lo mondo tutto a sé, che anchora dolse  
membrando più d'un danno e più d'una onta.  
A questa venendo egli, in prima gionta  
impiagarla nel pecto con quel volse,  
ella per forza subito gliel tolse,  
tanto fu de ardir piena e de man pronta.  
Da poi che la gran preda fe' costei,  
errando e inerme s'è fugito Amore;  
restato del ferir l'offizio in lei,  
volendo un dì supporre al suo valore,  
meco sdegnosse che difesa fei  
e me lasciò la punta in mezzo al core<sup>41</sup>.

Ancora una volta, durante uno scontro la donna amata dal poeta riesce a sottrarre a Cupido le frecce, privandolo al contempo della sua funzione e lasciandolo errare inerme<sup>42</sup>. Tale conclusione caratterizza anche altri due sonetti, in cui tuttavia è il dio dell'amore a fuggire dal campo di battaglia abbandonando la faretra<sup>43</sup>. Questo motivo, già incontrato nella *Psychomachia* prudenziana, e ispirato da «una madonna che portava uno strale in mano»<sup>44</sup>,

---

di Gasparo Visconti, in «Studi e problemi di critica testuale», XIX (1979), pp. 95-112 (ora riedito in ID., *Lingua e letteratura a Milano*, cit., pp. 67-83). È attribuito a Visconti, senza tuttavia alcun indizio probante, anche il componimento *Amor serà senz'arco e senza tello* ricordato da A. CERUTI BURGIO, *Una miscellanea di poesie cortigiane: il Codice Parmense 201*, Parma, Tecnografica, 1972, n. 118.

<sup>40</sup> G. VISCONTI, *I Canzonieri*, cit., CXCI, vv. 12-14, p. 136.

<sup>41</sup> Ivi, CXCI, p. 136.

<sup>42</sup> Lo stesso motivo anche in M.M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, cit., II, 27, p. 152, in cui Amore, «senza l'arco dorato e senza il strale» (v. 7), spiega al poeta che «tu sei tradito, et io, dal più bel volto / che al mondo dimostrasse mai Natura: / questo a te il core, a me lo strale ha tolto» (vv. 12-14). Tuttavia non sempre la sottrazione delle frecce di Amore si presenta come un atto di sfida: Gasparo Visconti immagina ad esempio che il dio, «viste le bellezze nove» della donna, «gli offerse il suo valore e il caro strale» (G. VISCONTI, *I Canzonieri*, cit., CXCI, vv. 10-13, p. 135).

<sup>43</sup> Ivi, CXCI, p. 134: «Armosse Amor per fare a sé subietto / de la mia donna lo indurato core; / lei, ciò vedendo, balenò un splendore / che uno altro mai non fu di tanto effetto, / perché ei, pien di paura e di sospetto, / qual pietra venne e perse ogni vigore. / Ella el conobbe al novo suo colore / e torse in altra parte il dolce aspetto. / In sé tornato Amore il tempo accolse, / e per scampar dinanci a tanta guerra / le spalle al magior nume a furia volse; / fuggendo li cascorno l'arme a terra, / quale epsa vincintrice a sé recolse / e impiaga uomini e divi: egli inerme erra»; CXCI, p. 135: «Tenendo l'arco Amor novellamente, / trovò madonna e venne in tal stupore / qual chi per meraviglia o per terrore / esce de lo intelletto e de la mente. / Veggendo ella in Amor questo accidente / e lieta conoscendo il suo valore, / per darli da fuggire alcun vigore / retorse in altra parte el lume ardente. / Lui fugge d'ogni vento più veloce, / e ne la fuga la faretra piena / li cadde con quel stral che tanto noce; / quella sen veste e in terra e in cel balena, / e gli uman pone e gli divini in croce: / senza arme errando Amor sua vita or mena» (anche in XXXV, v. 14, p. 28, il poeta sostiene che «mi sforza Amore e mette in croce»). Il modello di riferimento per questi componimenti potrebbe essere riconosciuto in F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CXL, in cui, dopo aver tentato di sconfiggere Laura, «Amor paventoso fugge al core, / lasciando ogni sua impresa, et piange, et trema» (vv. 9-10, p. 457); tuttavia crediamo che il lemma *impresa* non vada interpretato come «azione» (ivi, p. 681), bensì come sinonimo di «insegna» di v. 4 (in cui Amore «talor armato ne la fronte vène: / ivi si loca, et ivi pon sua insegna»), altrimenti non si potrebbe comprendere la fuga del dio alato dalla fronte al cuore.

<sup>44</sup> È la didascalia che accompagna i due componimenti in G. VISCONTI, *I Canzonieri*, cit., CXCI, p. 134.



sarebbe «tracto da uno epigramma de Marullo» secondo la didascalia ad un manoscritto del canzoniere di Visconti<sup>45</sup>:

Inventa nuper, nervum cum tenderet acrem,  
obstupuit visa victus Amor domina.  
Sensit laeta suas vires oculosque retorsit,  
dum fugiat: ventis ocior ille fugit.  
Sed dum forte fugit, plenae cecidere pharetrae,  
devicti spoliū quas tulit illa dei,  
induiturque humerum pariterque hominesque deosque  
una ferit: victus errat inermis Amor<sup>46</sup>.

Il motivo della donna che tiene in mano una freccia torna ancora in un sonetto anonimo pubblicato in una silloge cortigiana del 1502; elemento aggiunto, in questo caso, il dettaglio delle ali spennacchiate di Cupido, le cui piume sono usate come ornamento per il cappello dell'amata, secondo una modalità di riutilizzo del *topos* già incontrata a proposito dei ventagli femminili:

Visto el crudel che noi chiamamo Amore  
l'unica, innata, excelsa comitiva  
de l'alme ancille de Lucrezia diva  
disse: «Mai fu d'haver quanto ogi honore».  
Armato e furibondo uscito fore,  
come hom che per honor morte non schiva,  
senza alchun freno el traditor ne giva  
predando hor questo e hor quell'altro core.  
Ma questa nimpha, odi mirabil gloria,  
se li fe' incontro e spenachoglie l'ale,  
togliendogli anche el stral per più victoria.  
Ormai resti secur ciaschun mortale:  
Amor gli è preso, e lei per tal memoria  
le penne in testa e in man ne porta un strale<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> G. VISCONTI, *Rime*, a cura di A. Cutolo, Bologna, per i tipi dell'Antiquaria Palmaverde, 1952, p. 102; su questa criticatissima edizione cfr. D. DE ROBERTIS, *Una disgraziata edizione*, in «Studi urbinati», XXVIII (1954), pp. 415-419; F. GAETA, *Per le «Rime» di Gaspare Visconti*, in «Studi di filologia italiana», XIII (1955), pp. 229-257. Per la presenza dei *Carmina* di Marullo nella biblioteca del Visconti cfr. B. MARTINELLI, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gaspare Visconti*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 213-261: 238; nella raccolta del poeta lombardo non mancano neanche l'edizione di Ausonio curata dal Merula nel 1490 (ivi, p. 237) e «un'opera di Battista Fulgoso, forse l'*Anteros*» (ivi, p. 243) su cui avremo modo di tornare *infra*, § 2.1.3.

<sup>46</sup> M. MARULLO, *De Neaera*, in ID., *Carmina*, edito A. Perosa, Turici, in *aedibus Thesauri Mundi*, 1951, I, 3, p. 4; sul tema di Cupido privato delle insegne Marullo torna anche nel carme *De Amore et Mercurio*, ivi, I, 38, p. 16: «Forte Iovi dum iactat Amor sua tela, deorum / nuntius ex humero surripuit pharetram, / sensit Amor fraudes, et 'Me ne, ignave, laccessis, / cuius' ait 'mentem surripui totiens?'».

<sup>47</sup> Il componimento è pubblicato in *Opera nova composta per diversi auctori, zoè sonetti, capituli, strambotti e barzelette* [stampato in Bologna, per Justiniano da Rubiera, 1502], c. A3v; si cita dall'esemplare conservato nella miscellanea Cappon. V 723 della Biblioteca Apostolica Vaticana, copia mutila del quaderno finale: sulla raccolta cfr. A. ROSSI, *Opera nova composta per diversi auctori. Un'antologia del 1502*, in *Il libro di poesia dal copista al filologo* (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 157-176.

Nei sonetti di Visconti è stata riconosciuta operante, accanto all'imitazione dell'elegia di Marullo dedicata alle armi di Cupido, «anche la parodia, la quale, come è noto, ha largo spazio nella produzione di Serafino Aquilano»<sup>48</sup>. E tuttavia, più che nel Ciminelli, questo modello sembra caratterizzare più ampiamente alcuni sonetti di Antonio Tebaldeo<sup>49</sup>, autore dal quale anche l'Aquilano, sempre secondo Calmeta, sarebbe stato spinto ad abbandonare il genere strambottistico, «imperò che vedendo lui li amorosi sonecti allora essere in pregio, di exercitarse alquanto in quelli prese deliberatione, e tucto ad emulare ad Thebaldeo, ingenioso poeta, se dispose»<sup>50</sup>. Si consideri, a titolo esemplificativo, il seguente sonetto mitologico, non privo di rinvii alla produzione epigrammatica greca:

Lamentandomi un dì, l'arco Amor prese  
e per ferir la mia nemica corse.  
Ma vistola sì bella, stette in forse  
e Venere stimolla e non l'offese.  
Madonna, che l'error di quel comprese,  
mostrossi madre et a la bocca porse  
il dito e quel come sdegnata morse.  
Poi, chiamata il fanciul, forte il riprese.  
Più e più giorni Amor questo credette;  
e dormendole in grembo un giorno il stolto,  
da lei spogliato fu de arco e saette.  
Desto, l'error conobbe ove era involto.  
Da indi in qua quella a gli amanti mette  
legge, e a lui l'arme, a me il sperar è tolto<sup>51</sup>.

Ritorna il motivo di Amore addormentato privato delle armi da una donna furba e coraggiosa; un'immagine simile abbiamo incontrato nei componimenti dell'*Anthologia graeca* e in un'elegia di Tito Vespasiano Strozzi, anche se alle ninfe si è ormai sostituita la donna amata dal poeta; inoltre, il dio si addormenta in braccio ad una donna bella quanto Venere, altro motivo encomiastico destinato a larga fortuna e frequentemente legato al tema della sottrazione delle armi di Amore. Del tutto assente, invece, come già nei componimenti

---

<sup>48</sup> P. BONGRANI, *La poesia lirica alla corte di Ludovico il Moro*, cit., p. 56. In realtà l'intento parodico sembra più presente in altri componimenti dedicati ad Amore; cfr. G. VISCONTI, *I canzonieri*, cit., V, p. 10: «Amore il gran turcasso ha vaciuto / dei dardi suoi più cari e principali / per darmi dentro al cor colpi mortali, / al cor de mille piaghe già impiagato. / Ciò so perché volendo uno obstinato / supporre a' suoi non iusti tribunali, / l'arco distese e poi non trovò strali, / del che rimase stupido e scornato. / Una turba de amanti avendo quello / acto compreso, cum letizia e riso / disse: – Costui rimane un puro ucello. – / A cui respose Amor turbato in viso: / – Vo per altre saette in Mongibello, / e vederò s'io debbo esser deriso. –».

<sup>49</sup> Per le *Rime del Tebaldeo*, oltre al commento ai testi nell'edizione critica da cui si cita, vale la pena rinviare almeno, anche per la bibliografia pregressa, allo studio preparatorio di T. BASILE, *Per il testo critico delle rime del Tebaldeo*, Messina, Centro di Studi Umanistici, 1983, e all'accurata recensione all'edizione di M. DANZI, *Sulla poesia di Antonio Tebaldeo (con un'appendice metrica e lessicale)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXI (1994), pp. 258-282.

<sup>50</sup> V. CALMETA, *Vita*, cit., p. 304.

<sup>51</sup> A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. Basile e J.-J. Marchand, 3 voll., Modena, Panini, 1992, vol. III.1, 341, p. 205.

di Cortesi e Visconti, una caratterizzazione morale dell'azione in esame, la possibilità di leggere il furto quale metafora di valori etici. La stessa impostazione caratterizza l'epigramma *De Cupidine et Hyella* inserito nel *Lusus* di Andrea Navagero, carme «che amplifica e varia un'anacreontica dell'*Antologia*»<sup>52</sup> già ricordata:

Florentes dum forte vagans mea Hyella per hortos  
textit odoratis lilia cana rosis,  
ecce rosas inter latitantem invenit Amorem  
et simul annexis floribus implicuit.  
Luctatur primo, et contra nitentibus alis  
indomitus tentat solvere vincla puer.  
Mox ubi lacteolas et dignas matre papillas  
vidit, et ora ipsos nata movere deos,  
impositosque comae ambrosios ut sensit odores,  
quosque legit diti messe beatus Arabs:  
«I, dixit, mea quaere novum tibi, mater, Amorem;  
imperio sedes haec erit apta meo»<sup>53</sup>.

Se in questo caso il poeta tenta una conciliazione fra tradizione epigrammatica alessandrina e poesia cortigiana in lode dell'amata – con Amore pronto a cedere il proprio potere alla donna, come nei rispetti di Paolo Cortesi –, decisamente parodico è invece l'intento di un altro strambotto di Navagero:

Trovai l'altr'hier un putto addormentato  
in un boschetto sotto un arboscello,  
c'havea un stival di frecce posto a lato,  
et l'ali, che pareva proprio un augello:  
havea a gli occhi una benda fasciato  
e 'l resto tutto ignudo il poverello.  
Io per fargli dispetto et maggior male  
ruppi le frecce et cacciai nel stivale<sup>54</sup>.

Il gesto della sottrazione delle armi del dio è evidentemente soltanto un *topos*, simbolo per eccellenza del potere esercitato dalla donna amata, ma 'riscrivibile' anche in chiave parodica, affidando all'amante il ruolo di artefice della punizione di Amore. Questo tema letterario, relativamente recente, si innesta nei casi ricordati su un altro ben più consolidato,

---

<sup>52</sup> G. FORNI, *Forme brevi della poesia*, cit., p. 147.

<sup>53</sup> Si cita l'epigramma da G. COTTA, A. NAVAGERO, *Carmina*, Torino, RES, 1991, XXI, p. 46; per la fortuna e la ricezione di questo testo si rinvia a J.G. FUCILLA, Navagero's "*De Cupidine et Hyella*", in «*Philological Quarterly*», XVII (1938), pp. 288-296.

<sup>54</sup> Il componimento, raccolto nel codice Vat. Lat. 9948, c. 19r, della Biblioteca Apostolica Vaticana, è pubblicato da Andrea Comboni in P. CERESARA, *Rime*, cit., p. 181 (ma ho conservato la grafia originale del manoscritto); a questa segue un'altra ottava, sempre dedicata ad Amore addormentato, che trascrivo: «I' vi so dir, quand'ei si sarà svegliato, / c'haverà trovato un odor di giubbetto, / et serasti a suo modo profumato, / che 'l mio muscatto è muscatto perfetto; / e s'ei s'incontra in qualch'innamorato / gli ne potrà servir d'un bussoletto, / et dove innanzi si dimanda arciero / adesso si dimandi il profumiero».

quello di Cupido addormentato, a sua volta sottoposto a numerosi adattamenti<sup>55</sup>. Tale motivo ha vasta circolazione soprattutto in relazione alla presenza a Ferrara di due statue raffiguranti Amore dormiente, conservate nello Studiolo di Isabella d'Este: una antica, posseduta e quindi venduta alla duchessa da Guido Bonetto, attribuita a Prassitele, e una moderna esemplata dal giovane Michelangelo sul modello di una scultura della collezione di Lorenzo de' Medici<sup>56</sup>. Sul Cupido addormentato di Isabella d'Este compongono versi Paride Ceresara, Pierio Valeriano, Tito Vespasiano Strozzi, Giovanni Aurelio Augurelli, Baldassar Castiglione, Niccolò d'Arco, Ippolito Capilupi e Battista Mantovano<sup>57</sup>; ancora inedito sembra invece un epigramma latino composto da Paolo Cortesi e conservato in uno dei manoscritti vergati dalla mano di Angelo Colocci:

Carpebat recubans nemeo in vellere somnum  
 Praxitelis caso marmore sculptus Amor,  
 nec retinet pharetram, nec tendit flexile cornu,  
 nec quatit ignitam dextra cruenta facem;  
 nil eget quoniam terrent spolia Herculis ampla  
 nolentes rigido tradere colla iugo<sup>58</sup>.

Come in altri testi, anche in questo caso conferma la corrispondenza con il modello (pseudo)classico il riferimento alla pelle del leone nemeo su cui giace il Cupido marmoreo; non è chiaro invece se entrambe le statue avessero la stessa iconografia o se l'Amorino di Michelangelo si distinguesse per lo sfondo su cui poggiava la figura: in questo senso, «Isabella's *Sleeping Cupids* seem destined to remain one of the more enigmatic problem of

<sup>55</sup> Vale tuttavia la pena osservare come «il rapporto tra lo strambotto tardo quattrocentesco e l'epigramma antico si definisca in uno spazio assai diverso da quello dei sonetti-versione del medio Cinquecento, giacché non prevale l'ottica circoscritta e analitica del tradurre, [...] quanto invece un atteggiamento volto alla ripresa e alla variazione di elementi topici, che è poi caratteristico di un genere costitutivamente legato all'improvvisazione» (G. FORNI, *Forme brevi della poesia*, cit., p. 62); sul rapporto fra epigrammi classici e componimenti volgari, sempre nel segno dell'*ekphrasis* e della misura breve, cfr. anche M. FUMAROLI, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Éditions Flammarion, 1994; trad. it. *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 61-80.

<sup>56</sup> Sullo Studiolo di Isabella v. *infra*, § 2.1.4; per le due statue sono ora indispensabili i documenti pubblicati da C.M. BROWN, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 109-112, 156-159, 160-172, 177-180; per la statua di Michelangelo cfr. A. VENTURI, *Il "Cupido" di Michelangelo*, in «Archivio storico dell'arte», I (1888), pp. 1-13; F. NORTON, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, in «The Art Bulletin», XXXIX-4 (1957), pp. 251-257; A. RUBINSTEIN, *Michelangelo's Lost Sleeping Cupid and Fetti's Vertumnus and Pomona*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 49 (1986), pp. 257-259; N. CANNATA SALOMONE, «Evidentia in narratione»: *filologia e storia nell'iconografia del Cupido di Michelangelo e della Stanza della Segnatura*, in *Segni per Armando Petrucci*, a cura di L. Miglio e P. Supino, Roma, il Bagatto, 2002, pp. 35-59, in particolare pp. 37-40; G. PINOTTI, *Michelangelo ritrovato. Il Cupido dormiente con serpi di Mantova: un percorso tra iconologia e storia*, Mantova, La Cronaca, 2005; L. FUSCO, G. CORTI, *Lorenzo de' Medici Collector and Antiquarian*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 40-52.

<sup>57</sup> I testi, in parte già raccolti da K. VON LANGE, *Der schlafende Amor des Michelangelo*, Leipzig, Seemann, 1898, pp. 66-70, 86-89, si possono leggere adesso in S.J. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, pp. 96-104 e 330-331.

<sup>58</sup> Si tratta del codice della Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Vat. Lat. 3388, c. 286r.

the history of collection»<sup>59</sup>. L'epigramma di Paolo Cortesi si colloca nel pieno della Roma di primo Cinquecento, e si può interpretare come una fedele descrizione della statua prima della sua partenza per Mantova e prima della sua successiva 'letterarizzazione' ad opera dei poeti gravitanti intorno alla corte dei Gonzaga. In questi testi non si fa quasi mai riferimento alla sorte delle armi del dio, ad eccezione dei componimenti dedicati al gruppo scultoreo (o ai gruppi scultorei) da Serafino Aquilano e da Antonio Tebaldeo. Il Ciminelli, ad esempio, collega direttamente il motivo di Amore dormiente a quello dell'acquisizione delle sue armi da parte della donna amata:

E se a lui manca el stral, l'arco e la face,  
dettela alquanto a lei per reposarse,  
e da quel dì, per più sicuro starse,  
lei fa l'ufficio e lui dormendo iace<sup>60</sup>.

Ben più articolato è l'uso dell'immagine di Cupido disarmato nei componimenti di Antonio Tebaldeo, a partire proprio dai due sonetti composti in occasione dell'invio a Ferrara della statua di Michelangelo da parte di Cesare Borgia, che ne era venuto in possesso dopo la conquista di Urbino<sup>61</sup>: in entrambi è infatti costante il riferimento alla sottrazione delle armi del dio, quasi il sonno fosse la condizione necessaria per la realizzazione di tale azione significativa:

Dorme et è inerme Amor, onde è gran pace:  
sentendo il parlar tuo, farasse desto  
e arà da gli occhi toi strali, arco e face<sup>62</sup>.

Perse mio figlio Amor, più giorni fanno,  
arco e saette, e da quel tempo a questo  
dorme, né pensa che aver l'occhio desto  
convien a quei che molti nemici hanno<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> C.M. BROWN, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*, cit., p. 356.

<sup>60</sup> S. AQUILANO, *Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Roma, Bulzoni, 2005, 30, vv. 5-8, p. 127; alla statua è dedicato anche il sonetto 29, p. 125, in cui centrale è il motivo della donna-Medusa: «Quel nimico mortal de la Natura / che ardì ferir più volte omini e dei / in marmo è qui converso da costei, / che col dolce mirar gli animi fura. / Ferir la volse un dì senza aver cura / a quelli ardenti sguardi medusei / et a questi alti monti, ché per lei / d'omini son conversi in pietra dura» (vv. 1-8). In proposito cfr. anche C. DAMIANAKI ROMANO, «Come se fussi viva e pura». *Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LX-2 (1998), pp. 349-394: 378-379; sul tema si era già soffermato A. ROSSI, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, cit., pp. 47-48, ipotizzando l'influsso di tali componimenti sul primo dei *Contes de Cupido et d'Atropos* di Jean Lemaire de Belges, in cui è presente il tema dello scambio delle armi tra Amore e Morte, motivo però che «non possiamo nemmeno escludere [...] fosse stato importato dalla Francia dal Calmeta» (ivi, p. 48).

<sup>61</sup> Cfr. M. CASTOLDI, *Il Tebaldeo e Cesare Borgia: due sonetti inediti sul dono ad Isabella d'Este del Cupido marmoreo di Michelangelo*, in *Homenaje a la memoria del Prof. Dr. Emilio Sàez (1917-1988)*, 3 voll., Barcelona, Universitat, 1990, vol. III, pp. 709-715.

<sup>62</sup> A. TEBALDEO, *Rime*, cit., vol. III.2, 665, vv. 9-11, p. 891.

<sup>63</sup> Ivi, 666, vv. 1-4, p. 893.

Fra i poeti cortigiani, Antonio Tebaldeo è l'autore che più frequentemente ricorre all'immagine di Amore disarmato, e non solo in funzione efrastica. Se in un sonetto rivolto all'amata il poeta tenta ancora una forma di mediazione – «render conviente anchor l'arco ad Amore, / e l'aurata pharetra che gli hai tolta»<sup>64</sup> –, molto più numerosi sono i componimenti in cui il figlio di Venere viene commiserato per la sua triste sorte:

“Che fai sì tristo, sconcolato e solo,  
disteso al pie' di questa porta, Amore?  
Ove è l'usata forza, ove è il valore?  
Perché non vai, come sei uso, a volo?”.  
“Miser, non sai l'affanno e il mio gran duolo?  
Quella che a te del pecto ha tolto il core,  
a me l'arco e li stral': questo il dolore  
ch'io mostro e la cagion che più non volo”<sup>65</sup>.

Pregato ho Amor che a portar questo peso  
l'ale me impresti, et ei: “Dove ale vedi?  
Quanto è ch'io non volai? Non sciai che quella  
che a te il cor tole et a cui servo sei  
tolte ha a me l'ale, l'arco e le quadrella?”<sup>66</sup>.

In tutti questi componimenti, la metafora di Amore disarmato deve essere interpretata come un consolidato *topos* lirico privo di valenza simbolica; il furto delle armi non ha più alcun significato allegorico ma si riduce a semplice immagine del repertorio cortigiano indicante esclusivamente la crudeltà della donna amata; in un altro sonetto, infatti, il poeta si lamenta con Cupido domandando: «Hor perché porti le saette al fianco, / se una donna te vince col suo orgoglio?»<sup>67</sup>.

Se è pur vero che la donna, come sottolinea Gasparo Visconti, «né de spoglio o di taglia altra se cura, / excepto che de lo impio aurato strale / che dove gionge sì gran duol procura»<sup>68</sup>, non manca però l'interesse per le altre insegne del dio, a partire da «quella piuma lascivetta quale / ventila al basso de la impenatura, / [che] lei di sua man gli svelse fuor de l'ale»<sup>69</sup>. Nei sonetti del Tebaldeo incontriamo spesso un Amore spennacchiato, anche se il lemma di tradizione trionfale non viene mai utilizzato, ulteriore segnale della (percepita)

<sup>64</sup> Ivi, vol. II.1, 130, vv. 9-10, p. 261.

<sup>65</sup> Ivi, vol. III.2, 582, vv. 1-8, p. 725; il testo, anonimo, compariva anche nella ricordata silloge *Opera nova*, cit., c. B3v.

<sup>66</sup> Ivi, vol. II.1, 195, vv. 7-11, p. 327.

<sup>67</sup> Ivi, 62, vv. 5-6, p. 191. Anche in uno strambotto di Vincenzo Calmeta «Amor non porta più saette al fianco, / poi che vincer non pò donna sì ingrata»: si cita da F. AGENO, *Alcuni componimenti del Calmeta e un codice cinquecentesco poco noto*, in «Lettere Italiane», XIII-3 (1961), pp. 286-315, X, vv. 5-6, p. 315; sulla poesia del Calmeta indicazioni utili anche in M. MILANI, *Sonetti ferraresi del '400 in una raccolta di poeti cortigiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CL (1973), pp. 292-322, e soprattutto in L. MAZZELLA, *Per un'edizione delle rime di V. Calmeta*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1981.

<sup>68</sup> G. VISCONTI, *I Canzonieri*, cit., CXCV, vv. 9-11, p. 137.

<sup>69</sup> *Ibid.*, vv. 12-14.

distanza esistente fra questo tipo di rappresentazione metaforica e l'uso allegorico che della stessa immagine fa Petrarca<sup>70</sup>. Si consideri il seguente componimento:

Maravigliami già che, avendo piume,  
Amor mai del mio cor non si partesse  
e dubitai che l'ale arse se avesse  
nel foco nato in me per un bel lume.  
Hor so perché non serva il suo costume:  
madonna il vinse e, aciò se ne vedesse  
segno, fe' che volar più non potesse:  
gran danno e maggior scorno a un tanto nume<sup>71</sup>.

Questo testo rientra pienamente nel gusto cortigiano, ennesima riscrittura lirica dell'immagine di Amore punito e privato delle ali, come testimonia ancora il seguente strambotto anonimo:

Credo che l'ale Amore abbia perdute,  
che mai del petto mio può volar fore;  
credo sue arme ha perso ogni virtute,  
che non san far la via d'uscir del core;  
credo non sian saette sue temute,  
ché tanto tempo sta serrato Amore,  
se già non è sì pronto al comun male  
che sia in un tempo in molti corpi eguale<sup>72</sup>.

Cupido è ancora una volta disarmato da una «donna sciolta / fra tanta turba incatenata e presa»<sup>73</sup>, ma in questo caso indirettamente, in quanto vittima delle conseguenze generate dall'amore nel poeta. Il processo di metaforizzazione mitologica coinvolge in questo caso la fenomenologia erotica, e trova una perfetta controparte in un sonetto di Paride Ceresara:

Ma in questo tempo Amor, che non mi sente,  
s'adira e infiamma, e il crudo, empio e protervo,  
m'arde la porta con sua face ardente.  
E per quel foco a me, ratto qual cervo,

---

<sup>70</sup> Il lemma ricorre una sola volta nella sconfinata produzione poetica di Tebaldeo, non in relazione a Cupido, bensì all'aquila, simbolo degli estensi, in un sonetto dedicato alla triste sorte di Ferrara: «Gli è pur disposto il ciel e gli elementi, / infelice Ferrara, alfin desfarte; / l'aër, la terra, il sol, Nettuno e Marte / e contro te son coniuurati i vènti. / Deh, como tanto male, Iove, consenti? / Non vedi lacerarne in ogni parte? / Non odi i cridi e le querelle sparte / e il gran rumore insino al ciel non senti? / Guarda l'aquila tua fiaccata e stanca / col tergo spenachiato e l'ale corte / aspettando da te qualche soccorso. / Provedi, ché se lei nel fatto manca, / vedren farsi il leon sì altero e forte, / che a Italia metrà la sella e il morso» (A. TEBALDEO, *Rime*, cit., vol. III.2, 698, p. 1009). Sull'influsso dei *Trionfi* petrarcheschi sul classicismo del Tebaldeo si rinvia a M. CASTOLDI, *Nello scrittoio del Tebaldeo: tra resistenze cortigiane e classicismo bembiano. Tre sonetti inediti: note e varianti*, in «Italianistica», XX-1 (1991), pp. 55-66; più in generale, per la circolazione dei *Trionfi* in sillogi di poesia cortigiana cfr. M.C. CABANI, *Una raccolta quattrocentesca di rime volgari: il Ms. Raffaelli (British Library, Additional 25487)*, in «Rivista di letteratura italiana», I-3 (1983), pp. 553-593.

<sup>71</sup> A. TEBALDEO, *Rime*, cit., vol. III.1, 342, vv. 1-8, p. 207.

<sup>72</sup> *Rispetti e strambotti del Quattrocento*, cit., DXXXIII, p. 198.

<sup>73</sup> È un passo dello strambotto cortesiano *Amor che vide la mia donna sciolta*, pubblicato ivi, CDLXXI, p. 178, vv. 1-2.

passar volendo, il cieco d'occhi e mente  
si abrugìò l'ali e del crudo arco il nervo<sup>74</sup>.

Il sonetto di Ceresara è stato definito «un originalissimo *paraklausithyron*, in cui, con un'inaspettata inversione delle parti, a restar chiuso fuori dalla porta non è più [...] l'amante infelice, ma Amore in persona. L'intento parodistico avvicina questo ad alcuni degli esiti più caratteristici della poesia del milanese Gasparo Visconti»<sup>75</sup>. Oltre al carattere parodico di questo componimento, non estraneo ad altre raffigurazioni di Cupido presenti nella produzione del Ceresara<sup>76</sup>, si dovrà sottolineare il dettaglio delle ali e dell'arco bruciati dalle fiamme d'amore che ardono l'amante, particolare presente ancora in uno strambotto di Vincenzo Calmeta:

Amor cun l'ale aperte e l'arco un strale  
volò ne gli occhi mei ch'eran un fiume.  
Lui ferì me de piaga aspra e mortale,  
ed io col pianto li bagnai le piume,  
tal che fuor non possendo spiegar l'ale,  
cascòmi in petto, ché non vede lume.  
Ivi mia fiamma l'arse, oh novo caso!  
poi che prigion d'un morto è Amor rimaso<sup>77</sup>.

La metafora di Cupido con le ali bruciate, molto presente nella produzione lirica di Calmeta<sup>78</sup>, e non estranea neanche alla lirica più tarda<sup>79</sup>, torna ancora nel repertorio dell'Aquilano, che in un altro strambotto così ricorda le proprie sofferenza amorose:

Tennemi un tempo Amor per suo recepto  
finché fe' una fornace del mio core;  
ma come spesso per divin concepto  
de la sua opra un fraudolento more,

---

<sup>74</sup> P. CERESARA, *Rime*, cit., XLVIII, vv. 9-14, pp. 172-173.

<sup>75</sup> A. COMBONI, *Introduzione*, cit., p. 22; per i rapporti fra Ceresara e Visconti, cfr. anche ivi, pp. 287-288.

<sup>76</sup> Si ricordi almeno il sonetto in cui «via non avendo Amor da farmi offesa / con l'armi sue, corre alla Febre e prende / da lei due face, e torna, e in me discende / nel cuor, e m'arde, e sto qual fiamma apresa. / [...] / Trema dopoi, benché lui sia immortale, / de' medici crudel di questa etade, / come ch'ei scia quanto sian cechi e mali; / ch'alfin, per lor spento il cuor tristo e frale, / si converà partir, con gran pietate, / pallido, afflito e senza chiome et ali» (P. CERESARA, *Rime*, cit., L, p. 176).

<sup>77</sup> Si cita da F. AGENO, *Alcuni componimenti del Calmeta*, cit., VIII, p. 314.

<sup>78</sup> Ivi, XI, vv. 3-4, p. 315: «Il petto, dove Amor iace sepolto, / per grande ardor non cessa de brusare». Nella produzione poetica del Colli torna anche l'immagine di Cupido costretto a rimanere nel cuore a causa delle ali bagnate: V. CALMETA, *Breve compendio sopra Ovidio de Arte Amandi*, in ID., *Prose e lettere*, cit., pp. 98-117: vv. 182-185, p. 103: «Quando nel vino bagnato ha Amor le piume, / nei petti giovenil resta sumerso, / né sa altrove volar, ché ha perso el lume»; per il *Compendio* si rinvia ora a M. LARGAIOLLI, *Addendum calmetiano: un testimone ritrovato del «Breve compendio sopra Ovidio de Arte Amandi» (Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka, viii 2 membr.)*. Con un'edizione dei versi recuperati, in «Filologia italiana», 7 (2010), pp. 57-80.

<sup>79</sup> È il caso di un sonetto di Livio Celano ricordato da J.G. FUCILLA, *Materials for the History of a Popular Classical Theme*, cit., p. 142: «Chi va cercando Amore / vengalo a ritrovar ne lo mio core, / ove con l'ali incenerite giace / da la sua propria face [...] / ché per arder altrui, arde sé stesso!». Ma cfr. anche L. ARIOSTO, *Rime*, a cura di S. Bianchi, Milano, BUR, 1995, XVII, vv. 13-15, p. 168: «e quei begli occhi in che mirando s'arse / le penne Amor, e si scorciò sì l'ale, / ch'indi non potè mai dopo levarse».



volando un dì dentro al mio ardente pecto  
ivi se accese, e mai più venne fore.  
Sì che ormai viva ognun sicuro al tucto,  
ché Amor dentro al mio cor iace destructo<sup>80</sup>.

Se i testi riportati si collocano sulla scia della riscrittura lirica del modello petrarchesco, la produzione di Tebaldeo testimonia tuttavia una maggiore ricerca di originalità, in direzione di «quell'indirizzo arguto, concettistico e anche parodistico che fu in seguito oggetto delle note aspre critiche»<sup>81</sup>. Tale tendenza alla *variatio* è ben esemplificata dalla seguente quartina, dedicata alla rielaborazione della metafora della donna-fenice:

Ecco, per rinovar la sua radice  
tolte, non quelle legna che tòr sòle,  
ma d'Amor l'arco e le saette sole,  
cum l'ale accese il suo rogo felice<sup>82</sup>.

La donna non si limita a rubare le armi di Cupido, ma le utilizza per accendere il fuoco da cui prenderà nuova vita: se il tema, espressione di quella che Vittorio Rossi definiva la «logicizzazione dell'immagine»<sup>83</sup>, deve essere probabilmente ricondotto ad un incendio reale scoppiato nella casa dell'amata Flavia<sup>84</sup>, è interessante osservare il modo in cui Tebaldeo infonde a due trite metafore del codice lirico – Amore disarmato e la donna-fenice – nuova linfa e nuova identità, contaminandole fra loro, non senza il necessario ricorso ai modelli della tradizione – il Propertio del «laus in amore mori»<sup>85</sup> e la sua riscrittura petrarchesca, presto confluita nell'impresistica e nell'emblematica<sup>86</sup> –, secondo un'evoluzione dalla poesia lirica alla poesia narrativa caratterizzante parte del percorso artistico del letterato ferrarese<sup>87</sup>.

### 2.1.2 Morte e Fortuna: duelli e scambi di armi

Nei testi finora analizzati Cupido è stato quasi sempre punito e disarmato soltanto da una donna; solo irrealisticamente dall'amante. A partire dal XV secolo, ma sempre sulla scia del modello petrarchesco, altri personaggi possono agire ai danni del dio alato, in una

<sup>80</sup> S. AQUILANO, *Strambotti*, cit., 139, p. 192.

<sup>81</sup> A. ROSSI, *Serafino Aquilano*, cit., p. 111.

<sup>82</sup> A. TEBALDEO, *Rime*, cit., vol. II.1, 136, vv. 5-8, p. 267.

<sup>83</sup> V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1964<sup>2</sup>, p. 515.

<sup>84</sup> A questo tema è dedicata la serie di sonetti 134-136, su cui cfr. A. TEBALDEO, *Rime*, cit., vol. II.2, pp. 155-157.

<sup>85</sup> PROP. 2, 1, 47.

<sup>86</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CXL, v. 14, p. 680: «Ché ben fin fa chi ben amando more»; cfr. anche il commento al testo di M. SANTAGATA, *ivi*, pp. 681-682. Per la ricezione emblematica del tema v. *infra*, § 2.3.

<sup>87</sup> Su questo aspetto si è soffermato J.-J. MARCHAND, *Le desperate di Antonio Tebaldeo dall'elegia al racconto dell'io*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, 2 voll., Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, vol. I, pp. 160-171.

dimensione narrativa costantemente in bilico fra metafora e allegoria. Accanto ad eroine caste e pure o ad esempi reali di donne illustri, tutte figure più o meno simboleggianti le virtù della castità e della pudicizia, a sottrarre le armi di Cupido possono intervenire anche delle personificazioni come, ad esempio, «Morte rea, Fortuna avara, / ambe d'Amor nemiche e di Natura»<sup>88</sup>. Dalla scelta dell'attante dipende naturalmente il diverso significato che può essere attribuito all'episodio, suscettibile dunque di continue riscritture e di differenti interpretazioni.

Se nella lirica quattro-cinquecentesca può capitare che «Amore e Morte coincidano perché colui che ama muore consumandosi nell'ardore della passione»<sup>89</sup>, molto più frequente – come abbiamo potuto osservare anche a proposito del lemma *spennacchiare* – è il caso della dicotomia fra le due personificazioni, un antagonismo che può tradursi nelle forme di un vero e proprio scontro, ma anche in quelle di un'inversione delle farette o delle frecce<sup>90</sup>. Il motivo dello scambio delle armi tra Amore e Morte è un tema cortigiano da tempo indagato, che ha trovato circolazione in ambiti diversi della tradizione letteraria europea, dalla lirica umanistica alla poesia cortigiana, dall'emblematica cinquecentesca al concettismo barocco<sup>91</sup>. In due componimenti latini databili fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, uno attribuito indebitamente a Bembo<sup>92</sup>, l'altro certamente di mano di Antonio Tebaldeo, Amore e Morte,

---

<sup>88</sup> G.B. MARINO, *L'Adone*, a cura di M. Pozzi, 2 voll., in ID., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1976, vol. 2.1, XI, ott. 146, vv. 1-2, p. 629; le figure di Morte e Fortuna quali antagoniste del figlio di Venere tornano anche nella decorazione del feretro di Adone: «Sovr'otto alte colonne e sotto un cerchio / ripiegato in mezz'arco, un'arca giace, / che la statua d'Amor tien nel coverchio / piangente e 'n atto d'ammorzar la face. / [...] // Di qua, di là la machina funesta / ha d'una e d'altra parte un nicchio voto. / La Morte in quella e la Fortuna in questa / scolpite son, ch'aver sembrano il moto» (ivi, ott. 339, vv. 1-4, p. 1231; ott. 340, vv. 1-4, p. 1232).

<sup>89</sup> M. COCCO, *La tradizione cortese ed il petrarchismo nella poesia di Clément Marot*, Firenze, Olschki, 1978, p. 85; il testo è molto utile per comprendere l'influsso della poesia cortigiana italiana sulla lirica francese, specialmente sulla produzione di Marot, il primo ad introdurre in Francia il tema di Cupido bendato (p. 138); cfr. in particolare pp. 79-115.

<sup>90</sup> Per l'iconografia della Morte armata di arco e frecce si rinvia a A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 428-503. Al motivo dello scambio delle armi si può ricollegare anche il *topos* cortigiano degli 'errori di mira' di Amore e Morte, su cui ha richiamato l'attenzione L. MILITI, *Incidenti di arcieria, in Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, cit., vol. II, a cura di F. Calitti e R. Gliucci, pp. 25-36.

<sup>91</sup> Sulle origini e la tradizione di questo tema, oltre a R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Lo scambio delle armi tra Amore e Morte*, cit., si rinvia a G. PESENTI, *Una elegia inedita di amore e morte*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LXV (1915), p. 354; C. DIONISOTTI, *Amore e Morte*, in «Italia medievale e umanistica», I (1958), pp. 419-426 (ora riedito in ID., *Scritti di letteratura italiana. I (1935-1962)*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 267-275); E. GIUDICI, *Due noterelle: il tema dello scambio d'armi fra Amore e Morte e quello del cavallo verde nella letteratura franco-italiana*, in «Cultura neolatina», XXIV (1964), pp. 197-207: 197-201; per la fortuna del *topos* nella letteratura europea, anche in relazione alla sua ricezione emblematica su cui avremo modo di tornare in seguito, cfr. E. MELE, *Un «emblema» dell'Alciato e un «romance» della fine del Cinquecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LXXVI (1920), pp. 187-188; F. NERI, *Il contrasto dell'Amore e della Follia*, in ID., *Storia e poesia*, Torino, Chiantore, 1944, pp. 142-166; J.G. FUCILLA, *De morte et amore*, in ID., *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, Orgama, 1953, pp. 105-116; J. KINGSLEY-SMITH, *Cupid in Early Modern Literature*, cit., pp. 64-71.

<sup>92</sup> Il carne, conservato nel codice Marciano lat. XII 248, è stato pubblicato da C. DIONISOTTI, *Amore e Morte*, cit., pp. 419-420; sull'inaccettabilità dell'attribuzione a Bembo si è soffermato F. NERI, *Amore e Morte*, in *Lecture francesi. Secolo XVI (Rabelais – Louise Labé)*, a cura di F. Neri, Torino, Edizioni de "L'Erma", 1931, pp. 50-52. Colgo l'occasione per segnalare che il carne anonimo (con variante al v. 17) è trascritto anche nel codice

dopo essersi addormentati sotto lo stesso tetto, si scambiano inavvertitamente le faretre al risveglio; differente il modo in cui viene ristabilito l'ordine: dopo uno scontro fra le due personificazioni, oppure mediante un accordo pacifico. Tuttavia, come ha osservato Rosanna Alhaique Pettinelli, nella chiusa del carne di Tebaldeo si può individuare «una tematica presente in altri suoi scritti»<sup>93</sup>:

Sed quas tunc casu permutavere pharetras,  
has sibi vi raptas moestus uterque dolet.  
Has etenim gerit in nitidis mea Flavia ocellis  
illa homines urit, cum libet, illa necat<sup>94</sup>.

Nel carne in questione è l'amata Flavia che si è impadronita di entrambe le faretre, i cui strali sono saldamente conservati nei suoi occhi. Lo stesso accade in un ternario di Ottaviano del Carretto in cui lo scontro tra Amore e Morte avviene sotto lo sguardo vigile della donna amata e di due schiere di personificazioni:

Pensier, Gaudio e Timor d'Amore armati,  
Fede, Speranza, Doglia e Gelosia  
da l'un di canti stavano a stechati;  
da l'altro le tre Parche e Febre ria  
stavan suspese non sapendo anchora  
qual d'ambi loro vincitor seria<sup>95</sup>.

A differenza degli altri componimenti latini e volgari, nel ternario di Galeotto del Carretto il duello finisce però con la sconfitta di entrambi i contendenti e la loro morte: «Alor la donna, d'Amor facta herede / de l'uno e l'altro gli archi e strali prese / tornando lieta a la sua anticha sede»<sup>96</sup>. La donna diventa dunque la legittima erede degli attributi di Cupido e della Morte, a simbolo e metafora del suo infinito potere sull'amante.

In un altro sonetto di Antonio Tebaldeo, scritto per la scomparsa della persona amata, è invece la Morte stessa e non la donna la causa delle pene del dio:

“Come comporti che 'l tuo regno, Amore,  
sia rüinato a le tartaree porte,

---

I.XI.49 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, c. 41v, contenente, fra gli altri, componimenti degli Intronati, epitaffi in morte di Pietro Bembo e una curiosa traduzione in endecasillabi sciolti dell'*Amor fugitivus* di Mosco: «Venere el figlio ad alta voce chiama: / “S'alcuno ha visto el vagabondo Amore / che fugge, n'harà 'l premio chi l'insegua: / un bacio fia di Vener la mercede; / ma se 'l meni prigion, amico ignioto, / non ti do 'l bacio e più ancor harai”» (c. 1r).

<sup>93</sup> R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Lo scambio delle armi tra Amore e Morte*, cit., p. 115.

<sup>94</sup> Il testo, presente nel ms. Vat. Lat. 3352, c. 22, della Biblioteca Apostolica Vaticana, è stato pubblicato da C. DIONISOTTI, *Amore e Morte*, cit., p. 420, e quindi riedito da R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Lo scambio delle armi tra Amore e Morte*, cit., p. 114, nota 8.

<sup>95</sup> Il testo, pubblicato in *Opera nova*, cit., cc. C3v-D1v, è stato riedito da A. ROSSI, *Opera nova composta per diversi auctori*, cit., pp. 173-174, nota 49: vv. 43-48, p. 174.

<sup>96</sup> *Ibid.*, vv. 82-84.

e che la tua infelice e mesta corte  
 priva rimanga d'ornamento e honore?  
 Ben veggio che sei servo e non signore:  
 ché se tanta è tua possa e sei sì forte,  
 perché non prendi l'arme incontra Morte  
 che te percuote con sì gran furore?"  
 "Miser, non vedi ch'io son cieco e nudo?  
 Non vedi a terra rotti i miei stendardi,  
 spezzato l'arco e spenta ogni saetta?  
 La mia armatura, le mie insegne e il scudo  
 fono gli acti, i costumi, i risi e i sguardi  
 di costei che è partita e in ciel te aspetta"<sup>97</sup>.

Lo scontro fra Amore e Morte intorno alla donna amata dal poeta si risolve nella sconfitta del figlio di Venere, che si vede privato, non solo della sua protetta, ma delle sue stesse armi, spezzate ai suoi piedi come era accaduto nella *psychomachia* petrarchesca. Invece di uno scambio di attributi tra le due personificazioni – «i tesori d'Amore Morte possiede», affermava un anonimo autore cinquecentesco piangendo la scomparsa dell'amata Nicea<sup>98</sup> –, si assiste ad una battaglia o, per essere più precisi, al risultato di una battaglia non combattuta: ciò che conta è la conseguenza dello scontro, la morte della donna, la sconfitta di Amore e la distruzione delle sue armi<sup>99</sup>. Tant'è, come ribadisce proprio il figlio di Venere al poeta in uno strambotto di Serafino Aquilano, «che per fin costei non mora / io arrò saette e tu lacrime ognora!»<sup>100</sup>. Il *topos* di Amore e Morte, presente nelle rime del Ciminelli anche se non nella forma dello scambio delle armi<sup>101</sup>, può tuttavia essere capovolto a favore di Cupido:

Tu non te accorgi, o ceca e sorda Morte,  
 come t'ha tolta tua potentia Amore,  
 che in gli occhi di costei se è facto forte:  
 chi passa amazza e li dispoglia el core.  
 Or la confondi e daglie el colpo forte,  
 e monstrarai d'aver doppio valore:  
 amazzi lei, che fai colpo sì degno,  
 et al tiranno Amor toglì el suo regno<sup>102</sup>.

La sconfitta di Amore passa necessariamente attraverso la distruzione delle sue armi, ossia attraverso la morte della donna amata, unica reale padrona dell'arco e delle frecce. Se

<sup>97</sup> A. TEBALDEO, *Rime*, cit., vol. III.2, 533, p. 615.

<sup>98</sup> Il testo è conservato nel manoscritto I.XI.46 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, c. 137v.

<sup>99</sup> In proposito cfr. anche A. TEBALDEO, *Rime*, cit., vol. III.2, 572, vv. 12-14, p. 705: «Ché quando un sì bel crin fo rotto e inciso / da questa man crudel [della Morte], rimase Amore / senza rete, in pregon, vinto e deriso».

<sup>100</sup> S. AQUILANO, *Strambotti*, cit., 93, vv. 7-8, p. 124.

<sup>101</sup> Ad esempio nei sonetti in morte di Beatrice d'Este in cui è rappresentata la morte di Amore: S. AQUILANO, *Sonetti e altre rime*, cit., 83-85, pp. 213-217. Il motivo di Amore e Morte è presente anche in due sonetti di Panfilo Sasso, indicazione che confermerebbe «l'idea di un solido consorzio letterario fra Panfilo e Serafino» (A. ROSSI, *Serafino Aquilano*, cit., p. 127); sul Sasso cfr. anche M. MALINVERNI, *L'edizione e il commento dei Sonetti e Capitoli di Panfilo Sasso*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 361-391, in particolare p. 371.

<sup>102</sup> S. AQUILANO, *Strambotti*, cit., 65, p. 96.

questo tema, come abbiamo potuto osservare, ricorre con frequenza nelle sillogi liriche (non solo) cortigiane<sup>103</sup>, non si è invece finora dedicata attenzione alla declinazione di questo stesso *argumentum* nell'ambito della produzione più strettamente obituaria<sup>104</sup>. Un punto di riferimento per questo tipo di indagine può essere individuato nelle *Collettanee* in morte di Serafino Aquilano, silloge poetica allestita per iniziativa del letterato bolognese Giovanni Filoteo Achillini all'indomani della scomparsa del Ciminelli<sup>105</sup>, e «vero e proprio manifesto editoriale, e [...] punto di approdo di tutta la poesia cortigiana coeva»<sup>106</sup>. Pubblicata nel 1504 e introdotta dalla già ricordata *Vita* dell'Aquilano scritta da Calmeta<sup>107</sup>, la raccolta si distingue per la notevole quantità di componimenti incentrati sul tema di Amore disarmato in relazione alla scomparsa del poeta<sup>108</sup>. Due le modalità di utilizzo dell'immagine: una più tradizionale, con Cupido che spezza le proprie insegne per il dolore generato dalla perdita dell'Aquilano, e una più innovativa, in cui la Morte assume il ruolo di vendicatrice dei torti subiti dal dio dell'amore da parte del letterato.

Il primo tipo di raffigurazione è ben rappresentato da un componimento di Annibale Rangone in cui, in un affastellamento di *impossibilia* mitologici, «et laniat pharetram nunc pharetratus Amor»<sup>109</sup>, concetto poi ribadito in un carme del bolognese Giovannandrea Garisendi:

<sup>103</sup> Si può ricordare l'*incipit* di un sonetto in morte della donna amata di Bernardino Rota: «Tosto ch'a Dio tornò l'anima bella / e restò freddo e disarmato Amore / sceser gli angeli incontro a farle honore / e chino s'arrestò Phebo a vedella» (B. ROTA, *Rime*, CL, vv. 1-4), o ancora un'ode anonima in morte di una nobile sconosciuta contenuta nel codice I.XI.49 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, in cui ritorna l'immagine di Cupido privato degli attributi in segno di disperazione: «Perché d'Amore son tutti i lumi spenti / e rotti i dardi e la faretra giace / negletta in terra et ei non par che senti?» (vv. 22-24, c. 12v).

<sup>104</sup> Per alcune indicazioni in merito si rinvia a S. CREMONINI, *Una topica petrarchesca: i versi in morte di amici, colleghi e mecenati*, in *Il Petrararchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, cit., vol. II, pp. 329-347; ma cfr. anche S. BENEDETTI, *Poesia funebre nella Roma leonina: appunti sulle «Lacrimae» per Celso Mellini*, ivi, pp. 393-421, in particolare pp. 409-413 (ora riedito, con il titolo *Le Lacrimae amicorum in morte di Celso Mellini*, in ID., *Ex perfecta antiquorum eloquentia. Oratoria e poesia a Roma nel primo Cinquecento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2010, pp. 133-160).

<sup>105</sup> *Collettanee grece et latine e vulgari per diversi auctori moderni nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano. Per Gioanne Philoteo Achillino in uno corpo redutte et alla Diva Helisabetta Feltria da Gonzaga Duchessa di Urbino dicte*, Bologna, per Caligula Bazaliero, 1504; del testo è ora disponibile un'edizione moderna: «*Collettanee*» in morte di Serafino Aquilano, a cura di A. Bologna, Lucca, LIM Editrice, 2009, per la quale tuttavia rinvio alla mia recensione in «La rassegna della letteratura italiana», CXIV (2010), pp. 178-182.

<sup>106</sup> G.M. ANSELMINI, L. AVELLINI, E. RAIMONDI, *Il Rinascimento padano*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, II.1, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 521-591: 544.

<sup>107</sup> «*Collettanee*», cit., pp. 72-80; la *Vita* edita nelle *Collettanee* era già stata pubblicata in V. CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 60-77.

<sup>108</sup> Accanto al *topos* in questione si dovrà ricordare anche quello di *Amor fugitivus*, ben rappresentato da un lungo componimento di Tommaso Castellani «che si compone di un sonetto commemorativo [...] e di una versione in ottave dell'Amore fuggitivo di Mosco» (G. FORNI, *Forme brevi della poesia*, cit., p. 145; il testo è pubblicato e commentato a pp. 145-147).

<sup>109</sup> «*Collettanee*», cit., CXIV, v. 6, p. 195. La dimensione di *adynaton* insita nell'immagine è riaffermata in un anonimo strambotto cortigiano («Per sopportar si vince ogni fortuna, / rompe Cupido la saette e l'arco»: vv. 1-2), pubblicato da G. ZANNONI, *Gli strambotti inediti del cod. Vat. Urb. 729*, cit., 71, p. 637, e quindi riedito in *Rispetti e strambotti del Quattrocento*, cit., CCVII, p. 87.

Dil suo partire Apol piange e Cupido  
visto mancar a la gloria palese,  
perhò l'un stingue le facelle accese,  
l'altro sfronda il suo lauro amato e fido.  
Phebo più presto havria rotta la cethra  
e non serebbe ad Amor stato tanto  
danno, perdendo l'arco e la pharetra,  
che dove non potean soi strali alquanto  
in acquistar un cor di viva petra  
preso gliel dava Seraphin col canto<sup>110</sup>.

Molto simili, seppur più vicini al gusto efrastico umanistico, i versi dello spagnolo Giovanni Sobrario:

Quid tibi cum lachrymis? Quid cum moeror Cupido?  
Cur iacet ante tuos fracta sagitta pedes?  
Abstulit an quisquam Psychem pharetramque facesque  
an tibi nunc vulnus tela dedere tua?  
Non ita sed tetricae Seraphinus vulnere Parcae,  
saucius ad Manes non redivurus abit<sup>111</sup>.

Diverso invece il caso del sonetto del pittore bolognese Ettore, in cui la morte del Ciminelli viene letta come forma di vendetta, in quanto «più volte Seraphino col dolce canto / havea confuso Morte e il fiero Amore»<sup>112</sup>. Tale seconda modalità di rappresentazione di Cupido privato dei propri attributi è ricordata ancora da Giovan Battista Stato da Fano a proposito della Morte:

Hora per torre al mondo ogni sua pace,  
spinto ha là su quel divo Seraphino  
che col dir terso e col canto divino  
privò de l'arco Amor, sagiette e face<sup>113</sup>.

La Morte intende dunque vendicare Amore, sconfitto ed umiliato dal poeta cortigiano<sup>114</sup>. Non è però questa l'unica occorrenza dell'immagine al centro del nostro interesse, come testimoniano ancora i versi di Annibale Poggio:

Non seppe un hom legar mai tanto Amore

---

<sup>110</sup> «Collettanee», cit., CCXXXII, vv. 5-14, p. 328.

<sup>111</sup> Ivi, CXXIX, p. 211.

<sup>112</sup> Ivi, CCLXI, vv. 1-2, p. 357; simile argomentazione in un componimento di Corimbo da Fossombrone: «Se qui Seraphin giace, ch'a ogniun duole, / che il n'è causa Virtù ch'oggi odiar fassi / Phebo, Morte e Amor il suo fin vuole / perché temeva un di non gli robbassi / Morte il regno, Amor l'arco, il lauro il Sole» (ivi, CCXLII, vv. 9-14, p. 338).

<sup>113</sup> Ivi, CCXLVII, vv. 5-8, p. 343.

<sup>114</sup> In un componimento di Vincenzo Astemio è invece la Morte a dover cedere ad Amore: «Dunque deponi hormai tanto furore / e rendite ad Amor ligata e presa, / ché lui è già di te maggior signore» (ivi, CCCXI, vv. 9-11, p. 408).

che Seraphino con soa dolce cethra,  
quale hora copre questa dura petra  
nol tresse d'ogni affanno e presto fore.  
Vener, vedendo il figlio in gran timore  
de non perder la face e la pharetra,  
soccarrer volse lui che in doglia tetra  
perciò posto era e trarlo fuor de errore<sup>115</sup>.

All'interno delle *Collettanee* il figlio di Venere può dunque essere sconfitto dalla Morte, e conseguentemente spezzare i propri attributi come forma di lamento e compianto per la scomparsa del poeta, oppure può venir privato delle insegne dallo stesso Aquilano. Mentre la prima modalità di rappresentazione si riallaccia ai già ricordati carmi obituari in morte di una donna amata, permettendo nuovamente di sottolineare il profondo legame che unisce il tema di Cupido disarmato a quello dello scambio della armi fra Amore e Morte, il secondo tipo di raffigurazione, decisamente meno comune, merita un supplemento d'indagine. Finora abbiamo incontrato unicamente donne (o personificazioni femminili) in grado di sconfiggere Cupido: eroine caste, ninfe di Diana, amanti virtuose, la Morte; gli uomini si dovevano accontentare di minacciare il dio dell'amore, di rappresentarlo in ceppi o crocifisso ad un albero, oppure di punirlo mediante l'«arma» della parodia. Dai componimenti in suo onore, invece, si ricava un inedito elogio di Serafino Aquilano, non solo poeta abile e apprezzato, ma anche uomo capace di sottrarre le armi di Amore «col dolce canto», «col dir terso e col canto divino», «con soa dolce cetra». La poesia (anche la poesia per musica praticata dal Ciminelli<sup>116</sup>) diviene dunque lo strumento che consente (anche ad un uomo) di impadronirsi degli attributi del figlio di Venere. Mediante la metafora allegorica, la lirica dell'Aquilano viene dunque elogiata come l'unica in grado di far innamorare, al pari delle armi Cupido, la cui sconfitta acquista così un'ulteriore valenza simbolica.

Un lungo componimento in morte dell'Aquilano si legge anche fra le *Rime* di Antonio Fileremo Fregoso<sup>117</sup>:

Quella diserta lingua era il fucile

---

<sup>115</sup> Ivi, CCLXIX, vv. 1-8, p. 365.

<sup>116</sup> Per la quale è d'obbligo il rinvio a G. LA FACE BIANCONI, A. ROSSI, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999; ma cfr. anche G. LA FACE BIANCONI, *Gli strambotti del Codice Estense*, cit., in particolare pp. 17-23 e 131-179.

<sup>117</sup> Per il quale si rinvia, dopo i primi contributi di E. REPETTI, *Di Antonietto Campofregoso signor di Carrara*, «Antologia», V (1822), pp. 172-186, e di A. DOBELLI, *L'opera letteraria di Antonio Phileremo Fregoso*, Modena, Namias, 1898, a G. DILEMMI, *Di un poeta 'milanese' tra Quattro e Cinquecento: Antonio Fileremo Fregoso*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 117-135, poi riedito in ID., *Dalle corti al Bembo*, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 79-98 (il testo, con il titolo *Un capitolo della cultura settentrionale all'inizio del '500*, costituisce l'introduzione ad A.F. FREGOSO, *Opere*, a cura di G. Dilemmi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976, pp. XIII-XXXX); sommarie e riassuntive le informazioni sul letterato raccolte nel più recente contributo di D. MAESTRI, *Intorno ad Antonio Fileremo Fregoso*, in «Levia Gravia», IX (2007), pp. 27-48.

con qual quel dio gettava fra' mortali  
fiamma che ogni vil cor facea gentile;  
e chi ben mira, i versi soi son tali:  
se a scriverli mancasse penna e inchiostro,  
Amor dar li dovrebbe il sangue e l'ali<sup>118</sup>.

In queste terzine l'immagine di Amore che si priva delle ali conserva un valore puramente metaforico ed encomiastico. Ben diverso è invece il senso attribuito al 'non mito' di Cupido sconfitto in un'altra opera del letterato lombardo, il poemetto in ottave, raccolto nelle *Silve* pubblicate nel 1525, intitolato *Lamento d'Amore mendicante*<sup>119</sup>. In questo caso, come è tipico dell'articolata e polimorfa letteratura quattrocentesca, cortigiana e non, la dicotomia tradizionale viene nuovamente reinterpretata: ad agire ai danni di Cupido privandolo delle insegne è infatti la Fortuna, secondo un *topos* di tradizione classica e volgare<sup>120</sup>. Tuttavia, questo nuovo tipo di *psychomachia* si allontana nettamente dalla cristallizzazione metaforica caratterizzante il contrasto tra Amore e Morte, restituendo alla sottrazione dell'arco, delle frecce e della faretra del figlio di Venere un carattere propriamente allegorico.

Nel poemetto di Fregoso è Amore a narrare in prima persona la triste vicenda:

Fatto ho sentir in ciel mio dolce ardore,  
or da Fortuna come vil mortale  
son del mio regno discacciato fuore:  
rotto m'ha la faretra, l'arco e 'l strale,  
né m'ha defeso alquanto el mio valore,  
né per fugir giovate me son l'ale,  
ché come il tordo preso m'ha a la rete  
e conciomme da poi come vedete.

Io ch'al mio carro con mie forze presi  
trümfando menavo omini e dei,  
ora stracciato per gli altrui paesi  
mendico 'l viver mio con gravi omei;  
io che a tutto 'l mondo i lacci tesi,  
preso me trovo al laccio de costei:  
però non è dolor che 'l mio ecceda,  
ch'essendo cacciator, sia fatto preda.

E chi potria narrar come io fui preso,  
ch'avendo l'arme in man tanto temute,

---

<sup>118</sup> A.F. FREGOSO, *Rime*, in ID., *Opere*, cit., 7, vv. 25-30, pp. 8-9.

<sup>119</sup> A.F. FREGOSO, *Lamento d'Amore mendicante*, in ID., *Silve*, ivi, pp. 265-276.

<sup>120</sup> Si ricordi almeno la tenzone su Amore e Fortuna del 1479 nella Firenze laurenziana: E. PERCOPO, *Una tenzone su Amore e Fortuna fra Lorenzo de' Medici, P. Collenuccio, il Poliziano e G. Benivieni*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», I (1896), pp. 9-14, 42-46; I. DEL LUNGO, *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, Barbera, 1897 (rist. anast. Montepulciano, Le Balze, 2002), pp. 446-450. Il dissidio tra Amore e Fortuna è presente anche in due sestine del Ceresara: P. CERESARA, *Rime*, cit., LXXXIII-LXXXIV.



da questa rea io non me sia defeso?<sup>121</sup>

La possibilità di sottrarre le armi di Cupido, come abbiamo detto, è una prerogativa dichiaratamente muliebre; inoltre tale azione, sia in funzione allegorica (nel caso di immagini simboliche), sia in chiave elogiativa (nel caso della lirica cortigiana e petrarchistica), ha sempre un valore pienamente positivo, metafora di purezza e castità da contrapporre alla passione carnale. L'unico testo che esula da questo inquadramento è il *Cupido cruciatus* di Ausonio (e l'epigramma di Modestino ad esso collegato), in cui Amore è vittima dell'odio di donne assetate di vendetta. E tuttavia il gesto delle *heroides* risulta ancora comprensibile in quanto motivato da un desiderio di rivalsa nei confronti della funzione del dio. Non così nel caso della dicotomia fra Fortuna ed Amore nel *Lamento* di Fregoso. Il figlio di Venere rimane imprigionato nella rete usata da Vulcano per catturare Venere e Marte, un tranello teso da «quella sorda e invida Fortuna // [...] che tutto 'l mondo ha in sua balìa»<sup>122</sup>, che cattura il dio alato «proprio [...] com'om che pesca»<sup>123</sup>. Anche la Fortuna sostiene di agire per vendicarsi delle passioni improvvisate generate in lei dal figlio di Venere per personaggi come Alessandro Magno, Augusto, Lucio Metello. Pur ricorrendo alla tradizionale dicotomia fra le due personificazioni, Fregoso tenta di restituire nuova linfa alla trita metafora della Fortuna «come foglia d'albero volubile / cieca [...] sorda e inesorabile»<sup>124</sup>: infatti, «mai il poeta aveva perso di vista i termini di una dolorosa precarietà che lo portavano a configurare nella Fortuna una perpetua antagonista»<sup>125</sup>. La colpa di tale instabilità viene però attribuita tutta ad Amore, che si difende riconoscendo la responsabilità della Virtù, che ha abbandonato i condottieri baciati da Fortuna. Ma la dea non ha alcuna intenzione di ascoltare tali giustificazioni, e si vendica di Cupido nello stesso modo della Pudicizia petrarchesca:

E l'arme fuor de man tutte me tolse,  
de la faretra agli umeri pendente  
dal collo l'auree fibbie e' me disciolse,  
le ale me svelse e la mia face ardente  
tre volte la superba estinguer vòlse:  
tre volte diventò 'gnor più lucente,  
ch'al fuoco mio vento non nuoce o umore,  
ma più agitato, assai cresce maggiore

[...]

Non meritava mai un cuor profano

---

<sup>121</sup> A.F. FREGOSO, *Lamento d'Amore mendicante*, cit., ott. 3-5, p. 266.

<sup>122</sup> Ivi, ott. 6, v. 4, ott. 9, v. 6, p. 267.

<sup>123</sup> Ivi, ott. 13, v. 1, p. 268.

<sup>124</sup> Ivi, ott. 29, vv. 1-2, p. 272.

<sup>125</sup> G. DILEMMI, *Di un poeta 'milanese'*, cit., p. 96.

queste arme, questa face e sì gran stato,  
ché mal sta signoria sotto 'l villano –<sup>126</sup>.

Le personificazioni fin qui incontrate o si impossessano delle armi di Cupido come trofeo, oppure le distruggono in segno di disprezzo; la Fortuna invece decide di farne un altro uso: «Quest'arme intendo collocarle in mano / de Pluto mio, sì caro e sì onorato, / de Pluto sì benigno e tanto umano»<sup>127</sup>, affinché «segua ognun Pluto e non Amor mendico: / chi serve Pluto, ha tutto il mondo amico»<sup>128</sup>. Nel furto delle armi di Cupido, e nella sua successiva acquisizione da parte di Pluto, Fregoso trasfigura un nuovo genere di dicotomia: non più fra lussuria e castità, non più fra Amore terreno e Amore celeste, bensì fra «amor sincero [che] premio non richiede» e «amor venale [che] poco tempo dura»<sup>129</sup>. Il motivo della sottrazione delle armi di Cupido da parte di una personificazione negativa, come avremo modo di osservare in seguito, troverà successive modulazioni nelle opposizioni fra Amore e Negotium, Superbia, Sdegno e Interesse; ma è importante sottolineare la modalità di riscrittura del 'non mito' operata da Fregoso, umanista colto e raffinato, in grado di contaminare fra loro due trite metafore del repertorio allegorico – Amore disarmato e la Fortuna instabile – per creare una nuova ed originale rappresentazione. Nel duello Cupido non è più incarnazione di una passione puramente sensuale, bensì simbolo di un amore totalmente positivo, in quanto disinteressato: «segue amor natural, non questo avaro, / ché 'l vender carne è proprio del beccaro»<sup>130</sup>. Al corteo di allegorie che accompagna il figlio di Venere – Bellezza, Leggiadria, Gioventù, Virtù, Speranza, Dolce-guerra e Dolce-pace, ancora una volta mescolando «le suggestioni medievali e i temi e i nodi della nuova cultura»<sup>131</sup> – si contrappongono dunque le personificazioni che abitano il regno di Pluto: «l'Avarizia, / larvata sotto larva d'Amor vero»<sup>132</sup>, Fraude, Povertà, Infamia, Vergogna, Disperazione, Viltà, contro le quali Cupido può solo appellarsi agli amanti perché sappiano seguire la Ragione e accorgersi dell'inganno teso dalla Fortuna.

Il tema di una relazione profonda fra Fortuna e Pluto è ribadito e meglio delineato nel *Dialogo de Fortuna* di Fregoso<sup>133</sup>, che costituisce in un certo senso la premessa ideale al *Lamento d'Amore*:

---

<sup>126</sup> A.F. FREGOSO, *Lamento d'Amore mendicante*, cit., ott. 33-35, p. 273.

<sup>127</sup> Ivi, ott. 38, vv. 1-3, p. 274.

<sup>128</sup> Ivi, ott. 39, vv. 7-8.

<sup>129</sup> Ivi, ott. 41, vv. 2-5, p. 275.

<sup>130</sup> Ivi, ott. 43, vv. 7-8.

<sup>131</sup> D. MAESTRI, *Intorno ad Antonio Fileremo Fregoso*, cit., p. 37.

<sup>132</sup> A.F. FREGOSO, *Lamento d'Amore mendicante*, cit., ott. 45, vv. 1-2, p. 276.

<sup>133</sup> A.F. FREGOSO, *Dialogo de Fortuna*, in ID., *Opere*, cit., pp. 87-128; sul testo, anche in relazione alle altre opere del letterato lombardo, si è soffermato M. SANTORO, *Il Dialogo di Fortuna di Antonio Fileremo Fregoso*, in ID., *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1978<sup>2</sup>, pp. 187-231. Un

A piè dil tronco di quei rami cari  
per il suo ricco peso, un vecchio siede  
ceco e inculto come i vecchi avari,  
e se a la fama di costui si crede,  
de le divizie dio ciascuno il chiama:  
l'arbore bella questo sol possede,  
questo è quel Pluto quale ognun tanto ama,  
ognun l'ammira, ognuno il serve e adora,  
ognuno il cerca, ognun il segue e brama.  
Quando d'alcun Fortuna se inamora,  
a questo oppulentissimo il conduce,  
qual come piace a lei suo amante onora,  
e perché Pluto è privo de la luce,  
de i vaghi pomi a ognun quanto ella vòle  
gli dona, ché lei sola è la sua duce;  
e molte e molte volte menar suole  
avanti a quella gente vile e grossa  
che a pena quasi sa formar parole,  
ma per natura sì la vista ingrossa  
questo pregiato frutto a chi ne prende,  
che cognoscer e scerner par non possa;  
tanto el suo gran splendor gli umani offende  
che spesso caden poi per qualche caso  
qual ceco che la via non comprende,  
non vedendosi un dito avanti al naso<sup>134</sup>.

Pluto è rappresentato come un vecchio cieco e avaro<sup>135</sup> contrapposto al giovane Amore, un'immagine nella quale sono incarnati l'interesse e l'avarizia, ma anche la vecchiaia contrapposta alla giovinezza; non sembra inoltre da escludere un ulteriore riferimento alla teoria platonica della nascita di Eros da *Poros* (Povertà) e *Penia* (Espediente)<sup>136</sup>, rispetto ai quali Pluto rappresenterebbe una sorta di antagonista. Attraverso l'utilizzo di nuove personificazioni e di un rinnovato linguaggio allegorico, Antonio Fileremo Fregoso riesce dunque lì dove la poesia cortigiana, anche quella più schiettamente mitologica (come la produzione strambottistica di Paolo Cortesi), aveva fallito: riesce cioè a superare l'*impasse* della cristallizzazione metaforica, della riduzione a mera formula di repertorio, restituendo alle immagini, specialmente a quelle relative ai miti d'Amore, una funzione significativa privilegiata, presto riconosciuta anche dalla neonata letteratura emblematica di Andrea

---

*Capitolo di Fortuna* si legge tra le rime incerte del Fregoso (*Opere*, cit., pp. 387-388).

<sup>134</sup> A.F. FREGOSO, *Dialogo de Fortuna*, cit., XIII, vv. 67-91, pp. 116-117.

<sup>135</sup> Pluto è descritto come un «ceco, pien d'invidia» anche in un altro poemetto in ottava rima del Fregoso, la *Contenzione di Pluto e Iro*, in A.F. FREGOSO, *Opere*, cit., pp. 129-142: ott. 14, v. 1, p. 135.

<sup>136</sup> PLATONE, *Simposio*, cit., 203b-d, pp. 94-97; su un Fregoso nutrito «da una parte, dell'umanesimo neoplatonico (Ficino ma soprattutto Pico) e, dall'altra, della letteratura allegorica medievale francese (*Roman de la rose* ecc), del capitolo morale contemporaneo, ma anche di quelle dimensioni scientifiche, vive tra Milano e Pavia», si è soffermato F. BACCHELLI, *Giovanni Pico e Antonio Fileremo Fregoso*, in *Giovanni e Giovanfrancesco Pico. L'opera e la fortuna di due studenti ferraresi*, Atti del convegno (Ferrara, 15-17 dicembre 1994), a cura di P. Castelli, Firenze, Olschki, 1999, pp. 91-105: 98.

Alciato<sup>137</sup>.

Anche la scelta della ‘misura lunga’ del poema in ottave o della terza rima, rispetto alla frammentazione dei canzonieri e dei rispetti ‘spicciolati’, dimostra il tentativo di un approccio diverso alla materia amorosa<sup>138</sup>, supportata e rivitalizzata da una speculazione teorica, estranea agli altri poeti cortigiani, in cui «si riflettono, sotto l’influsso della tradizione classica e della cultura umanistica, miti e ideali pertinenti al concreto territorio dell’esperienza morale»<sup>139</sup>. Se a cavaliere fra Quattro e Cinquecento è evidente «come l’ottava cominci ad essere avvertita come schema – alternativo al sonetto – adeguato alla resa in volgare dei contenuti e della forma dell’epigramma classico»<sup>140</sup>, i poemetti in ottave, quasi ‘rispetti continuati’, del Fregoso testimoniano una volontà di superamento dell’esperienza epigrammatica classica, i cui presupposti, la finalità etica e l’incisività iconografica, confluiscono in quello che si presenta e definisce a tutti gli effetti come un nuovo genere di letteratura allegorica<sup>141</sup>.

### 2.1.3 Eros e Anteros

Nella poesia di Antonio Fileremo Fregoso il linguaggio figurato si carica di nuova valenza, non soltanto metaforica, divenendo asse portante una più ampia riflessione etica e poetica, al centro della quale si colloca la tematica erotica. Nel dittico costituito dal *Riso di Democrito* e dal *Pianto di Eraclito*<sup>142</sup>, in cui viene descritto il percorso del saggio verso la conquista della Ragione e l’abbandono dei fugaci beni della Fortuna, Fregoso distingue nettamente fra due forme di amore: «Amor primo [che] già nacque in paradiso»<sup>143</sup> e

---

<sup>137</sup> In proposito G. FERRI PICCALUGA, *Gli affreschi di casa Panigarola e la cultura milanese tra Quattro e Cinquecento*, in «Arte Lombarda», 86-87 (1988), pp. 14-25; A. BELLONI, *Andrea Alciato e l’eredità culturale sforzesca*, in *Andrea Alciato umanista europeo*, in «Periodico della società storica comense», LXI (1999), pp. 9-25.

<sup>138</sup> Cfr. G. DILEMMI, *Nel regno di Antero*, in ID., *Dalle corti al Bembo*, cit., pp. 221-243: 223: «Venute meno le occasioni della pratica cortigiana e di conseguenza le modalità di una poesia ad esse funzionale, prevaleva ora l’impegno filosofico in senso morale, che trovava modo di esprimersi in strutture ampie, dialogiche e narrative, spesso allegoriche, nelle forme tradizionali della terzina e dell’ottava».

<sup>139</sup> M. SANTORO, *Il Dialogo di Fortuna*, cit., pp. 208-209.

<sup>140</sup> M.P. MUSSINI SACCHI, *Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti*, cit., p. 232; ma per la fortuna dello strambotto cfr. anche A.M. CIRESE, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXLIV (1967), pp. 1-54, 491-566 (poi confluito in ID., *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 35-153).

<sup>141</sup> Sulle differenze e i possibili rapporti fra strambotti e poemi in ottava rima, dopo il classico C. FOSCARINI, *La “stanza” nella lirica del secolo XVI*, Padova, Draghi, 1919, cfr. adesso F. CALITTI, *Fra lirica e narrativa*, cit., in particolare pp. 83-88.

<sup>142</sup> A.F. FREGOSO, *Opere*, cit., rispettivamente pp. 15-49 e 51-85.

<sup>143</sup> A.F. FREGOSO, *Riso di Democrito*, ivi, IX, v. 21, p. 34.

[...] questo vostro amor mortale  
 ch'essendo infamia e danno, è ditto dio  
 e dato gli hanno l'ale, el fuoco e il strale;  
 fascino è questo e un bestial desio,  
 anzi nel cuore umano un cieco foco  
 che in fumo ogni virtù scazza e in oblio.  
 Da beltà carnal nasce e dura poco,  
 ché quella causa da la qual procede  
 in breve se corrumpe e muta loco;  
 ma quello Amor gentil che 'l tutto eccede,  
 acceso per virtù d'un'alma eletta,  
 nel cielo ha posto la sua prima sede;  
 e la causa è immortale e pura e netta  
 da la qual vene, e però eterno dura  
 quel vero amor che un gentil cor diletta<sup>144</sup>.

In queste terzine torna in primo piano la distinzione classica fra Amore terreno e Amore spirituale, opposizione che non conduce alla negazione del sentimento – «s'io biasimasse Amor, io farei male»<sup>145</sup> –, bensì al rifiuto del dominio dell'istinto e della pura passione. Tuttavia, Fregoso è consapevole della difficoltà, soprattutto quando «gionge la gioventù fiorita e vaga, / a cui vana speranza il tempo invola»<sup>146</sup>, di fuggire dagli strali del Cupido sensuale, «perfido tiranno»<sup>147</sup> dall'indole indomabile:

sì che, figliolo, ormai tu puoi vedere  
 questa parte de vita, ch'è più bella,  
 quanto condur con lei suol dispiacere,  
 quanto il fiero Cupido la flagella,  
 quanti tormenti e quanto ha gran fatica  
 qualunque a quel dio vano se ribella,  
 ché qual menar sua vita vuol pudica,  
 al suo apetito un fren dur gli conviene  
 e aver commodità sempre inimica<sup>148</sup>.

La contrapposizione fra queste due forme di Amore diventa più specifica all'interno della *Cerva bianca*, il fortunato poemetto in ottava rima pubblicato a Milano nel 1510<sup>149</sup>. Il cacciatore Ergotele, all'inseguimento di una candida cerva, sotto il cui aspetto si cela la ninfa Mirina, è condotto attraverso un percorso gnoseologico alla conquista del Virtù e del vero amore. Lungo il cammino l'incontro con Eubulo, certo non casualmente «sacerdote de la diva / che 'l Gorgon porta e in man l'asta pongente, / che fu inventrice de la santa oliva»<sup>150</sup>, offre

<sup>144</sup> Ivi, vv. 22-36, pp. 34-35.

<sup>145</sup> Ivi, v. 20, p. 34.

<sup>146</sup> A.F. FREGOSO, *Pianto di Eraclito*, ivi, VI, vv. 38-39, p. 64.

<sup>147</sup> *Ibid.*, v. 50.

<sup>148</sup> Ivi, vv. 76-84, p. 65.

<sup>149</sup> A.F. FREGOSO, *La cerva bianca*, in ID., *Opere*, cit., pp. 143-262.

<sup>150</sup> Ivi, I, 40, vv. 1-3, p. 154.

l'occasione per una riflessione sulla natura dell'amore:

E questo tema ragionando prese,  
che due Venere al mondo esser dicea,  
l'una celeste che dal ciel discese,  
l'altra terrena e esser vulgar dea.  
E da lui mi fu fatto ancor palese  
come ognuna di queste un figlio avea,  
quali ambidoi Amore eran chiamati,  
de arco e sagitte e ardente face armati.

Di questi Amori, col suo stral pungente  
quel che da la vulgar Venere è nato  
trafigge il core a ogni animal che sente;  
e perché di lascivia fu creato,  
lasciva fiamma con sua face ardente  
getta nei cori, e il suo magno stato  
ogni cosa mortale in sé comprende,  
e d'un caldo desio il tutto accende.

[...]

Questo è l'arcier che gioventù travaglia  
più ch'altro, e il noveletto incauto petto  
il fraudolento a suo piacer bersaglia,  
sì come avviene a semplice augelletto  
che novamente fuor del nido saglia,  
il qual sicuro e senza alcun sospetto  
cantando sopra verdi rami aspetta,  
fin che a suo modo il balestrier saetta.

Questo fu quel che te trafisse il core,  
Ergotele mio car, come ho compreso;  
questo fu quel che 'l smisurato ardore  
in el tuo petto ha vulgarmente acceso.  
Se fussi tocco da quell'altro Amore,  
il quale infra gli uman dal cielo è sceso,  
certo a me fatto altre risposte aresti,  
che quelle che poco anzi mi facesti.

Quel con divina vampa il cor ne accende  
e cosa corruttibile e mortale  
nel suo felice stato non comprende;  
la piaga che in noi fa col sacro strale,  
purga l'animo nostro e non lo offende  
e fuor ne trae ogni terreno male,  
e in la sua fiamma ogni alma peregrina  
come oro in la fornace si raffina<sup>151</sup>.

Nella riflessione di Antonio Fileremo Fregoso ha un ruolo di primo la già menzionata distinzione fra Venere terrestre e Venere celeste e fra i suoi due figli; ma non dovrà perciò

---

<sup>151</sup> Ivi, IV, ott. 44-50, pp. 212-214.

essere trascurata l'insistenza con cui il letterato lombardo riflette circa i tempi dell'amore, con la giovinezza momento per le passioni sensuali e la maturità più adatta per l'amore spirituale. Tuttavia, rispetto alla tradizione precedente, che riconosceva in Eros il figlio di Afrodite Pandemia e nel fratello Anteros il figlio di Afrodite Urania, Fregoso opera un capovolgimento epocale, attribuendo al personaggio di Antero il ruolo di protettore dell'amore istintivo ed irrazionale.

La figura mitologica di Anteros sorprende per la molteplicità di differenti, e talvolta contrastanti, interpretazioni di cui è stata fatta oggetto nel corso dei secoli<sup>152</sup>: vendicatore dell'amore non corrisposto per Pausania e per Suida<sup>153</sup>, con possibile riferimento alla relazione fra *eromenos* ed *erastes*; distruttore delle fiamme e delle sofferenze procurate dalla passione amorosa per Servio, commentatore del IV libro dell'*Eneide*<sup>154</sup>, con sovrapposizione tra Anteros e l'*Amor Lethaeus* dei *Remedia amoris* di Ovidio<sup>155</sup>; divinità dell'amore reciproco per Temistio<sup>156</sup>, concezione poi ripresa e diffusa da molti umanisti e mitografi italiani, da Celio Calcagnini<sup>157</sup> a Lilio Gregorio Giraldi<sup>158</sup>, da Mario Equicola<sup>159</sup> a Vincenzo Cartari<sup>160</sup>; allegoria dell'amore celeste e virtuoso contrapposto all'amore terreno e sensuale per i neoplatonici<sup>161</sup> (in stretta connessione con la distinzione platonica tra Venere Urania e Venere

<sup>152</sup> Per la fortuna di Anteros, tra arte e letteratura, e per una più dettagliata analisi delle differenti interpretazioni si rinvia a R.V. MERRILL, *Eros and Anteros*, in «Speculum», XIX-3 (1944), pp. 265-284: il saggio è adesso confluito nell'utile volume *Anteros*, Actes du colloque de Madison (Wisconsin, mars 1994), sous la direction de U. Langer et J. Miernowski, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 27-59; E. PANOFSKY, *Cupido cieco*, cit.; G. DE TERVARENT, *Eros and Anteros, or Reciprocal Love in Ancient and Renaissance Art*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 28 (1965), pp. 205-208; E. VERHEYEN, *Eros et Anteros*, cit.; F. CARINCI, *Eros e Anteros. Alcune osservazioni a proposito di un rilievo della Galleria Colonna*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III-8/9 (1985-1986), pp. 63-109; *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, edited by D.A. Beecher and M. Ciavolella, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992; P. GAMBOGI, *Ancora su Eros e Anteros*, in *In memoria di Enrico Paribeni*, a cura di G. Capecchi, O. Paoletti, C. Cianferoni, A.M. Esposito, A. Romualdi, 2 voll., Roma, Giorgio Bretschneider, 1998, vol. I, pp. 189-198.

<sup>153</sup> PAUS. 1, 30, 1-2 (ma su Anteros cfr. anche VI, 23, 3-4); SUID. s. v. *Μέλητος*.

<sup>154</sup> SERV. *ad Aen.* 4, 33 e 520.

<sup>155</sup> OV. *rem.* 549-554.

<sup>156</sup> THEM. *or.* 24, 305a-c.

<sup>157</sup> C. CALCAGNINI, *Anteros sive de mutuo amore*, in ID., *Opera aliquot*, Basileae, per Hier. Frobenium et Nic. Episcopium, 1544, pp. 436-440; per la fortuna iconografica di questo testo in ambiente ferrarese si rinvia a E. SCHWARZENBERG, *Die Lünetten der 'stanza del tesoro' im Palast des Lodovico il Moro zu Ferrara*, «Arte antica e moderna», 26 (1964), pp. 131-150. Calcagnini fa riferimento ad Anteros, sempre nell'accezione di mutuo amore, anche in un'epistola (C. CALCAGNINI, *Opera*, cit., liber VIII, ep. 15, p. 112), in un apologo (ivi, p. 638), e in un carme (pubblicato in G.B. PIGNA, *Carminum libri quatuor, ad Alphonsum Ferrariae principem, his adiunximus C. Calcagnini carmina libri III, L. Areosti carmina libri II*, Venetiis, ex officina erasmiana Vincentii Valgrisi, 1553, liber I, p. 179).

<sup>158</sup> L.G. GIRALDI, *Historiae deorum gentilium*, cit., syntagma XIII, coll. 405-411; un carme di Giraldi dedicato ad Anteros è pubblicato in G.B. PIGNA, *Carminum libri quatuor*, cit., liber I, pp. 184-185.

<sup>159</sup> M. EQUICOLA, *Libro di natura d'Amore*, in Vinegia, nelle case di Pietro di Nicolini da Sabbio, 1536, l. II, cc. 65v-67r.

<sup>160</sup> V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., pp. 258-260.

<sup>161</sup> PLOT. *enneed.* 3, 5, 1-3.

Pandemia), interpretazione di grande fortuna, specialmente nella letteratura<sup>162</sup>, raffigurata nel celebre emblema LXXXI di Alciato («Αντέρως, id est, amor virtutis»), e quindi confluita anche nell’emblematica sacra<sup>163</sup>. Da fratello più giovane e complice di Eros a suo avversario e contendente nella lotta per una palma o una fiaccola, quindi immagine di un amore positivo e salvifico contrapposto alla pura passione dei sensi, Anteros viene per lo più rappresentato, nell’arte e nella letteratura, come un giovane dagli occhi chiari – in contrapposizione a Eros bambino bendato – spesso dotato, più che di arco, faretra e frecce, di torce e ghirlande, attributi di purezza<sup>164</sup>. Non mancano tuttavia casi in cui la dicotomia fra i figli di Afrodite si trasforma in una vera e propria battaglia, con Eros per lo più sconfitto, legato e privato delle proprie armi dal fratello più grande.

La fama e la fortuna di Anteros subiscono tuttavia una curiosa inversione di tendenza tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento: prima nella trattatistica amorosa, con due dialoghi – *Antierotica, sive de amoris generibus* di Pietro Edo (1492) e *Anteros, sive tractatus contra Amorem* di Battista Fregoso (1496) – in cui viene riaffermata la contrapposizione tra amore terreno e amore divino<sup>165</sup>; e quindi proprio nella *Cerva bianca*, in cui l’origine dalla relazione adulterina di Venere e Marte<sup>166</sup> è alla base della «connotazione fortemente negativa attribuita ad Antero, “tutto marziale e furibondo e fiero”, “gran tiranno”, irriducibile avversario di Amore»<sup>167</sup>. Dopo aver attraversato il casto regno di Diana, e prima di poter raggiungere il tempio di Amore, Ergotele è infatti scortato dalla Ragione attraverso

<sup>162</sup> In proposito, dopo le osservazioni preliminari di A. QUONDAM, *Sull’orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento*, in Tiziano. *Amor Sacro e Amor Profano*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 marzo-22 maggio 1995), a cura di M.G. Bernardini, Milano, Electa, 1995, pp. 65-81, si è più recentemente soffermato A. COMBONI, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento. Appunti per una ricerca*, in «Italiq», III (2000), pp. 7-21. Per la ricezione della tematica oltralpe, oltre ai saggi raccolti in *Anteros*, cit., si può rinviare anche a G. DEFAUX, *Les Deux Amours de Clement Marot*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», XLVI-1 (1993), pp. 1-30.

<sup>163</sup> Sugli emblemi di Alciato e per l’emblematica sacra v. *infra*, § 2.3.

<sup>164</sup> Indicazioni sull’iconografia di Anteros ancora *infra*, § 2.4.

<sup>165</sup> Per una visione d’insieme del tema cfr. D.A. BEECHER, *Quattrocento Views on the Eroticization of the Imaginations*, in *Eros and Anteros*, cit., pp. 49-65; M. CIAVOLELLA, *Trois traités du XVe siècle italien sur Anteros: Contra amores de Bartolomeo Sacchi, Antierotica de Pietro Edo et Anteros de Battista Fregoso*, in *Anteros*, cit., pp. 61-73; S. CRACOLICI, «*Remedia amoris sive elegiae*»: appunti sul dialogo antierotico del Quattrocento, in *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, Giornate di studio (Anversa, 21-22 febbraio 1997), a cura di W. Geerts, A. Paternoster, F. Pignatti, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 23-35; per il dialogo di Edo cfr. V. ZABUGHIN, *Petri Haedi Sacerdotis Portusnaensis «Antierotica»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LXXIII (1919), pp. 313-317; per il testo di Battista Fregoso, dopo le osservazioni di C. DIONISOTTI, *Appunti su Leone Ebreo*, in «Italia medioevale e umanistica», II (1959), pp. 409-428 (ora riedito in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana. I*, cit., pp. 315-332: 321-322), è ancora utile C. GASPARINI, *L’Anteros di Battista Fregoso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXII (1985), pp. 225-249 (a cui si deve anche *Appunti sulla vita di Battista Fregoso*, ivi, vol. CLXI (1984), pp. 398-420).

<sup>166</sup> A.F. FREGOSO, *La cerva bianca*, cit., V, ott. 38, p. 224; l’origine di questo mito è sempre da ricondurre a Cic. *nat. deor.* 3, 23, 59-60.

<sup>167</sup> A. COMBONI, *Eros e Anteros*, cit., p. 14.



«il tristo e doloroso regno»<sup>168</sup> «dil crudo Antero»<sup>169</sup>, descritto dal Fregoso come un luogo deserto dominato da Furore e Sdegno<sup>170</sup>, separato «dal più culto stato / de Amor, quale è signor potente e degno»<sup>171</sup>, da un fiume prodotto dalle lacrime degli amanti infelici. Questo «rio stato»<sup>172</sup> è abitato da un «popul strano»<sup>173</sup> composto da quanti non sono stati in grado di comprendere «che non si dié impazzir, se amar si vòle»<sup>174</sup>: Pasifae, Medea, Filomena, Filli, figure mitologiche di donne travolte dalla passione amorosa, rappresentate insieme a Tarquinio Sesto e ai Troiani, uomini incapaci di capire le conseguenze disastrose delle proprie brutali azioni ai danni di una donna. Solo la Ragione può dunque permettere al protagonista di attraversare «il mal regno di Antero / [...] senza offesa alcuna»<sup>175</sup> per raggiungere la ben più gradita Erotopoli e il tempio del vero Amore. È stato giustamente osservato che «nella *Cerva bianca* si assiste ad una sorta di rovesciamento delle funzioni tra Eros e Anteros, che fa del secondo il polo negativo della contrapposizione»<sup>176</sup>, una contrapposizione poi ripresa anche nella descrizione di Antero, «d'ogni cortese amor nimico vero», nella lunghissima *Continuatione di Orlando Furioso con la morte di Ruggiero*, poema in ottava rima di 63 canti pubblicato nel 1543 dal letterato umbro Sigismondo Paolucci Filogenio<sup>177</sup>.

Superato indenne il regno di Antero, protetti dalla Ragione da «gente sì malvagia e ria»<sup>178</sup>, il protagonista del poema di Fregoso può quindi visitare il tempio costruito in onore di Amore:

Partiti dal bel fonte onde io bevei,  
sotto a le logge al mur vidi sospesi  
li gloriosi spogli e gran trofei,  
per quali chiaramente allor compresi  
esser vinti de Amore omini e dei  
e già nel trionfo suo menati e presi.  
Di Giove il fulmen vidi paventoso,  
che par menaci ancor così fumoso;

<sup>168</sup> A.F. FREGOSO, *La cerva bianca*, cit., V, ott. 58, v. 3, p. 228.

<sup>169</sup> Ivi, VI, ott. 12, v. 2, p. 234; sul regno di Antero descritto da Fregoso, anche e soprattutto in relazione alla tradizione culturale precedente, è d'obbligo il rinvio a G. DILEMMI, *Nel regno di Antero*, cit.

<sup>170</sup> A.F. FREGOSO, *La cerva bianca*, cit., VI, ott. 12, vv. 4-5, p. 234: «Questo continuamente è travagliato / da Gelosia, da Furore e Sdegno».

<sup>171</sup> *Ibid.*, vv. 2-3.

<sup>172</sup> Ivi, V, ott. 58, v. 8, p. 229.

<sup>173</sup> *Ibid.*, v. 6.

<sup>174</sup> Ivi, ott. 59, v. 8, p. 229.

<sup>175</sup> Ivi, VII, ott. 61, vv. 5-6, p. 259.

<sup>176</sup> A. COMBONI, *Eros e Anteros*, cit., p. 15.

<sup>177</sup> S. PAOLUCCI FILOGENIO, *Continuatione di Orlando Furioso con la morte di Ruggiero*, in Vinegia, ad instantia di M. Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, 1543, ott. 5, v. 8, c. 101r; ho avuto modo di soffermarmi sulla questione in «D'ogni cortese amor nimico vero». *Della (s)fortuna di Anteros nel Rinascimento*, in «Lettere italiane», LXII-3 (2010), pp. 395-422.

<sup>178</sup> A.F. FREGOSO, *La cerva bianca*, cit., V, ott. 64, v. 6, p. 230; i sudditi di Antero sono definiti ancora «gente temeraria e bestiale» ivi, ott. 66, v. 6.

l'arco di Febo e la faretra gli era;  
la celata di Marte e il scudo immenso,  
che non vedesti mai cosa più fiera:  
ancora orrore io n'ho, quando repenso  
a quella foggia inusitata e altiera;  
di Nettuno il tridente gli è suspenso;  
e di Mercurio il caduceo e le arpe  
gli erano affisse e le sue alate scarpe.

Seguiva poi il bel tirso di Bacco;  
di Ercule forte senza parangone  
la clava con la quale occise Cacco  
vidi e la pelle dil nemeo leone.  
Io era quasi dil guardar già stracco,  
anzi pur vinto da la ammirazione,  
quando mi accorsi di star lì in disparte,  
l'arme superbe a contemplar di Marte<sup>179</sup>.

La sottrazione degli attributi di Cupido si definisce dunque come un vero contrappasso, proprio a partire dai *Triumph* petrarcheschi e dalla consacrazione delle armi del dio nel tempio romano della Pudicizia. Nel tempio descritto da Fregoso, tuttavia, non sono le frecce, l'arco, la faretra o le ali il simbolo del potere di Amore, bensì la sua fiaccola:

– Questa face de Amor pura e immortale  
se accende una alma, ha in sé virtù sì rara  
che per volare al ciel gli presta le ale;  
e così ben la purga e falla chiara,  
che macchia alcuna in lei di terren male  
non resta –, mi dicea mia scorta cara<sup>180</sup>.

La distanza esistente fra Cupido ed Antero, fra vero amore e passione irrazionale, è quindi rappresentata nella conclusione del poema:

Quivi ministran sette donne ornate  
al sacrificio per antiqua usanza.  
Fede prima da un canto e Caritate  
con la cara sorella sua Speranza;  
da l'altra banda poi eran parate  
Prudenza, Fortezza e Temperanza  
e la Iustizia, e sempre stan d'intorno  
al sacro Amore, e sempre par di giorno.

– Quando ha servito un fido servo bene,  
una di queste quattro una corona  
de le quattro che Amore in sua man tiene  
per premio dil servire al fin gli dona.  
Chi vuol servire a questo Amor, conviene

---

<sup>179</sup> Ivi, VII, ott. 35-38, p. 253.

<sup>180</sup> Ivi, ott. 70, vv. 1-6, p. 261.

donargli il spirto dunque e la persona –.  
E altre cose mi diceva assai,  
ma in quelle melodie me adormentai<sup>181</sup>.

Un Amore con quattro corone, come abbiamo osservato, era stato descritto da Mariano Scolastico in un epigramma dedicato ad Anteros. È chiaro dunque il senso allegorico attribuito a questo tipo di immagine e, più in generale, alla contrapposizione fra i due figli di Venere, fra un amore inteso come pura passione carnale, dettato soltanto dai sensi e dall'istinto, e un amore puro, in grado di elevare l'uomo alla saggezza, alla conoscenza e alla vera felicità. Tant'è che nella *Pergoletta de le laudi de Amore*, un'altra delle sue *Silve*<sup>182</sup>, Fregoso polemizza con «chi te dipinse, Amor sacro e celeste, / con l'arco in mano e con faretra e strali»<sup>183</sup>, figura a cui viene contrapposto «questo Amor vulgare e osceno, / a cui ben gli conviene l'arco e i strali, / perch'è sola cagion de tutti i mali»<sup>184</sup>. Tuttavia, a differenza della *Cerva bianca*, in cui Eros e Anteros rappresentano due realtà opposte, lontane l'una dall'altra e inconciliabili, nella *Pergoletta de le laudi de Amore* viene riconosciuta la necessità di contemperare passione sensuale e aspirazione alla trascendenza, forme antitetiche ma necessarie per una più completa e perfetta teoria dell'amore:

Ognun chi segue l'amorosa insegna,  
convien che i doi Amori insieme accordi,  
sì come il cielo a noi mortali insegna,  
che con le sue bellezze par ricordi  
ch'una magior bellezza in esso regna;  
essendo questi dei fra lor concordi,  
amando, mai non sentirai molestia,  
ch'amor sol de la carne è amor de bestia<sup>185</sup>.

Il letterato lombardo, pur contrapponendo due diversi tipi di amore, secondo un modulo molto fecondo nella letteratura cortigiana<sup>186</sup>, non fa mai riferimento ad uno scontro

---

<sup>181</sup> Ivi, ott. 75-76, p. 262.

<sup>182</sup> A.F. FREGOSO, *Pergoletta de le laudi de Amore*, in ID., *Silve*, cit., pp. 285-297. Nelle *Silve*, vale la pena accennarlo, è presente anche il *Dialogo de musica* (276-285), in cui viene tratteggiata l'immagine di una «celeste Vener, quale ha Amor creato» (ivi, III, vv. 76-77, p. 279); su quest'opera ha richiamato l'attenzione M. CARACI VELA, *Il «Dialogo de Musica» di Antonio Fileremo Fregoso*, in «*In cantu et in sermone*». *For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, edited by F. Della Seta and F. Piperno, Firenze, Olschki-University of W. Australia Press, 1989, pp. 101-119.

<sup>183</sup> A.F. FREGOSO, *Pergoletta de le laudi de Amore*, cit., ott. 3, vv. 2-3, p. 285.

<sup>184</sup> Ivi, ott. 19, vv. 6-8, p. 289.

<sup>185</sup> Ivi, ott. 44, p. 295.

<sup>186</sup> Si pensi, ad esempio, all'*incipit* del son. 2 delle *Rime* del Cariteo: «Son gemini gli Amori: un, casto et pio; / l'altro furente in desiderio insano: / questo si mostra in terra in volto humano, / quel vola per li cieli in lato idio. / Qual di duo raccendesse il petto mio, / lo sa colei, che 'l cor mio tiene in mano» (CHARITEO, *Le rime*, cit., son 2, vv. 1-6, p. 8). Sulla funzione portante di questo sonetto nell'economia generale dell'*Endimione*, con particolare attenzione per il neoplatonismo di Cariteo e per le trasformazioni apportate al canzoniere nel passaggio dall'edizione del 1506 a quella del 1509, si è soffermata B. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 72-85.

reale fra due personificazioni, come accade invece di frequente nella successiva tradizione emblematica. All'interno della lirica quattro-cinquecentesca, l'unico a rappresentare la sconfitta e la punizione di Amore (Eros) è Paride Ceresara, nel cui canzoniere la consapevolezza dell'esistenza di due differenti forme di amore può condurre, caso unico nel panorama umanistico-rinascimentale, alla sconfitta di Cupido ad opera del poeta, che «triumphante, e non con forza umana, / l'arco d'Amor ha rotto e spento il foco»<sup>187</sup>. Il letterato mantovano, «profeta dell'amore celeste»<sup>188</sup>, contrappone infatti ad un Amore armato un Amore disarmato che «non arco e strali in man, ma di colore / celeste un lauro tien»<sup>189</sup>, un Amore puro e celestiale, anche iconograficamente molto simile a quello descritto dal Fregoso nella *Cerva bianca*<sup>190</sup>, in virtù del quale è possibile superare la pura passione sensuale ed ascendere ad un nuovo livello nella scala amorosa<sup>191</sup>. Nella lirica fra Quattro e Cinquecento Anteros non viene più interpretato come protettore dell'amore reciproco, bensì come rappresentante dell'amore puro, funzione altrimenti attribuita alla donna amata dal poeta, alla dea Diana o alle sue ninfe.

Se l'ambivalenza insita nella figura di Anteros si scioglierà, nella pittura dei secoli successivi, decisamente a favore di un'interpretazione 'sacra' e 'pura' del figlio di Venere, vero *Amor* contrapposto a *Voluptas* – con frequenti raffigurazioni del piccolo dio spennato da un giovane alato e incoronato di alloro [figg. 44-45], certamente per influsso degli *Emblemi* di Andrea Alciato, su cui torneremo in seguito –, nella produzione artistica precedente è invece ancora possibile riconoscere qualche incertezza sul significato della contrapposizione. Tale incertezza si riflette, ad esempio, sull'interpretazione da attribuire al progetto dello Studiolo di Isabella d'Este, «questa iniziativa emblematica della cultura cortigiana»<sup>192</sup>, decorato con

<sup>187</sup> P. CERESARA, *Rime*, cit., XLII, vv. 13-14, pp. 163-164.

<sup>188</sup> A. COMBONI, *Introduzione*, cit., p. 20.

<sup>189</sup> P. CERESARA, *Rime*, cit., XLIX, vv. 6-7, p. 174.

<sup>190</sup> A. F. FREGOSO, *La cervia bianca*, cit., VII, ott. 74, vv. 1-3, p. 262.

<sup>191</sup> Lo stesso tipo di percorso è stato riconosciuto nel componimento di Filippo Nuvoloni *Rompe omai le saette, Amore, e l'arco*, in cui l'azione non è più compiuta dall'amante ai danni di Cupido ma dal dio stesso, e in cui «l'allocuzione ad Amore implica [...] un disamoramento di stampo elegiaco e sentimentale: ma non ha caratteristiche antiamatorie definitive; l'amore per madonna è di altro tipo, diverso dal genere comunemente istillato dalle frecce» (S. CRACOLICI, *Il ritratto di Archigynia. Filippo Nuvoloni (1441-1478) e il suo Dyalogo d'amore*, Firenze, Olschki, 2009, p. 368, in cui viene ricordato anche l'*incipit* del sonetto CCII dell'Almerici, *Spezza il tuo arco e la pharetra, Amore*).

<sup>192</sup> G. ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di F. Zevi, II.2, *Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 5-85: 24. Molto vasta la bibliografia sullo Studiolo; per la sua storia e la struttura generale si rinvia almeno a E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1948 (in particolare *Facetious Painting in Isabella's Grotta*, pp. 3-8, e *The Parnassus of Mantegna*, pp. 9-20); E. VERHEYEN, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York, New York University Press, 1971; *Lo Studiolo d'Isabelle d'Este*, Catalogue rédigé sous la direction de S. Béguin par C. Adelson, J. Biscontin, M.A. Debout, L. Fallay-d'Este, M.H. Girard, A. Mérot, J. Schloder, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1975; J. FLETCHER, *Isabella d'Este. Patron and Collector*, in *Splendours of the Gonzaga*, Catalogue of the Exhibition (London, Victoria & Albert

dipinti realizzati da Mantegna, Bellini, Costa e Perugino su progetti di Mario Equicola e Paride Ceresara. Proprio quest'ultimo, su incarico della duchessa di Urbino, invia nel 1503 una lettera al Perugino per descrivere la «poetica invenzione» alla base della rappresentazione della *Lotta fra Amore e Castità* [fig. 46]:

La poetica nostra inventione, la quale grandemente desidero da voi essere depinta, è una battaglia di Castità contro di Lasciva, cioè Pallade e Diana combattere virilmente contro Venere et Amore. E Pallade vol parere quasi di avere come vinto Amore, avendoli spezzato lo strale d'oro et l'arco d'argento posto sotto li piedi, tenendolo coll'una mano per il velo che il cieco porta inanti li occhi, con l'altra alzando l'asta, stia posta in modo di ferirlo<sup>193</sup>.

La scena riprodotta è stata interpretata come un trionfo della virtù e della castità, incarnate da Pallade e Diana, sulla lascivia e la passione sensuale, rappresentate da Venere e da suo figlio; la distruzione delle armi di Cupido, come abbiamo più volte sottolineato, si pone dunque quale metafora significativa primaria per veicolare il senso di un amore puro. Alla luce di tale dicotomia è stato letto l'intero ciclo figurativo, che rappresenterebbe quindi «un elogio, in cinque capitoli, dell'Amore celeste e delle sue vittorie, con premio finale per la sua adepta che è accolta nel regno di Anteros e coronata come per un trionfo all'antica»<sup>194</sup>. Il riferimento è in questo caso all'*Incoronazione* di Lorenzo Costa, in cui andrebbe riconosciuta Isabella che riceve il serto di lauro donatole dall'Amore virtuoso, simbolo di virtù e saggezza femminili<sup>195</sup>. L'interpretazione di Anteros quale immagine dell'*amor virtutis* trova conferma, come sappiamo, nelle rime di Paride Ceresara, che aveva suggerito il tema della *psychomachia* del Perugino. Tuttavia, lo abbiamo visto, negli scritti di Equicola e di Celio Calcagnini il fratello di Eros viene letto come proiezione dell'amore reciproco e non di un sentimento casto; alla luce di tale recupero umanistico Campbell ha recentemente reinterpretato l'intero ciclo pittorico, a partire dalla *Minerva* di Mantegna [fig. 47], in cui «the destruction of the vices and the desarmament of Cupid are linked together»<sup>196</sup>: non più dunque immagine della virtù e della ragione in grado di sconfiggere i vizi, fra cui anche la

---

Museum, 4 november 1981-31 january 1982), edited by D. Chambers and J. Martineau, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1981, pp. 50-63; K. CHRISTIANSEN, *The Studiolo and the Late Themes*, in *Andrea Mantegna*, a cura di J. Martineau, Milano, Electa, 1992, pp. 418-425; molto utile per una contestualizzazione generale anche *La prima donna del mondo: Isabella d'Este Fursten und Mazarin der Renaissance*, hrsg. von S. Ferino-Pagden, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1994; per il punto sugli studi e per nuove proposte interpretative è ora fondamentale S.J. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros*, cit., in particolare pp. 1-115, la cui posizione viene riconsiderata, con conseguente puntualizzazione sulla figura di Anteros, anche da A. BALLARIN, *Nota sulla Storia di Como*, con la collaborazione di S. dell'Antonio, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, 6 voll., Padova, Bertonecello, 2007, vol. V, pp. XVII-LXXX (ringrazio Pietro Petteruti Pellegrino per i preziosi consigli in merito).

<sup>193</sup> Si cita da S.J. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros*, cit., p. 350, nota 6.

<sup>194</sup> G. ROMANO, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 38.

<sup>195</sup> In proposito cfr. ancora N.E. ROSSI, *Confronting the "Temple of Chastity": Isabella d'Este in the Context of the Female Humanists*, in «Comitatus», 34 (2003), pp. 88-134.

<sup>196</sup> E. VERHEYEN, *The Paintings in the Studiolo*, cit., p. 34.

passione, bensì esaltazione della reciprocità del desiderio d'amore, tutt'altro che fuorviante e peccaminoso, soprattutto se, come nel caso di Isabella, legato ad un legittimo (e legittimante) matrimonio, come quello fra Venere e Marte rappresentato da Mantegna nel *Parnaso*. Tale lettura coinvolge, oltre ad Eros ed Anteros, anche la teoria delle due Veneri, come dimostrerebbe il *Comus* di Costa – in cui, peraltro, si potrebbe riconoscere proprio in Imeneo la figura di mediazione fra le due forme di amore<sup>197</sup> –, punto di arrivo di un percorso progressivo verso la reciprocità d'amore, in cui, «while there might be a hierarchal distinction between the two Venuses, there is no sense of a conflict between them»<sup>198</sup>.

Non esiste dunque, tuttora, una lettura univoca dello Studiolo di Isabella d'Este – nella cui biblioteca, peraltro, non figuravano le opere più esplicitamente 'antierotiche' di Pietro Edo e Battista Fregoso, bensì le opere 'anterotiche' più classiche, dal *Libro de natura de amore* di Equicola alle rime di Ceresara, dalle opere di Calcagnini alla *Cerva bianca* di Antonio Fileremo Fregoso<sup>199</sup> –, chiaro segnale della difficoltà di attribuire alla contrapposizione fra Eros e Anteros – ma conseguentemente anche al motivo della sconfitta di Cupido e della sottrazione delle sue armi – un unico valore simbolico. «Prodotti dell'incontro del petrarchismo con la lirica greca e latina»<sup>200</sup>, i dipinti dello Studiolo confermano come l'immagine di Amore punito possa oscillare, in arte come in lettura, fra un valore metaforico ormai avvertito come eccessivamente logoro ed abusato, ed un valore allegorico costantemente suscettibile di nuove modalità di riscrittura e rappresentazione.

#### 2.1.4 Osservazioni sull'iconografia cortigiana

Prima di abbandonare definitivamente la letteratura cortigiana – anche se molti saranno ancora gli elementi di tangenza con la Firenze laurenziana e la letteratura degli emblemi e dei simboli – sembra opportuno osservare se e in che modo le rappresentazioni liriche e allegoriche dei miti d'amore possano tradursi in immagine; se sia cioè possibile riconoscere e raccogliere delle illustrazioni che permettano di definire una sorta di iconografia cortigiana dell'immaginario erotico. Per la mancanza di archivi e risorse specifiche adatte a condurre questo tipo di indagine, ci si dovrà per ora accontentare di risultati sommari, sparse

---

<sup>197</sup> Cfr. A. BALLARIN, *Nota sulla Storia di Como*, cit., pp. XLIX-LII.

<sup>198</sup> S.J. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros*, cit., p. 214.

<sup>199</sup> La biblioteca di Isabella è ricostruita ivi, Appendice I, pp. 270-280. Per la distinzione fra «antierotico» e «anterotico» cfr. S. CRACOLICI, «*Remedia amoris sive elegiae*», cit., p. 31.

<sup>200</sup> S.J. CAMPBELL, «*E la bellezza si fece carne*». *Petrarchismo, mitologia e raffigurazione della bellezza maschile, 1500-1540*, in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, cit., pp. 151-185: 176.

osservazioni che riteniamo tuttavia di una qualche utilità per iniziare un percorso di ricerca fra parola e immagine a cavaliere fra XV e XVI secolo, e soprattutto per comprendere le modalità, differenti e in continua evoluzione, di raffigurazione del ‘non mito’ di Amore punito e disarmato.

Fra le tante raccolte a stampa di rimatori cortigiani fra Quattro e Cinquecento, vale la pena iniziare la nostra indagine da un rarissimo incunabolo contenente, fra altri testi anonimi, una canzone e un’epistola di Antonio Tebaldeo e una canzone di Serafino Aquilano<sup>201</sup>. Ad illustrazione dei primi due componimenti di questa raccolta, gli anonimi *Sette dolori che dà l’amore* e *Sette allegrezze dello amore*, è presente un’incisione rappresentante lo scontro in atto fra Amore, con la torcia accesa in mano, e una donna armata di arco, freccia e faretra; la battaglia si svolge sotto gli occhi impotenti di un uomo fatto prigioniero e legato ad un albero con le mani dietro alla schiena [fig. 48]. È evidente la somiglianza fra questo tipo di iconografia e le immagini con Cupido sconfitto fin qui proposte: lo scontro con la donna, la sottrazione delle armi, la modalità di raffigurazione del prigioniero. In questo caso tuttavia Amore non è (stato ancora) sconfitto dalla donna, ma sembra lottare in difesa dell’uomo legato. Benché possa sembrare un’ennesima riproduzione della *psychomachia* petrarchesca fra Pudicizia e Cupido, avente come oggetto del contendere la sorte dell’amante, tradizionalmente estraneo a questo tipo di raffigurazione, l’incisione intende invece rappresentare lo scontro (che abbiamo già incontrato in certa produzione petrarchistica e cortigiana) che dilania l’animo dell’amante: quello fra il desiderio e la crudeltà dell’amata. L’uomo legato all’albero incarna dunque l’innamorato che assiste impotente alla dicotomia fra i *dolori* e le *allegrezze* della passione amorosa.

Nell’incunabolo ricordato assistiamo dunque ad una battaglia priva di valenza allegorica: l’immagine intende veicolare unicamente una metafora lirica per rappresentare una donna in grado di tener testa ad Amore. Non così, invece, nell’incisione che illustra il frontespizio di un’edizione, probabilmente posteriore al 1508, dei *Triumphs* di Vincenzo Calmeta<sup>202</sup> [fig. 49], opera che consacra il poema petrarchesco come «uno degli episodi più stupefacenti del repertorio cortese del Rinascimento»<sup>203</sup>. Vale la pena leggere la descrizione

---

<sup>201</sup> Si tratta dell’incunabolo con collocazione Vol. Inc. 1661 della Biblioteca Casanatense di Roma, contenente *E septe dolori che dà l’amore. La canzona dell’amicitia. La epistola del Tibaldeo. Canzona del Tibaldeo. Le septe allegrezze dello amore. La canzona sopra l’ingratitude. Capitoli isdruzoli. Lassa far a mi. Canzona del Seraphino*, [Firenze, Bartolomeo di Libri, 1500 circa].

<sup>202</sup> Del testo è ora disponibile un’edizione moderna: V. CALMETA, *Triumphs*, a cura di R. Guberti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2004; per l’opera, già segnalata da E. PERCOPO, *D’un ignoto poemetto a stampa di Vincenzo Calmeta*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», I (1896), pp. 143-148, cfr. anche A. CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, in *I Triumphs*, cit., pp. 429-485: 436-440.

<sup>203</sup> G. CARANDENTE, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, cit., p. 23.

del frontespizio fatta dall'editore del testo:

Una incisione xilografica mostra una figura femminile, senz'altro una Venere, seduta su una roccia con una freccia nella mano destra; nella sinistra una corona che sta per deporre sulla testa di un putto alato con gli occhi bendati, certamente Amore che porta al collo la faretra con tre frecce e tiene l'arco con la mano sinistra; la mano destra è protesa verso la donna nell'atto di ricevere da lei la freccia che ella gli porge. Cupido è incoronato da Venere che, porgendogli i simboli del potere, sancisce così il suo trionfo. Si tratta probabilmente di una Venere celeste [...] la cui pudicizia è simboleggiata dalle vesti rigonfie [...] mentre i capelli sono raccolti e lo sguardo abbassato. I piedi nudi posano sul terreno; intorno uno scarno paesaggio, appena delineato, di nuvole e rocce<sup>204</sup>.

Non c'è ragione di dubitare dell'identità del putto alato armato di arco e faretra, mentre qualche perplessità si può forse avere sull'identificazione della donna con Venere Urania. Certamente errato è invece il senso attribuito alla rappresentazione: la figura muliebre non porge la freccia a Cupido, bensì gliela sottrae. L'interpretazione di questo atto significativo si comprende infatti in relazione e in opposizione con l'altro gesto significativo compiuto dalla donna: deporre la corona, certamente di lauro, in testa al putto. Quella rappresentata nel frontespizio dell'edizione dei *Triumphs* del Calmeta non è altro che una raffigurazione del passaggio da Amore terreno (armato) ad Amore celeste (disarmato e incoronato di lauro), secondo il modello che abbiamo già incontrato (sebbene con quattro corone) in un epigramma di Mariano Scolastico, poi ripreso ed ampliato da Paride Ceresara e Antonio Fileremo Fregoso. La xilografia illustra pertanto il 'non mito' di Amore disarmato nel suo valore allegorico primario: sconfitta della passione sensuale e trionfo di un sentimento puro e casto. Come nel caso dei *Sette dolori che dà l'amore* e delle *Sette allegrezze dello amore*, per quanto possa sembrare estranea al testo, anche questa illustrazione si pone in rapporto diretto con il poema del Calmeta, un trionfo composto per la morte di Beatrice d'Este, occasione per la quale anche Serafino Aquilano aveva descritto Amore che «deposto ha l'armi e 'l mundo in pace lassa»<sup>205</sup>. L'amore per la defunta duchessa di Milano deve dunque tradursi in un sentimento superiore, rappresentabile soltanto con un Cupido dotato degli attributi di purezza.

È interessante osservare come nell'incisione non si realizzi una contrapposizione, bensì una sovrapposizione fra le due forme di amore; fra Eros e Anteros non c'è più una dicotomia ma un'identificazione: Eros diviene Anteros, un po' come auspicato da Fregoso nella *Pergoletta de le laudi de Amore*. Resta tuttavia da comprendere chi sia la donna in grado di fare tutto questo. Da un punto di vista formale, non ci sono valide motivazioni per cui nella figura muliebre debba essere riconosciuta proprio la Venere celeste, per quanto nella

---

<sup>204</sup> R. GUBERTI, *Introduzione*, in V. CALMETA, *Triumphs*, cit., pp. IX-CXXXIV: XLVII-XLVIII.

<sup>205</sup> S. AQUILANO, *Sonetti e altre rime*, cit., 84, v. 5, p. 217.



tradizione iconografica, specialmente manierista<sup>206</sup>, sia molto frequente l'immagine della dea della bellezza che sottrae a Cupido, indifferentemente, una freccia oppure l'arco<sup>207</sup>, come forma di punizione o di vendetta (per essere stata punta da uno strale del figlio o per le conseguenze della sua passione per Marte), ma talvolta anche con particolari valori simbolici<sup>208</sup> [figg. 50-57]. Tuttavia, a questo tipo di iconografia non è mai stato attribuito il significato di castità caratterizzante invece questa xilografia, anche e soprattutto perché al gesto della dea non corrisponde la consegna della corona d'alloro. D'altro canto, nella donna del frontespizio, per ragioni iconografiche facilmente comprensibili, non potrà essere riconosciuta neanche la Morte, per quanto sia proprio la scomparsa di Beatrice d'Este a modificare il carattere della passione del poeta. Alla luce di tali esclusioni, ma soprattutto in ragione del percorso fin qui compiuto attraverso la lirica cortigiana e le sue fonti classiche, più plausibile sembra identificare la donna con la stessa dedicataria del poemetto trionfale, l'unica a cui la tradizione permetterebbe di privare Cupido delle armi e, conseguentemente, di trasformarlo in un sentimento superiore. L'incisione sarebbe dunque l'illustrazione più perfetta del valore encomiastico riconosciuto all'immagine di Amore disarmato, ancora una volta veicolata da un poema trionfale.

Decisamente più chiaro e comprensibile è invece il significato della scena riprodotta sul frontespizio del già ricordato *Anteros* di Battista Fregoso<sup>209</sup> [fig. 58]: ad un albero, «i cui rami simboleggiano gli antidoti alla passione sensuale»<sup>210</sup> (*matrimonium, oratio, negotia, abstinencia*), è legato un Amore bendato, dalle lunghe ali aperte, con le frecce e l'arco spezzate ai piedi; tutt'intorno si muovono personificazioni delle conseguenze dell'amore terreno, come la Morte prematura o la Morte eterna. In questo caso l'artefice della sconfitta di Eros non è indicato, ma è chiaramente deducibile dal contesto in cui l'immagine è collocata: si tratta di *Anteros*, ancora una volta interpretato non come amore reciproco, bensì come

<sup>206</sup> Cfr. A. HAUSER, *Des Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München, Beck, 1964; trad. it. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965, in particolare pp. 185-186.

<sup>207</sup> Non mancano casi in cui, secondo l'iconografia nota, Venere giunge a spezzare sul ginocchio l'arco di Cupido: cfr., ad esempio, *I disegni del codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di M. Gobbi e S. Prosperi Valenti Rodinò, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2010, p. 197, n. 286.

<sup>208</sup> Per le differenti possibili interpretazioni di questo tipo di iconografia, alla luce delle tele del Bronzino ma con riferimento all'intera tradizione (di cui si offrono soltanto alcuni esempi), si rinvia almeno a W. KEACH, *Cupid Disarmed or Venus Wounded? An Ovidian Source for Michelangelo and Bronzino*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 41 (1978), pp. 327-331; C. HOPE, *Bronzino's Allegory in the National Gallery*, ivi, 45 (1982), pp. 239-243; J.F. CONWAY, *Syphilis and Bronzino's London Allegory*, ivi, 49 (1986), pp. 250-255; *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, a cura di F. Falletti e J.K. Nelson, Firenze, Giunti, 2002; *Bronzino. Artista e poeta alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, 24 settembre 2011-23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze, Mandragora, 2010, IV.2, 5-6, pp. 204, 210-212.

<sup>209</sup> B. FREGOSO, *Anteros*, [s.n.t.].

<sup>210</sup> E. PANOFSKY, *Cupido cieco*, cit., p. 178: a Panofsky va riconosciuto il merito di aver richiamato l'attenzione su questa incisione.

avversario del desiderio carnale (raffigurato intento a legare Amore ad una colonna, dopo averlo privato di arco e frecce, anche in un emblema di Andrea Alciato sul quale torneremo in seguito<sup>211</sup>). Si può osservare il cambiamento di segno operato, nella ricezione (non solo) iconografica della dicotomia fra i due figli di Venere, dal testo di Battista Fregoso: l'amore non è più inteso come un sentimento positivo, ma come una passione fuorviante e peccaminosa, interpretazione su cui agiscono «i dettami di impronta latina e umanistica e quelli platonico-ficiniani della condanna dell'amore carnale»<sup>212</sup>. Ecco perché il dialogo, nella traduzione in francese da Thomas Sebillet, viene affiancato al *Contra amores* di Bartolomeo Platina<sup>213</sup>. Per Battista Fregoso non può darsi alcuna conciliazione fra Eros e Anteros, ma soltanto la sconfitta del figlio di Venere Pandemia; e che il superamento non vada interpretato nella direzione di un amore spirituale è testimoniato dai rami dell'albero cui è legato Cupido, fra i quali il Matrimonio figura accanto alla Preghiera, all'Astinenza e all'Attività.

Vogliamo concludere questo rapido *excursus* sull'iconografia cortigiana con l'illustrazione di un'opera che si colloca significativamente a cavaliere fra Umanesimo e Rinascimento e fra parola ed immagine: l'*Hypnerotomachia Poliphili*<sup>214</sup>. Una delle molteplici incisioni dell'opera attribuita a Francesco Colonna [fig. 59] è così descritta:

Nella facia anteriore vedevasi el potente Cupidine che cum l'aurea sagitta sua verso li stelliferi caeli trahendo gutte d'oro amorosamente faceva piovere. Et una infinita turba di omni conditione vulnerata stavano di ciò tutti stupefacti. In opposito vidi Venere irabonda, soluta cum uno armigero da uno fatale rete el filiolo per leale preso havea vindicabonda, e volevalo dispensare, havendo già pieno el pugno delle volante plumule; et il fanciullo piangendo, uno cum gli talari mandato dall'excelso Iove, sopra di un throno sedente, dalle forcie materne illaeso lo liberava. Et poscia cusì ad quello l'offeriva. Et lo opitulo Iupiter gli diceva in atthica lingua sculpto egregiamente di rincontro della divina bocca: ΣΥ ΜΟΙ ΓΑΥΚΥΣ ΤΕ ΚΑΙ ΠΙΚΡΟΣ, et coprivalo sotto el suo caeleste chlamyde<sup>215</sup>.

Ci troviamo ancora una volta di fronte al tema di Cupido spennacchiato, nel caso specifico da Venere, secondo un modello che abbiamo visto operare già nella tarda latinità; il dio in questo caso è però difeso dalle ire della madre da Mercurio, spesso raffigurato quale «gentle teacher» del putтино alato<sup>216</sup>. Eppure, il modello efrastico viene in questo caso

<sup>211</sup> V. *infra*, § 2.4.

<sup>212</sup> C. GASPARINI, «L'Anteros», cit., p. 237.

<sup>213</sup> *Contramours. L'Anteros ou contramour [...] Paradoxe, contre l'Amour*, a Paris, chez Martin le Jeune, 1581; sul trattato del Platina è ancora utile A. TISSONI BENVENUTI, *Due schede per il Platina*, in *Bartolomeo Sacchi il Platina (Piadena 1421-Roma 1481)*, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario (Cremona, 14-15 novembre 1981), a cura di A. Campana e P. Medioli Masotti, Padova, Antenore, 1986, pp. 209-220.

<sup>214</sup> Si cita da F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, 2 voll., Milano, Adelphi, 1998, cui si rinvia per il commento al testo e per le necessarie indicazioni bibliografiche.

<sup>215</sup> Ivi, vol. I, pp. 168-169; per il commento, ivi, vol. II, p. 804. Questa immagine è stata segnalata da Andrea Comboni, più per vicinanza concettuale con l'azione in esame che per una reale coincidenza, nel commento al già ricordato sonetto di Paride Ceresara in cui è l'amante a 'spennacchiare' Cupido: P. CERESARA, *Rime*, cit., p. 181.

<sup>216</sup> M. BULL, *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*, London, Penguin Books, 2005, p.

‘contaminato’ alla luce della tradizione letteraria volgare<sup>217</sup>. La rappresentazione decora infatti il lato di un carro trionfale:

Questo pomposamente trahevano sei atrocissimi monoceri cum la cornigera fronte cervina, alla gelida Diana riverenti. [...] Sei virginicule al modo et pompa de le altre sopra sedevano. [...] Sopra questo promptamente sedeva una ornatissima nympha et bellissima in vestito aureo intexto cum seta cyanea, in habito subtile di puellitia politura di multiplce gemme deornato. Indicava el suo affectuoso dilecto per mirare nel suo gremio una copia di caeleste oro<sup>218</sup>.

Sul carro trionfale siede Danae [fig. 60], figura finora esclusa da una lettura allegorica-moraleggiante, ma in realtà profondamente legata al tema della castità e a quello, ad esso collegato, di Amore punito. Lo ha dimostrato Erwin Panofsky nel fondamentale contributo sull'iconografia di Cupido legato da cui prende l'avvio questa analisi. Panofsky è stato il primo a riconoscere la giovane Danae nella figura di donna che, in una tela conservata a San Pietroburgo [fig. 61], Rembrandt rappresenta sdraiata su un letto sulla cui testiera è incisa una figura lignea dorata raffigurante proprio Amore imprigionato: la sovrapposizione fra l'immagine di Danae, *figura Mariae*, madre per intervento divino, e quella di Cupido incatenato, rappresentazione della sconfitta dell'amore terreno e sensuale, diventa perfetta allegoria della virtù della castità. L'Amorino del dipinto di Rembrandt

non caratterizza tanto il prodigio mitico che accade, o che, per meglio dire, si annuncia, quanto quella condizione che *precede* questo prodigio mitico: la *castità forzata* di Danae. La castità di questa [...] non poteva essere contrassegnata in modo più appropriato che con un simbolo, a noi rivelatosi come un simbolo, da tempo immemorabile, della Castità e precisamente di quella acquisita solo con l'“incatenamento dell'istinto”<sup>219</sup>.

Il tema di Cupido legato, già ampiamente operante nell'epigrammatica greca e nella poesia allegorica latina, e quindi trasposto in volgare da Petrarca, ha dunque maggior fortuna nel significato – non originale ed estraneo alle letterature classiche – di ‘castità’ e ‘pudicizia’. In tal modo può dunque essere utilizzato, come nel caso della *Danae*, per esprimere valori simbolici non altrimenti rappresentabili. Per il quadro di Rembrandt è Amore legato a ‘significare’ castità, e non Danae, *figura Castitatis* ‘di riflesso’. La relazione fra la donna del mito e Cupido sconfitto non è però originale e, come dimostra l'*Hypnerotomachia Poliphili*,

---

192.

<sup>217</sup> Sul passo di Amore ‘spennato’ nel testo del Colonna, quale esempio di «contaminazione di precedenti letterari e figurativi» (p. 165), hanno richiamato l'attenzione G. POZZI, A. CIAPPONI, *La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta*, in «Lettere Italiane», XIV-2 (1962), pp. 151-169: 166, che ricordano anche un epigramma di Battista Guarino su una perduta statua di Pìrgotele dedicata ad Amore punito: «Quod sibi suspenso vult Cypria diva flagello? / Tristia cur meruit verbera nudus Amor? / An punit quod sit laqueis deprensa marito? / An pueri curas plagis docet illa clamari? / An solitos ficto con tegit ore dolos?». In proposito cfr. anche P. GAURICO, *De sculptura*, a cura di P. Cutolo, saggi di F. Divenuto, F. Negri Arnoldi, P. Sabbatino, Napoli, SEI, 1999, p. 250: «Clarus est ipse mastigophoro illa sua Venere noster Pyrgoteles».

<sup>218</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., vol. I, p. 169.

<sup>219</sup> E. PANOFSKY, *Eros legato*, cit., p. 173.

non citata da Panofsky nel suo saggio, affonda le radici già alla fine del XV secolo. Nel trionfo descritto da Colonna il rapporto fra figuranti e figurati è tuttavia doppio: l'immagine di Danae bagnata dalla pioggia d'oro ha senso nel contesto generale solo se posta in relazione con quella di Cupido spennacchiato; ma, a sua volta, l'immagine di Amore privato delle piume si comprende completamente soltanto se posta in relazione con il carro trionfale trainato dai monoceri. Tra le due raffigurazioni esiste dunque un rapporto dialogico, l'una spiega l'altra e viceversa, con la finalità di prendere le distanze dall'iconografia tradizionale (ossia petrarchesca) del trionfo della castità, per trovare un nuovo linguaggio visivo ed allegorico atto ad esprimere il concetto di pudicizia.

Nel II libro dell'*Hypnerotomachia* la scena riprodotta sul carro di Danae-Pudicizia viene però ribaltata. Polia, che è «alli algori della casta Diana [...] abituata e professa e religata e prescripta»<sup>220</sup>, resiste saldamente all'amore di Polifilo, finché vede il giovane morto nel tempio della dea della castità. Dopo aver parlato con la nutrice e aver ricordato uno per uno gli esempi più classici dell'inarrestabile potere del figlio di Venere, la giovane si reca al tempio e fa rinvenire l'innamorato. Cacciata dal santuario di Diana, Polia ritorna a casa:

Ma nel cubiculo mio sola sedendo circumvallata de insueti accendimenti, ecco che io vedo repentina et inopinatamente fora ussire delle aperte fenestre, cum grande vehementia et impetuoso strepito et terrore, uno vehiculo tutto di crystallino giazo, tracto da dui candidi et cornigeri cervi, incapestrati cum cathenule di livido plumbo; sopra il quale sedeva una irata dea coronata di una strophiosa di salice agno cum uno arco disfunculato e cum la inane pharetra, in me dimostrando terricoso aspecto, e di furore incandente di volere usare crudele vindicta. Subitamente retro questo, un altro sequiva quello fugabondo, tutto di corrusco fuoco, da dui candidi cygni invinculati di funicoli d'oro: sopra questo triumphava una potente e diva matrona cum la stellata fronte instrophiosa di rose, et seco haveva uno pennigero puerulo cum gli svellati ochii, havendo una fiammante face, fugabondo la fredda e torpente dea, che me odiosamente mirava. Et tantulo ne l'aire persequitoe l'algente carpento, che dal fervore di l'altro tuto liquabile e xinaniscente, ambisi risolseron e disparveno<sup>221</sup>.

Il passaggio di Polia dal servizio di Diana alla fedeltà a Venere viene rappresentato mediante un nuovo trionfo; in questo caso però i carri non si limitano a sfilare ma danno vita ad un vero e proprio inseguimento, un capovolgimento della tradizionale *psychomachia* in cui la Lussuria ha la meglio sulla Pudicizia [fig. 62]. Preziosa l'indicazione dell'«arco disfunculato» della figlia di Latona, dettaglio iconografico inedito e certo non irrelato al tema di Cupido sconfitto. A questa incisione Maurizio Calvesi ritiene infatti si sia ispirato Lorenzo Lotto, lettore dell'*Hypnerotomachia* e straordinario creatore di figure simboliche, per la tela intitolata *La Castità mette in fuga Cupido e Venere*<sup>222</sup> [fig. 63]. L'immagine è un ottimo

---

<sup>220</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., vol. I, p. 409.

<sup>221</sup> Ivi, pp. 425-426.

<sup>222</sup> M. CALVESI, *Venere effimera e Venere perenne. I – Botticelli, Bronzino, Rubens, Piero di Cosimo, Lotto*, in «Storia dell'arte», 108 (maggio-agosto 2004), pp. 5-44: 22-23; ma cfr. anche *Lorenzo Lotto*, Catalogo della

esempio del sincretismo culturale dell'artista veneziano: la Pudicizia, riconoscibile dal bianco ermellino di petrarchesca memoria, tiene nella mano destra l'arco spezzato di Amore, bimbo senza benda che fugge dopo aver abbandonato la fiaccola, e spinge con la sinistra Venere, ritratta anche da Colonna «cum la stellata fronte», che porta con sé uno scrigno colmo di profumi e belletti. Un'iconografia non originale, quella di Lotto, finalizzata però a rileggere il *Triumphus Pudicitie* in chiave più propriamente immanente e mondana, sconfitta della sensualità e dei trucchi d'amore, più che dell'amore, forse non estranea all'orizzonte epitalamico in cui la figura di Cupido sconfitto, di tradizione (non solo) petrarchesca, acquista una primaria funzione simbolica a partire dalla Firenze laurenziana.

## 2.2 Da Pulci a Poliziano: le insegne medicee e lo stendardo di Giuliano

Il repertorio figurativo sul tema di Cupido punito offerto dalla poesia (e dall'arte) alessandrina, dall'elegia tardolatina e dal *Triumphus Pudicitie* trova, fra XIV e XV secolo, applicazione pratica sia a livello allegorico sia a livello metaforico, in costante equilibrio fra letteratura ed iconografia. È tuttavia soltanto nella Firenze della seconda metà del Quattrocento che questa relazione fra parola e immagine acquista una propria identità, estranea alle reiterazioni della retorica d'occasione cortigiana, e ben più radicata nel recupero umanistico dell'originaria funzione efrastica di un 'non mito' assunto al valore di vero e proprio tema. L'originalità riscontrabile nella Firenze laurenziana si deve soprattutto alla circolazione dell'immagine in questione in ambiti e con significati diversi da quelli finora incontrati, ambiti e significati tuttavia non estranei al valore di Eros punito e disarmato nell'arte e nella letteratura antica.

L'eccezionale successo, anche antiquario, dei *Triumphs*, per rispondere «à des préoccupations d'ordre à la fois humaniste et politique»<sup>223</sup>, si traduce in una ricchissima serie di cortei, spettacoli e feste incentrate sulla riproduzione dell'immaginario figurativo petrarchesco, rappresentazioni che divengono da subito «elemento di punta della politica spettacolare di casa Medici»<sup>224</sup>. All'interno di questo orizzonte culturale merita di essere

---

mostra (Roma, 2 marzo-12 giugno 2011), a cura di G.C.F. Villa, Milano, Silvana Editoriale, 2011, 53, pp. 274-276.

<sup>223</sup> N. CAREW-REID, *Les fêtes Florentines au temps de Lorenzo il Magnifico*, Firenze, Olschki, 1995, p. 109.

<sup>224</sup> F. QUINTERIO, *La festa sacra e profana*, in 'Per bellezza, per studio, per piacere'. *Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, a cura di F. Borsi, Firenze, Giunti, 1991, pp. 79-98: 81; in proposito cfr. anche A. PETROLINI TOFANI, *Gli ingressi trionfali e Le feste e la città*, in *Firenze e la Toscana dei Medici del Cinquecento*, Firenze,

osservato il modo in cui viene utilizzato, e rielaborato, il tema della sconfitta del dio dell'amore (per lo più ad opera della Castità o del suo seguito di «pudiche angiolette»<sup>225</sup>), che perde progressivamente il valore 'lirico' attribuitogli da tanta letteratura cortigiana, per acquisire un più marcato carattere simbolico (e politico).

Nel 1464, in occasione delle nozze tra Bartolomeo Benci e Marietta Palla Strozzi, viene allestita un'armeggeria incentrata sul dardo di Cupido, come ricorda un capitolo di Filippo Lapaccini<sup>226</sup>, e un *Trionfo d'Amore*<sup>227</sup> in cui però all'amante, vestito di «uno giubone di perle richamato a gioie, chon due alie alle spalle [...], fu ispiccate l'alie e gittate in sul trionfo: e in quel punto era ordinato che a detto trionfo s'apiccassi el fuoco»<sup>228</sup>. Lo spettacolo pirotecnico organizzato per concludere la festa nuziale è dunque collegato, nell'immaginario trionfale, ad una topica già nota: le ali d'amore (nel caso specifico, dell'amante trasformato in seguace d'Amore) vengono bruciate sul rogo del carro; la promessa della fedeltà coniugale viene pertanto collegata all'estinzione della volubilità amorosa e dell'incostanza, da sempre simboleggiate dalle ali di Cupido<sup>229</sup>.

---

Edizioni Medicee, 1980, rispettivamente pp. 343-354 e 393-402, e A. PINELLI, *Gli apparati festivi di Lorenzo il Magnifico*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cit., vol. I, pp. 219-233. Molto vasta è invece la bibliografia sulle feste e gli spettacoli nella Firenze del XV secolo: cfr. almeno P. VENTRONE, *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in *Les Temps revient. 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 aprile-30 giugno 1992), a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana Editoriale, 1992, pp. 21-53; P. ORVIETO, *Carnevale e feste fiorentine del tempo di Lorenzo de' Medici*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1992, pp. 103-124 (il testo, con lo stesso titolo e minime variazioni, è riedito anche in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del convegno di Pienza (10-14 settembre 1991), 2 voll., Roma, Salerno, 1993, vol. I, pp. 161-188; in cui cfr. anche L. RICCIARDI, *I giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, vol. II, pp. 551-574); P. VENTRONE, *Il carnevale laurenziano*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cit., vol. II, pp. 413-435; G. CIAPPELLI, *Il carnevale di Lorenzo: realtà e mito storiografico*, ivi, vol. III, pp. 917-932.

<sup>225</sup> L'espressione è ripresa da B. GIAMBULLARI, *Canzona del trionfo della Pudicizia*, in *Trionfi e canti carnascialeschi toscani del Rinascimento*, a cura di R. Brusciagli, 2 voll., Roma, Salerno, 1987, vol. I, XXI, p. 273.

<sup>226</sup> F. LAPACCINI, *L'armeggeria di Bartolomeo Benci*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1975, vol. II, pp. 1-16.

<sup>227</sup> Un'armeggeria con il carro del «gran signor Chupido» era stata organizzata anche per festeggiare l'ingresso di Pio II a Firenze nel 1459: cfr. P. CECCARELLI, *Le feste fiorentine orientali e neoplatoniche*, in *Il lume del Sole. Marsilio Ficino medico dell'anima*, Catalogo della mostra (Figline Valdarno, Vecchio Palazzo Comunale, 18 maggio-19 agosto 1984), a cura di P. Castelli, P. Ceccarelli, A. Mazzanti, C. Paolini, Firenze, OpusLibri, 1984, pp. 95-114: 102; L. RICCIARDI, *'Col senno, col tesoro e colla lancia'. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, presentazione di F. Cardini, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 152-160.

<sup>228</sup> Si cita la descrizione della festa da P. GORI, *Le feste fiorentine attraverso i secoli*, Firenze, Bemporad, 1926 (rist. anast. Firenze, Giunti reprint, 1987), p. 43; su questi festeggiamenti in relazione al modello petrarchesco si sono soffermati anche K. EISENBICHLER, *Political Posturing in some 'Triumphs of Love' in Quattrocento Florence*, in *Petrarch's Triumphs*, cit., pp. 368-381, e A. ORTNER, *Petrarcas «Trionfi»*, cit., pp. 127-137; per una visione d'insieme dell'armeggeria all'interno dell'immaginario ludico fiorentino cfr. anche D. BALESTRACCI, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2003<sup>2</sup>, pp. 64-69.

<sup>229</sup> Cfr., tra i tanti esempi, l'elegia *De Amore* di M. MARULLO, *Carmina*, cit., I, 59, pp. 25-26: «'Quis puer hic?' 'Veneris.' 'Plenae quae causa pharetrae est?' / 'Non bene provisos certa quod arma movet.' / 'Cur sine veste deus?' 'Simplex puer odit opertum.' / 'Unde puer?' 'Pueros quod facit ipse senes.' / 'Quis pennas humeris dedit?' 'Inconstantia.' 'Quare / nulla deo frons est?' 'Signa inimica fugit.' / 'Quae sors eripuit lucem?' 'Immoderata libido.' / 'Cur macies?' 'Vigilis cura dolorque facit.' / 'Quis caecum praedit?' 'Ebrietas, Sopor, Otia, Luxus.' / 'Qui

Ben diversa, da un punto di vista concettuale ma anche performativo, è la funzione attribuita alla rappresentazione della sconfitta del figlio di Venere in occasione delle due più famose giostre mediche, quella organizzata da Lorenzo de' Medici il 7 febbraio 1469 e quella vinta da suo fratello Giuliano il 29 gennaio 1475<sup>230</sup>. Luigi Pulci<sup>231</sup>, nella *Giostra* composta in occasione del primo torneo<sup>232</sup>, ricorda fra i partecipanti anche i fratelli Pierantonio e Piero Pitti, la cui insegna è così descritta:

[...] drento allo stendardo hanno Cupido  
con atti e gesti lagrimosi e affritti,  
talché, se fu già lieto in grembo a Dido,  
erano puniti tutti i suoi delitti,  
perch'una damigella gli avea avinte  
le braccia e l'ale spennacchiate e stinte<sup>233</sup>.

Ma Pulci aggiunge ancora, a proposito di Piero Pitti<sup>234</sup>, «e porta per cimiere, / come nello

---

comites?' 'Rixae, Bella, Odia, Obproprium.' / 'Qui coelo dignitati?' 'Homines.' 'Quae causa coegit?' / 'Mitior auctore est credita culpa deo.' / Heu, curvum genus et veri corda inscia: quo ius / fasque, scelus miseri si scelere abluimus?».

<sup>230</sup> Si fornisce di seguito la bibliografia minima di riferimento per le indicazioni ideologico-politiche, ma anche iconografico-letterarie, su entrambe le giostre: I. DEL LUNGO, *La giostra di Giuliano*, in ID., *Florentia*, cit., pp. 391-412; R. TRUFFI, *Giostre e cantari di giostre. Studi e ricerche di storia e di letteratura*, Rocca San Casciano, L. Cappelli, 1911, pp. 116-137; E. TEDESCHI, *Alcune notizie fiorentine tratte dall'Archivio Gonzaga di Mantova. Seconda metà del secolo XV*, Badia Polesine, Tocezio, 1925, pp. 13-23; P.O. KRISTELLER, *Un documento sconosciuto sulla Giostra di Giuliano de' Medici*, in «La Bibliofilia», XLI (1939), pp. 405-417 (poi riedito in ID., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954, pp. 437-450); R.M. RUGGIERI, *Letterati poeti e pittori intorno alla Giostra di Giuliano de' Medici*, in «Rinascimento», s. I, X (1959), pp. 165-196 (poi riedito in ID., *L'umanesimo cavalleresco italiano*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1962, pp. 163-198); E. FUMAGALLI, *Nuovi documenti su Lorenzo e Giuliano de' Medici*, in «Italia medioevale e umanistica», XXIII (1980), pp. 115-164, in particolare pp. 141-164; P. VENTRONE, *Cerimonialità e spettacolo nella festa cavalleresca fiorentina del Quattrocento*, in *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed età moderna*, Atti del VII convegno di studio (Narni, 14-16 ottobre 1988), Narni, Centro studi storici, 1990, pp. 35-53; F. BAUSI, *Un'inedita descrizione delle giostre fiorentine del 1469 e del 1475*, in «Medioevo e Rinascimento», V, n.s., II (1991), pp. 63-79; M. MARTELLI, *Nelle stalle di Lorenzo*, in *Studi su Lorenzo dei Medici e il secolo XV*, a cura di P. Viti, in «Archivio Storico Italiano», CL, II-III-IV (1992), pp. 267-302; R. BESSI, *Di due (o tre?) giostre che non si fecero*, ivi, pp. 303-318 (ora riedito in EAD., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 303-314); M. SCALINI, *Il "ludus" equestre nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in *Les Temps revient*, cit., pp. 75-102; R. BESSI, *Lo spettacolo e la scrittura*, ivi, pp. 103-117; L. RICCIARDI, *Col senno, col tesoro e colla lancia*, cit., pp. 166-186; per una visione complessiva cfr. anche *Paladini di carta. Il mondo cavalleresco fiorentino*, a cura di M. Villorosi, Roma, Bulzoni, 2006.

<sup>231</sup> Sull'esperienza letteraria di Luigi Pulci all'interno della corte laurenziana sono ancora di grande interesse le monografie di P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno, 1978, e di S. CARRAI, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, in particolare pp. 35-52.

<sup>232</sup> La *Giostra*, pubblicata per la prima volta a Firenze nel 1481, è stata a lungo al centro di una *querelle* sulla sua corretta attribuzione a Luigi o a Luca Pulci: cfr. G. VOLPI, *Le Stanze per la Giostra di Lorenzo de' Medici*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XVI (1890), pp. 361-367; R. TRUFFI, *Ancora delle "Stanze per la Giostra di Lorenzo de' Medici"*, ivi, vol. XXIV (1894), pp. 187-201; G. VOLPI, *Di nuovo delle "Stanze per la giostra di Lorenzo de' Medici"*, ivi, vol. XXXII (1898), pp. 365-369; sul significato del poema, e sui suoi rapporti con il torneo reale, è tornato più recentemente M. DAVIE, *Luigi's Pulci Stanze per la giostra: Verse and Prose Accounts of a Florentine Joust of 1469*, in «Italian Studies», XLIV (1989), pp. 41-58.

<sup>233</sup> L. PULCI, *La giostra*, in ID., *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano, Mursia, 1986, ott. XXXVII, vv. 3-8, p. 76.

<sup>234</sup> Tale aggiunta viene così spiegata da M. DAVIE, *Luigi Pulci's Giostra*, cit., p. 46: «The representation of Cupid

standardo è figurato, / quel falso e ingiusto e spennechiato arciere»<sup>235</sup>. Non tornerò a richiamare l'attenzione sull'importanza, in questa descrizione, dell'utilizzo del termine *spennacchiato*, presente anche, ma con diversa funzione, in due passi fra loro molto simili del *Morgante*<sup>236</sup>; varrà invece la pena ricordare che tra i partecipanti alla giostra del Magnifico anche Jacopo, figlio di Poggio Bracciolini e commentatore del *Triumphus Fame*<sup>237</sup>, portava un'insegna di un qualche interesse: «Nello standardo in veste paonazza / saette e archi una fanciulla spezza»<sup>238</sup>. In realtà, tutti i cavalieri che partecipano alla giostra del 1469 recano imprese amorose simili a quelle descritte, quasi tutte raffiguranti una donna in un prato con un oggetto simbolico tra le mani; delle 160 ottave che compongono la *Giostra* di Pulci, le prime 100 sono incentrate sull'illustrazione, anch'essa in fondo di tono e carattere trionfale, dei partecipanti al torneo e delle loro insegne. Ma le imprese descritte non sono frutto di invenzione letteraria, bensì di osservazione diretta, come testimonia il confronto fra le ottave pulciane e la cronaca del torneo tramandata da un manoscritto anonimo<sup>239</sup>. Nel testo in questione viene ricordato come nello standardo dei fratelli Pitti campeggiasse «una donna ritta [...], la quale aveva preso lo dio d'Amore, e toltegli l'arco e 'l turcasso, e legatogli le mani di dietro con catene d'oro, e dell'alie li traeva le penne, seminandone il campo di penne e razzi d'oro»<sup>240</sup>; o ancora, a proposito dell'insegna di Jacopo Bracciolini, come si potesse distinguere «uno iddio d'amore di sotto a' nugoli, che saettava saette a una iddea vestita di pagonazzo all'antica; [...] e la detta iddea pigliava colle mani le dette saette, et in sul ginocchio le spezzava, seminandone tutto il campo di saette d'oro rotte»<sup>241</sup>, una descrizione in cui non risulterà superfluo, alla luce dell'iconografia fin qui descritta, rimarcare il valore della postura della donna che spezza le frecce<sup>242</sup>. Ciò dimostra che l'immagine di cui ci stiamo occupando non viene ideata da Pulci, ma aveva già trovato accoglienza in un contesto così apparentemente lontano come il torneo organizzato dal Magnifico, in cui ricorrono anche altre

---

so attracts Pulci's attention that he reverts to it two stanzas later, where the device on the banner is repeated on the crest of Piero Pitti's helmet».

<sup>235</sup> L. PULCI, *La giostra*, cit., ott. XXXIX, vv. 4-6, p. 77.

<sup>236</sup> L. PULCI, *Morgante*, a cura di D. Puccini, 2 voll., Milano, Garzanti, 1989, vol. I, XVI, ott. 57, v. 1, p. 537: «Rimase Orlando tutto spennechiato»; e vol. II, XXIV, ott. 177, v. 1, p. 1026: «Rimase tutta spennechiata Antea».

<sup>237</sup> Sul letterato, già ricordato da C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca*, cit., pp. 90-91, è tornato successivamente e con ottimi risultati F. BAUSI, *Politica e cultura nel commento al 'Trionfo della Fama' di Jacopo Bracciolini*, in «Interpres», IX (1989), pp. 64-149.

<sup>238</sup> L. PULCI, *La giostra*, cit., ott. LIV, vv. 3-4, p. 82.

<sup>239</sup> Il testo, conservato nel manoscritto Magl. VIII.1503 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, è stato pubblicato da P. FANFANI, *Ricordo d'una giostra fatta a Firenze a di 7 febbraio 1468 sulla Piazza di Santa Croce*, in «Il Borghini», II (1864), pp. 475-483, 530-547.

<sup>240</sup> Ivi, p. 478.

<sup>241</sup> Ivi, p. 530.

<sup>242</sup> In proposito cfr. anche la descrizione di un altro standardo in cui la donna su un prato «rompeva un giogo d'oro col ginocchio, seminandone il campo» (ivi, p. 480).



rappresentazioni della sconfitta di Amore<sup>243</sup>, parte integrante di quella «componente storico-mitologica [...] tipica delle descrizioni delle giostre»<sup>244</sup>. Se poema e cronaca costituiscono «due testimonianze indipendenti del medesimo evento»<sup>245</sup>, nelle stanze dedicate al torneo l'autore del *Morgante* dimostra anche una straordinaria capacità di fondere «historical fact and literary convention»<sup>246</sup>, contaminando nello stendardo dei fratelli Pitti l'*ekphrasis* reale con riferimenti testuali diversi, dall'*Eneide* (I, vv. 685-688) alla *Commedia* (*Par.* VIII, vv. 7-9) per quanto pertiene al ricordo di Didone, al Petrarca del *Triumphus Pudicitie* per l'immagine di Amore spennacchiato<sup>247</sup>. Il ricorso a queste fonti, specie al poema trionfale che Pulci aveva anche trascritto «con perizia si direbbe da professionista»<sup>248</sup>, non è tuttavia semplice sfoggio di erudizione; alla base va riconosciuta «la tendenza, assai diffusa nel '400, a un riutilizzo dei *Trionfi* come repertorio di *exempla* e moralità»<sup>249</sup>, con la finalità di riaffermare il senso allegorico più profondo attribuito da Lorenzo alla giostra amorosa in onore dell'amata Lucrezia Donati<sup>250</sup>, senso chiaro fin dall'elogio del Magnifico nella *Giostra* pulciana:

Ma certo il Lâur mio, sempre costante,  
 non volle esser ingrato al suo signore;  
 e, perché egli avea scritto in adamante  
 quello atto degno di celeste honore,  
 si ricordò, come gentile amante,  
 d'un detto antico, che «vuol fede Amore»;  
 e preparava già l'armi leggiadre;  
 ma nol consente il suo famoso padre<sup>251</sup>.

<sup>243</sup> Cfr. ancora, anche in relazione ad una scena simile incontrata in un epigramma di Mariano Scolastico, la descrizione dello stendardo di Giovanni Vespucci (ivi, p. 482): «Uno iddio d'amore che saettava saette d'oro, con fiaccole di fuoco dipinte, a una dama vestita di veste bianca con maniche verde, la quale sur un verde prato stava ritta pigliando colle mani tutte le saette, et in una fonte, o veramente fiume d'acqua, ch'era sul detto prato, le spegneva». Nella *Giostra* di Pulci è invece nello stendardo del «gentil Pier Vespucci» che «una fanciulla a gioco / Amor beffava con sua balestrucci, / e in un bel rivo fiaccole di foco / ispegne, onde costui par che si crucci» (L. PULCI, *La giostra*, cit., ott. XLIX, vv. 1-5, p. 80).

<sup>244</sup> F. BAUSI, *Un'inedita descrizione della giostre fiorentine*, cit., p. 70.

<sup>245</sup> P. ORVIETO, *In margine all'edizione e commento delle Opere minori di Luigi Pulci*, in «Interpres», VI (1985-1986), pp. 91-123: 91.

<sup>246</sup> M. DAVIE, *Luigi Pulci's Giostra*, cit., p. 43.

<sup>247</sup> In proposito, si ricordi anche quanto osserva M.C. CABANI, *Pulci fra Dante e Petrarca*, in *I territori del petrarchismo*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 29-49: 44: «Pulci tende a prediligere un Petrarca aspro, petroso, efficace, didascalico e gnomico: dunque non alternativo a Dante, ma semmai con Dante solidale. [...] La preferenza accordata ai *Trionfi*, in pieno accordo con le tendenze connaturate allo stile del *Morgante* e con la scelta di Dante come guida, è pressoché scontata in ambito fiorentino sul finire del '400».

<sup>248</sup> D. DE ROBERTIS, *Due altri testi della tradizione nenciale*, in «Studi di filologia italiana», XXV (1967), pp. 109-134; ora riedito in ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 148-173: 149, nota 6.

<sup>249</sup> M.C. CABANI, *Pulci fra Dante e Petrarca*, cit., p. 38.

<sup>250</sup> Sull'amore tra Lorenzo e Lucrezia, oltre ai classici I. DEL LUNGO, *Gli amori del Magnifico Lorenzo*, Bologna, Zanichelli, 1923, pp. 68-81, e A. ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, pp. 93-99, cfr. anche I. WALTER, *Der Prächtige. Lorenzo de' Medici und seine Zeit*, München, C.H. Beck, 2003; trad. it. *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 59-91.

<sup>251</sup> L. PULCI, *La giostra*, cit., ott. XI, p. 65.

Pulci descrive Lorenzo come un «gentile amante» consapevole che «vuol fede Amore»; ma il letterato aggiunge che questa frase è un «detto antico»: più che coniare un nuovo modo di dire<sup>252</sup>, l'autore del *Morgante* intende accennare ad un noto adagio toscano, poi inserito da John Florio nel suo *Giardino di recreatione*<sup>253</sup>, prima di essere antologizzato anche da Giuseppe Giusti nella sua *Raccolta di proverbi toscani*<sup>254</sup>. L'adagio, nella forma completa, recita «Amor vuol fede, e fede vuol fermezza», probabile adattamento del verso properziano, anch'esso presto confluito in sillogi di *loci communes*, «multum in amore fides, multum constantia prodest»<sup>255</sup>. Tale concetto ben si adatta all'idealizzazione della fedeltà e della costanza di Lorenzo sottesa all'ottava della *Giostra* e, più in generale, all'intero poema pulciano, e allo stesso tempo si definisce come una delle linee portanti della costituenda cultura di età laurenziana<sup>256</sup>, in cui il motto in questione, all'interno di una tradizione che si riallaccia alle *Rime* del Boccaccio, circola con estrema frequenza e con differenti declinazioni<sup>257</sup>. E non solo in letteratura. Negli stessi anni in cui Pulci (ma anche Poliziano, come vedremo) componeva il proprio poema, dalla bottega fiorentina di Baccio Baldini uscivano due incisioni molto simili<sup>258</sup> [figg. 64-65] rappresentanti una scena che dovrebbe ormai essere piuttosto nota: quattro figure femminili intente a punire Amore legato ad una pianta. In una delle due immagini, sulla manica della donna che minaccia il dio con la spada

<sup>252</sup> Come sostenuto nel *Dizionario dei proverbi*, a cura di L. Massobrio e V. Boggione, Torino, UTET, 2004, III.4.4.8.

<sup>253</sup> J. FLORIO, *Giardino di recreatione*, Londra, Thomaso Woodcock, 1591: si cita dalla moderna edizione (*Giardino di recreazione*) a cura di L. Gallesi, Milano, Greco & Greco, 1993, p. 49.

<sup>254</sup> *Raccolta di proverbi toscani*, a cura di G. Giusti, pubblicata da G. Capponi, Firenze, Le Monnier, 1926, p. 27.

<sup>255</sup> PROP. 2, 26a, 27. Per quanto riguarda la fortuna del verso in raccolte di sentenze e luoghi comuni, basterà ricordare la sua presenza nella *Polyanthea* di Domenico Nani Mirabelli (*editio princeps* 1503): si cita da D. NANI MIRABELLI, *Polyanthea*, Coloniae, ex officina Iasparis Gennepaei, 1552, c. XXIIIr.

<sup>256</sup> Sull'importanza degli anni Sessanta del Quattrocento come momento di svolta nella costituzione della cultura laurenziana ha richiamato l'attenzione M. MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996, che dedica alla *Giostra* di Pulci pp. 185-197.

<sup>257</sup> In proposito mi permetto di rinviare a F. LUCIOLI, «Amor vuol fede». *Un motto nella Firenze laurenziana, in «Tout est dit». Teoria, problemi, fenomeni della riscrittura*, a cura di R. Bragantini, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 113-132. Aggiungo in questa sede l'ipotesi di un possibile influsso del motto in questione, non più in chiave erotica ma in chiave amicale, su un'epistola scritta l'8 aprile 1474 da Marsilio Ficino a Naldo Naldi: «Quid me provocat ad loquendum? Amor ac fides. Amorem igitur fidemque laudabo. Gratia movet amorem, amor fidem procreat. Fides amore, patrem suum, fovet, atque hoc fomento ex amore generat amicitiam» (si cita da M. FICINO, *Opera omnia*, rist. anast. dell'ediz. Basileae, ex officina Henricpetrina, 1576, con una lettera introduttiva di P.O. Kristeller e una premessa di M. Sancipriano, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962, p. 666).

<sup>258</sup> Cfr. *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 24, 4 (143), p. 207 e 5 (144), p. 208; A.M. HIND, *Early Italian Engraving*, cit., A.IV.7 e 8. Su queste incisioni ha richiamato l'attenzione A. WARBURG, *Delle "imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine*, in «Rivista d'Arte», III (1905), pp. 1-15 (poi riedito in ID., *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932; trad. it. *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 179-191; ma cfr. anche ID., *Scambi di civiltà fra nord e sud nel secolo XV*, ivi, pp. 171-178); più recentemente, anche per una visione d'insieme dell'incisione in età laurenziana, cfr. *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman (Florence, 1992), edited by E. Cropper, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, in particolare pp. 175-180 (D. LANDAU, *Printmaking in the Age of Lorenzo*) e 181-196 (L. WHITAKER, *Maso Finiguerra, Baccio Baldini and The Florentine Picture Chronicle*); P.L. RUBIN, A. WRIGHT, *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, London, London National Gallery Publications, 1999, pp. 338-345.

si legge: «Amor vuol fé». Non basta però, perché in altre tre incisioni della stessa famiglia si può leggere lo stesso motto in forma più articolata: «Amor vuol fé e dove fé non è amor non può»<sup>259</sup>. Mi permetto di dissentire con quanti ritengono che sia questa la forma originaria dell'adagio<sup>260</sup>: il poema pulciano (sulla scia della tradizione letteraria e figurativa all'interno della quale si inserisce l'immagine di Amore legato e disarmato) è caratterizzato dall'elogio della fermezza e della costanza dell'amante; non c'è alcun riferimento ad una mancanza di fede, cui peraltro non potrebbe corrispondere in alcun modo una presunta impotenza, bensì la totale assenza dell'amore. La sentenza di queste incisioni va dunque più correttamente interpretata come un'ennesima riscrittura impersistito-amorosa del proverbio originario<sup>261</sup>, secondo un processo di rielaborazione delle massime sentenziose particolarmente fecondo per gli stemmi fiorentini del XV secolo<sup>262</sup>. In un'altra delle immagini accompagnate da tale motto<sup>263</sup> [fig. 66], raffigurante due giovani che sorreggono una sfera armillare, sono stati riconosciuti Lorenzo e Lucrezia<sup>264</sup>: se tale identificazione è corretta<sup>265</sup>, ancor più interessante sarà osservare la posizione certo non casuale dei cartigli, col Magnifico che stringe nelle mani proprio il frammento della frase che ci interessa. Se si può comprendere la presenza della figura di Lorenzo in relazione a quella che ci sembra di poter ritenere una delle molte imprese

<sup>259</sup> Il motto si legge nelle seguenti incisioni: *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 24, 1 (143), p. 204; A.M. HIND, *Early Italian Engraving*, cit., A.IV.9 (raffigurante una donna sdraiata lungo la sponda di un fiume, immagine per la quale è stata chiamata in causa la descrizione di Arianna offerta da Poliziano nelle *Stanze* (I, 110); ivi, A.IV.12 (raffigurante quattro animali e quattro differenti scene, fra cui anche un Amore legato ad un albero con il motto «Dum fata sinunt»); un'immagine simile ivi, A.IV.31); per la terza incisione v. *infra*, nota 263.

<sup>260</sup> Recentemente A.W.B. RANDOLPH, *Engaging Symbols*, cit., p. 228; ma cfr. anche J.M. MUSACCHIO, *Wives, Lovers, and Art in Italian Renaissance Courts*, in *Art and Love in Renaissance Italy*, cit., pp. 29-41: 29-30.

<sup>261</sup> Che la forma originaria dell'adagio da cui è ricavato il motto sia «Amor vuol fede, e fede vuol fermezza» sembra dimostrato anche da un'ottava del IV canto della *Morte di Ruggiero* di Giovambattista Pescatore, canto in cui è descritto un palazzo sulle cui pareti sono raffigurate alcune gentildonne di Ravenna, ciascuna caratterizzata da un fiore e da un motto: «[Medoro] vide ne la loggia bella / il ritratto d'un'altra vaga dama, / nel sembiante honestissima e in favella / dolce, e Cornelia Mengoli si chiama, / la cui bellezza in questa parte e in quella / volando porta la veloce Fama; / tien ne la mano un cespo di viole / et scritto: "Amor fermezza e fede vuole"» (G. PESCATORE, *Morte di Ruggiero continuata a la materia de l'Ariosto*, in Venetia, per Paolo Gerardo, 1556, IV, ott. 82, c. 21r).

<sup>262</sup> Per un'indagine in questa direzione è molto utile *Stemmi nel Museo Nazionale del Bargello*, a cura di F. Fumi Cambi Gado, Firenze, Associazione "Amici del Bargello", 1993.

<sup>263</sup> *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 24, 17 (148), p. 220; A.M. HIND, *Early Italian Engraving*, cit., A.IV.11.

<sup>264</sup> Per primo A. WARBURG, *Delle "imprese amorose"*, cit., p. 184, e da ultimo C. DEMPSEY, *The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 111-112. In uno studio sull'*Hypnerotomachia Poliphili* interpretata come rappresentazione della storia d'amore tra Lorenzo e Lucrezia, questa incisione è attribuita a Poliziano e la paternità della frase a Pulci: E KRETZULESCO-QUARANTA, *Les Jardins du Songe. Poliphile et la mystique de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, pp. 61-85. I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 68 sostiene invece che questo motto fu coniato in occasione delle nozze di Braccio Martelli (già innamorato di Costanza Donati, sorella di Lucrezia) e Costanza Pazzi nel 1466. Un'interpretazione neoplatonica della scena, per cui «la sfera armillare sostenuta dalla giovane potrebbe significare in Lucrezia la Musa celeste, Urania, e indicare nell'amata la ispiratrice di una ascesa alla divinità», è offerta da P. CECCARELLI, *Le feste fiorentine*, cit., p. 103.

<sup>265</sup> Una donna con un sfera d'oro in mano è ricordata anche sullo stendardo di Benedetto d'Antonio Salutati nell'anonima cronaca della giostra laurenziana: P. FANFANI, *Ricordo d'una giostra*, cit., p. 532.

amoroze di casa Medici<sup>266</sup>, forse meno ufficiale delle altre, ma non per questo meno fortunata, resta da chiarire la relazione fra questo motto e l'immagine di Amore legato e disarmato, riprodotta con frequenza sia nelle incisioni attribuite al Bandelli<sup>267</sup> [fig. 67], sia sugli standardi della giostra del 1469.

Nel richiamare l'attenzione sugli abiti "alla francese" delle protagoniste, Warburg riconosce in questo tipo di iconografia una chiara derivazione nordica, collegata al tema della «lotta per i pantaloni», su cui influirebbe un passo di Isaia (4,1):

In quel giorno  
sette donne si disputeranno un uomo  
e gli diranno: «Noi mangeremo del nostro pane  
e vestiremo coi nostri vestiti:  
solo permetti che si porti il tuo nome,  
togli la nostra infamia».

«Così questa genuina e popolare interpretazione biblica è solidamente inserita nell'ambiente delle feste popolari del Medioevo fino all'età presente»<sup>268</sup>. In realtà il passo biblico non sembra avere molto a che fare con l'immagine in questione, incentrata non più su una disputa, bensì sul tema di Cupido punito e disarmato. Le due immagini con il medesimo soggetto sono complementari: in quella con il motto «Amor vuol fé» il dio, legato ad un albero con le mani dietro la schiena, ha la faretra vuota ed è privo delle armi; nell'altra, il figlio di Venere ha le braccia legate sopra la testa, le frecce sono sparse ai suoi piedi e l'arco è nelle mani di una delle aguzzine. In entrambe le incisioni una donna spenna Cupido e le quattro protagoniste sono armate con oggetti diversi, dalla spada al telaio fino al sandalo di tradizione classica. Warburg ritiene la scena una «vendetta contro Amore»<sup>269</sup>, definizione tanto più calzante se si riconoscono nelle figure femminili le *heroides* ausoniane, come farebbero d'altronde ipotizzare gli oggetti con cui Cupido viene minacciato. Non è però possibile sottovalutare, anche in relazione alla destinazione dell'immagine, l'apporto operato

---

<sup>266</sup> Sulle imprese medicee F. AMES-LEWIS, *Early Medicean Devices*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42 (1979), pp. 122-143; C. ACIDINI LUCHINAT, *L'immagine medicea: i ritratti, i patroni, l'araldica e le divise*, in 'Per bellezza, per studio, per piacere', cit., 125-142; F. BAUSI, *Il Broncone e la Fenice (morte e rinascita di Lorenzo de' Medici)*, in *Studi su Lorenzo dei Medici*, cit., pp. 437-454; F. FUMI CAMBI GADO, *Emblemi a Firenze nell'epoca laurenziana*, ivi, pp. 715-734; F. CARDINI, *Le insegne laurenziane*, in *Les Temps revient*, cit., pp. 55-74; L. BORGIA, F. FUMI CAMBI GADO, *Insegne araldiche e imprese nella Firenze medicea del Quattrocento*, in *Consorterie politiche e mutamenti istituzionali in età laurenziana*, Catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 4 maggio-30 luglio 1992), a cura di M.A. Morelli Timpanaro, R. Manno Tolu, P. Viti, Firenze, Silvana Editoriale, 1992, pp. 213-238; C. ACIDINI, *Lorenzo il Magnifico: divise e messaggio morale*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cit., vol. I, pp. 37-45, che ricorda quanto «complessa e labirintica, per la varietà che la caratterizza, è la selva dei significati sottesi alle divise o imprese della famiglia» (p. 38).

<sup>267</sup> Cfr. *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 24, 1 (040), p. 153.

<sup>268</sup> A. WARBURG, *Scambi di civiltà*, cit., p. 174; ma cfr. anche ID., *Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino*, in ID., *La rinascita del paganesimo*, cit., pp. 147-170.

<sup>269</sup> A. WARBURG, *Scambi di civiltà*, cit., p. 177.

su questo tipo di iconografia dall'immaginario del *Triumphus Pudicitie*: basti confrontare le incisioni con il ricordato desco da parto realizzato da Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto [fig. 37]. Anche il dio dell'amore raffigurato da Baccio Baldini non è più un fanciullo indifeso ma un giovane aitante, che viene punito dalle donne che lo hanno imprigionato. Ma se l'egloga ausoniana fosse la (sola) fonte dell'episodio, non si potrebbe comprendere il valore simbolico attribuito all'immagine: il personaggio legato e disarmato non è il capro espiatorio di amanti infelici che vogliono vendicarsi per le sofferenze patite a causa della passione; è piuttosto l'amore sensuale, il desiderio fisico, la *Voluptas* da sconfiggere in favore di un amore casto, un sentimento puro, un vero *Amor* fondato sulla fede che lega gli innamorati («Amor vuol fé»), secondo una concezione propriamente umanistica del sentimento amoroso<sup>270</sup>. Il gesto negativo compiuto dalle *heroides* ausoniane viene dunque riletto, in chiave positiva, attraverso il filtro petrarchesco. Motto properziano e immagine di Cupido punito, mediate dai modelli, in parte concorrenziali, di Ausonio e Petrarca, convergono così nella creazione di una vera e propria impresa amorosa. Le illustrazioni attribuite a Baccio Baldini erano infatti probabilmente utilizzate per decorare coperchi di scatoline o bossoli per spezie, oggetti che, sempre secondo Warburg, «appartengono, nella vita amorosa, a quella più poetica fase dell'“amore desideroso”, mentre ai cassoni nuziali toccò il più prosaico compito di conservare il prezioso corredo della sposa borghese»<sup>271</sup>. Si tratta di una distinzione forse troppo netta, che non tiene peraltro conto della tradizione di lunga durata alla base di questa iconografia: possiamo ricordare che nella Venezia del Quattrocento il motto «Amor vuol fede» non veniva inciso soltanto su scatolette, specchi e altri pegni d'amore<sup>272</sup>, ma anche su ben più “impegnative” coppe nuziali; su una di queste, ad esempio, sono intrecciate in frammenti di pasta di vetro le lettere che compongono il seguente strambotto:

<sup>270</sup> In proposito sono molto utili anche i contributi di C. CIERI VIA, *L'antico fra mito e allegoria. Il tema dell'amore nella cultura di immagini fra '400 e '500*, con la collaborazione di D. Pagliai, Roma, il Bagatto, 1986, in particolare pp. 11-33 (*La concezione dell'amore: origine e continuità*) e pp. 69-78 (*La moralizzazione dell'amore*).

<sup>271</sup> A. WARBURG, *Delle “imprese amorose”*, cit., p. 183.

<sup>272</sup> Una scatolina con il motto «Un puro amor vol fé», attribuita al senese Domenico di Bartolo e databile al secondo quarto del Quattrocento, è riprodotta in *Die Sammlung Dr. A. Figdor*, hrsg. von O. von Falke, 5 voll., Berlin, Paul Cassirer, 1930, vol. V, 341, tavv. CXXXVIII-CXL: in proposito P. TOESCA, *Una scatola dipinta da Domenico di Bartolo*, in «Rassegna d'arte senese», XIII (1920), pp. 107-108; E. LEVI, *Botteghe e canzoni della vecchia Firenze*, L'Aquila, Officine Grafiche Vecchioni, 1927, pp. 8-10 (estratto da «Nuovi Studi Medievali», III [1926-27], pp. 93-165); P.F. WATSON, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, London, Associated University Presses, 1979, pp. 86-89; a questa scatola se ne può aggiungere un'altra, contemporanea ma di produzione fiorentina, recante la stessa frase, ora al Museum für Angewandte Kunst di Köln; il motto campeggia anche su un anello inciso riconducibile alla stessa realtà storico-geografica: per tutta questa produzione si rinvia ad *Art and Love in Renaissance Italy*, cit., pp. 76-87, 100-101 (varrà la pena ricordare che sulla parete della prima sala della mostra campeggiava la scritta «Amore vole fé»).

Non dubitar sorella mai podese  
far torto alo tuo volto tanto adorno:  
si nel mio cor mile corteli avese,  
e turmentado fose note e zorno,  
mia vita e facultà tuta per sese  
el foco del inferno avese a torno,  
no, non muteria perrò mia opinione  
et eserte sempre servo e tuo prexone.  
Amor vol fede<sup>273</sup>.

La relazione fra pegno nuziale, motto impresistico, Amore punito e *Triumphus Pudicitie* trova però perfetta sintesi in un piatto in ceramica, andato perduto durante la seconda guerra mondiale, prodotto nella Firenze del primo ventennio del Cinquecento [fig. 68]. Ritenuta illustrazione di un trionfo d'Amore accompagnato dal motto «Amore vol fede», è decorata da un Cupido bambino bendato, inginocchiato e con le mani dietro il corpo. Più che del trionfo d'Amore, credo si tratti di un'illustrazione *in absentia* del trionfo della Pudicizia, come d'altronde confermerebbero le parole incise. Se dunque immagine e motto, separatamente, possono essere letti come simbolo di purezza, fermezza e fedeltà – e come tali destinati a straordinaria fortuna, sempre in equilibrio fra immaginario ausoniano e petrarchesco, fino alla fine del Cinquecento [fig. 69] –, a maggior ragione l'impresa nata dalla sintesi di questa immagine e di questo motto si dovrà interpretare come superamento dell'«amore desideroso» cui accenna Warburg, in prospettiva di un amore casto, puro e nobilitante, lo stesso sentimento che anima Lorenzo e che caratterizza l'impianto iconografico degli stendardi della sua giostra. Come conferma il verso di un'elegia di Cristoforo Landino a Bernardo Bembo, «castus amor castam postulat fidem»<sup>274</sup>. La punizione e la sconfitta di Cupido non simboleggiano pertanto la negazione dell'amore, bensì la negazione della pura passione, all'interno di un disegno – letterario e artistico – incentrato sul tema della fedeltà. Anche il Magnifico, come testimonia Pulci, conosce chiaramente il senso profondo del motto «Amor vuol fede»: il suo sentimento nei confronti di Lucrezia si rivela un modello di costanza e fermezza, come conferma anche la canzone *Per molte vie e mille vari modi*, in cui la parola «fede/fé» ricorre sette volte proprio con questo significato<sup>275</sup>, se non addirittura come *senhal* dell'amata<sup>276</sup>.

Eppure la giostra del 1469, come tutti gli spettacoli del suo genere, non solo a Firenze,

---

<sup>273</sup> Si cita (aggiustando la grafia e restituendo l'impianto metrico) da *Beyond Venice. Glass in Venetian Style, 1550-1750*, edited by J.-A. Page and I. Doménech, Corning, The Corning Museum of Glass, 2004, pp. 64-65; ma sulla coppa in questione cfr. anche A. ANTONAROS TARACCHINI, *Riflessi divini*, Roma, Retablo, 2005, p. 235.

<sup>274</sup> C. LANDINI, *Carmina varia*, in ID., *Carmina omnia*, ex codicibus manuscriptis primum edidit A. Perosa, Firenze, Oschki, 1939, V, v. 4, p. 162.

<sup>275</sup> LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, in ID., *Opere*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992, L, pp. 88-94.

<sup>276</sup> Cfr. Almeno C. DEMPSEY, *The Portrayal of Love*, cit., pp. 104-112.

non è semplicemente un grandioso torneo in onore di Lucrezia Donati, ma anche una «forma di autocelebrazione medicea»<sup>277</sup>. A questo proposito non si può fare a meno di osservare un dettaglio finora trascurato: gli standardi più chiaramente incentrati sulla sconfitta di Cupido sono anche gli standardi di «esponenti dell'opposizione o, per dir meglio della dissidenza antimedicea. [...] Accanto a Jacopo Bracciolini, è il caso di sottolineare almeno la presenza di due giovani rampolli di casa Pitti»<sup>278</sup>. Si tratta di una pura coincidenza? Non bisogna dimenticare che «le feste di corte rinascimentali, a differenza di quelle medievali, sono improntate a una filosofia che giudica possibile raggiungere la verità attraverso le immagini»<sup>279</sup>. E la verità da raggiungere è in questo caso, insieme, un assunto amoroso e una dichiarazione politica. Se il cavaliere che innalza lo stendardo con Cupido disarmato non dichiara la propria estraneità all'amore, bensì la propria adesione ad un sentimento più puro fondato sulla fedeltà, allo stesso modo non è del tutto impossibile ipotizzare che dietro tale insegna amorosa si possa celare anche un significato politico, ancora una volta riconducibile alla sfera iconico-semantiche della fiducia. Certamente non una professione di fede, ma almeno, forse, una manifestazione di non belligeranza.

Al di là della possibile valenza politica dell'immagine, nel passaggio del *topos* da Petrarca a Pulci – un passaggio non diretto, ma plausibilmente mediato (e chissà poi fino a che punto) dalla coeva produzione artistica fiorentina, più o meno legata ai *Triumph*<sup>280</sup> e ricca di donne che spennacchiano Amore o spezzano le sue frecce sul ginocchio, come su un cassone di Jacopo del Sellaio [fig. 31] –, accanto ad una conservazione del senso originario, di castità e non di vendetta, di adesione e non di rinuncia ad un amore totalizzante e nobilitante, si registra anche un cambiamento di orizzonte: Amore legato e disarmato non è più figura universale di pudicizia e fedeltà, ma una ben più privata, se non enigmatica, insegna cavalleresca, destinata a cristallizzarsi nelle forme, talvolta rigide e ripetitive, dell'impresistica erotica. Lo conferma anche lo stendardo utilizzato da Giuliano de' Medici in occasione della giostra del 1475, per la quale molto più numerose sono le fonti letterarie e cronachistiche. A metà strada fra le due, e a testimonianza dell'ancora scarsa circolazione, nel XV secolo, dell'immagine in questione al di fuori dei confini della Firenze medicea, si colloca

---

<sup>277</sup> L. RICCIARDI, 'Col senno, col tesoro e colla lancia', cit., p. 107; in proposito cfr. anche R.C. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980, in particolare pp. 216-233, 432-438; N. CAREW-REID, *Les fêtes Florentines*, cit., pp. 23-35, 109-114, 157-159.

<sup>278</sup> F. BAUSI, "Paternalis artis heres". *Ritratto di Jacopo Bracciolini*, in «Interpres», VIII (1988), pp. 105-198: 118.

<sup>279</sup> R. STRONG, *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*, Suffolk, The Boydell Press, 1984<sup>2</sup>; trad. it. *Arte e potere. Le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Milano, il Saggiatore, 1987, p. 36.

<sup>280</sup> Cfr. R. PACCIANI, *Immagini, arti e architetture nelle feste dell'età laurenziana*, in *Les Temps revient*, cit., pp. 119-137, in particolare pp. 122-126.

una nota elegia di Giovanni Aurelio Augurelli indirizzata a Bernardo Bembo:

In signis quare Medici sit, Bembe, requiris  
post tergum vinctis pictus Amor manibus,  
sub pedibusque tenens arcus fractamque pharetram,  
pendeat ex humeris nullaque penna suis;  
atque solo teneat fixos immotus ocellos,  
immeritam veluti sentiat ille crucem.  
Horrida cui tereti Pallas supereminet hasta  
et galea et saeva gorgone terribilis.  
Multi multa ferunt, eadem sententia nulli est:  
pulchrius est pictis istud imaginibus<sup>281</sup>.

Presente a Firenze in occasione della giostra in qualità di ambasciatore<sup>282</sup>, Bembo doveva aver chiesto lumi all'amico riminese sul senso dell'insegna di Giuliano de' Medici, chiaro segnale che l'uso impresistico di Amore sconfitto non aveva ancora varcato i confini di Firenze. Ma che cosa aveva visto di preciso Bernardo Bembo? Leggiamo la descrizione dello stendardo del fratello del Magnifico offerta da una cronaca anonima:

Nel mezo di questo stendardo era una figura grande simigliata a Pallas [...]; la quale teneva i piè in su due fiamme di fuocho, et delle dette fiamme usciva fiamme che ardevano rami d'ulivo che erano dal mezo in giù dello stendardo, che dal mezo in su erano rami senza fuocho [...]. Teneva decta Pallas nella mano diricta una lancia da giostra, et nella mano manca lo scudo di Medusa. Et appresso a decta figura un prato adorno di fiori di varii colori, che n'usciva un ceppo d'ulivo con uno ramo grande, al quale era legato uno dio d'Amore cum le mani dirieto cum cordoni d'oro. Et a piedi aveva arco, turcasso et saecte rocte. Era commesso nel ramo d'ulivo dove stava legato lo dio d'Amore uno breve di lectere alla franzese d'oro che dicevano: «La sans par»; la sopradecta Pallas guardava fisamente nel sole che era sopra a llei<sup>283</sup>.

L'immagine in questione ricorda da vicino alcune delle illustrazioni già incontrate: Cupido è legato con le mani dietro la schiena ad un tronco di ulivo; ai suoi piedi arco, faretra e frecce rotte. In questo caso, tuttavia, la sconfitta di Amore non è dovuta ad un gruppo di donne ma, come nel caso delle imprese della giostra del Magnifico, soltanto ad un'unica

---

<sup>281</sup> Si cita da G. PAVANELLO, *Un maestro del Quattrocento (Giovanni Aurelio Augurelli)*, Venezia, Tipografia emiliana, 1905, XVII, pp. 240-241; sui rapporti fra Augurelli e Bembo, *ivi*, pp. 89-95.

<sup>282</sup> Cfr. A. DELLA TORRE, *La prima ambasceria di Bernardo Bembo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XXXV (1900), pp. 258-333 (che si sofferma sull'epigramma a p. 267); F. PINTOR, *Le due ambascerie di Bernardo Bembo a Firenze e le sue relazioni coi Medici*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Firenze, Arian, 1911, pp. 785-813; più recentemente è tornata sulla presenza di Bernardo Bembo a Firenze, e sui suoi rapporti con la cultura neoplatonica laurenziana, L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 329-350, che osserva a proposito del carne dell'Augurelli che «quel che doveva importare [...] è il dispiegarsi del gioco dell'interpretazione delle immagini, quel che più è bello è che le immagini suscitino appunto il dialogo, la sfida, il confronto in chi le guarda e le commenta» (p. 342).

<sup>283</sup> Il testo della cronaca è conservato nel manoscritto Magl. II. IV. 324, cc. 122r-135r, della Biblioteca Nazionale di Firenze, pubblicato in parte da G. MAZZATINTI, F. PINTOR, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Forlì, Luigi Bordini, vol. XI (1901), pp. 27-29, e in parte da G. POGGI, *La giostra medica del 1475 e la «Pallade» del Botticelli*, in «L'Arte», V (1902), pp. 71-77; il testo è stato poi ripreso e nuovamente analizzato, in relazione alle *Stanze* di Poliziano, da R.M. RUGGIERI, *Letterati poeti pittori*, cit., pp. 169-170 (da cui si cita).



attante, «una figura grande simigliata a Pallas», cioè una donna con lancia ed egida, una figura con gli attributi di Minerva, ma non necessariamente Minerva. Sono invece sicuri dell'identità della protagonista della scena l'Augurelli e Naldo Naldi, che così descrive lo stendardo in un suo carme latino:

Hos super advenit Medica de stirpe creatus  
Iulianus ductans equites, longasque phalanges,  
cuius ut esse queas victricia dicere signa.  
Pallada conspicias spectantem in lumina solis  
atque hastam manibus scutumque insigne gerentem  
Gorgonis anguiferae; pedibus quae diva pudicis  
calcat, iter faciens, tremulas castissima flammas.  
Hic tu non tenerum quicquam neque molle videbis,  
sed Veneris natum manibus post terga revinctis,  
haerentem trunco teretis, nisi fallor, olivae,  
viribus effractum victricis in omnia divae<sup>284</sup>.

Le tre descrizioni dell'evento concordano nel riconoscere sullo stendardo Amore legato ad un ceppo d'ulivo (simbolo di Giuliano da contrapporre al lauro di Lorenzo<sup>285</sup>), con le mani dietro la schiena, immagine riprodotta anche sull'elmo di Giuliano, raffigurante «uno idio d'amore assedere in sur uno ceppo d'olivo et legato colle mani dirieto a uno ramo d'ulivo et a piedi aveva turchasso e saecte et arco tucti rocti»<sup>286</sup>. Il figlio di Venere è sempre prigioniero di una *figura Minervae* armata di asta ed egida (ma anche sull'armatura di Giuliano spicca «una testa di Medusa che tucto riempieva il campo dello scudo»<sup>287</sup>), con le armi spezzate ai suoi piedi (particolare non presente nel carme di Naldo Naldi); soltanto l'Augurelli ricorda invece il dettaglio delle ali spennacchiate, ritenuto da Ruggieri «un tocco di compiaciuta e realistica aderenza al modello letterario»<sup>288</sup>. Ma a quale modello letterario?

---

<sup>284</sup> N. NALDI, *Exametrum carmen de ludicro hastatorum equitum certamine ad Iulianum Medicen clarissimum certaminis victorem*, [Florentiae, Francesco di Dino, 1488]: si cita dall'incunabolo 70.4.F.21 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, c. A5r-v; sul carme e la giostra di Giuliano si è soffermata A. HULUBEL, *Naldo Naldi. Étude sur la joute de Julien et sur les bucoliques dédiées à Laurent de Medicis*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», III-2 (1936), pp. 169-186, 309-326, in particolare pp. 172-178; sull'autore e la sua poesia è tornato successivamente M. MARTELLI, *Le Elegie di Naldo Naldi*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini, E. Garin, L. Cesarini Martinelli, G. Pascucci, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1985, vol. I, pp. 307-332; ID., *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, cit., pp. 79-93.

<sup>285</sup> La distinzione è analizzata con attenzione da F. BAUSI, *Il Broncone e la Fenice*, cit., pp. 441-442. Sul rapporto fra i due fratelli si può ora rinviare a E. PLEBANI, *Lorenzo e Giuliano de' Medici. Tra potere e legami di sangue*, Roma, Bulzoni, 1993.

<sup>286</sup> Si tratta ancora della descrizione dell'anonimo magliabechiano, che in questo caso si cita da M. SCALINI, *Il "ludus" equestre*, cit., p. 95; un elmetto con «uno Chupido gnudo leghato le mani drieto a uno alloro» è ricordato anche in un inventario mediceo del 1492: M. SPALLANZANI, G. GAETA BERTELÀ, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, Associazione "Amici del Bargello", 1992, p. 81.

<sup>287</sup> R.M. RUGGIERI, *Letterati poeti pittori*, cit., p. 168; per il valore simbolico riconosciuto a Medusa nella Girenze laurenziana cfr. anche *Medusa. Il mito, l'antico e i Medici*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2008 (in particolare il contributo di V. CONTICELLI, *Medusa: significato e mito alla corte dei Medici*, pp. 27-47).

<sup>288</sup> R.M. RUGGIERI, *Letterati poeti pittori*, cit., p. 173, nota 1; in proposito cfr. anche M. FANTATO, *La biblioteca*

Le *Stanze* di Poliziano, su cui torneremo a breve, non erano state ancora composte; simili in parte, ma diverse concettualmente, le scene proposte da Luigi Pulci e, prima ancora, da Petrarca. Più che l'influsso dei modelli letterari, l'elegia del riminese «documenta l'intrecciarsi di un dibattito che coinvolge tutta una società di iniziati, o presunti tali, che godono di per se stesso un simile gioco elegante e raffinato»<sup>289</sup>. Il gioco in questione è naturalmente quello, ora pubblico e performativo, quindi privato e sapienziale, degli stendardi e degli stemmi, in cui abbiamo riconosciuto così operante il tema di Amore punito. Ma nell'elegia dell'Augurelli, accanto alla tradizione letteraria e alla moda impresistica, agisce anche e soprattutto il gusto per l'*ekphrasis* caratterizzante la produzione, latina e volgare, del poeta riminese, spesso incentrata sulla descrizione del figlio di Venere: è il caso di un sonetto, una sorta di risposta a Leon Battista Alberti, in cui viene volgarizzata l'iconografia di Cupido offerta da Properzio<sup>290</sup>; ma anche, e soprattutto, di un componimento «su un certo Cupidine di marmo che dorme con la mano soto il mento nello studio della Ex.a M.na Marchesana», cioè sul Cupido addormentato di Isabella d'Este, descritto «senza strali et arco / et di facelle scarco»<sup>291</sup>.

Tale gusto per una letteratura fatta di parola ed immagine, in costante quanto instabile equilibrio fra tradizione efrastica alessandrina (e umanistica) e tradizione testuale e figurativa petrarchesca, caratterizza da vicino la cultura della corte laurenziana<sup>292</sup>, ma contraddistingue soprattutto la produzione del suo miglior letterato, Angelo Poliziano<sup>293</sup>, nelle cui *Stanze* la

---

*di un umanista veneto: Giovanni Aurelio Augurelli*, in *Intorno al Polifilo. Contributi sull'opera e l'epoca di Francesco Colonna e Aldo Manuzio*, a cura di A. Scarsella, in «Miscellanea Marciana», XVI (2001), pp. 65-88.

<sup>289</sup> A. BALDUINO, *Un poeta umanista (G. A. Augurelli) di fronte all'arte contemporanea*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, a cura di M. Muraro, Roma, Jouvence, 1987, pp. 59-76: 64.

<sup>290</sup> Ivi, pp. 64-65; ma sull'interesse dell'Augurelli per l'*ekphrasis* cfr. anche A. BALDUINO, *Poeti e artisti italiani fra Quattro e Cinquecento (il caso di G.A. Augurelli)*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII convegno dell' AISLLI (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, 3 voll., Firenze, Olschki, 1988, vol. I, pp. 433-458: 444-445.

<sup>291</sup> Il testo della canzone è trascritto in una lettera dell'Augurelli all'Avogadro, datata 1511 e raccolta nel manoscritto Harl. 3462, ff. 8r-11v, del British Museum di Londra; lettera e canzone sono stati pubblicati da R. WEISS, *Giovanni Aurelio Augurelli, Girolamo Avogadro, and Isabella d'Este*, in «Italian Studies», XVII (1962), pp. 1-11: le due citazioni, rispettivamente, da pp. 8 e 10, vv. 9-10.

<sup>292</sup> Dopo le riflessioni, tuttora preziosissime, di A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959 (trad. it. *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, Einaudi, 1964), è ora molto utile anche l'analisi complessiva offerta da A.W.B. RANDOLPH, *Engaging Symbols*, cit.

<sup>293</sup> Sull'importanza dell'elemento iconico nella produzione poetica di Poliziano si sono soffermati G. DI PINO, *Gusto figurativo nella poesia del Poliziano*, in «Lettere Italiane», VII-1 (1955), pp. 130-144; G.C. OLI, *Valori figurativi nell'educazione poetica del Poliziano*, in «Rinascimento», s. I, X (1959), pp. 197-220; ID., *Disegno e composizione nel Poliziano*, in «Lettere Italiane», XIV-2 (1962), pp. 170-189; ma cfr. anche W. JUŘEN, *Politien et la théorie des arts figuratifs*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXVII-1 (1975), pp. 131-140; M. CICCUTO, *Spirantia signa. Cultura efrastica di Agnolo Poliziano*, in *Ecfrasi*, cit., vol. I, pp. 123-138. Per la vastissima bibliografia sull'Ambrogini si rinvia alle rassegne di D. DELCORNO BRANCA, *Rassegna polizianesca (1967-1971)*, in «Lettere Italiane», XXIV-1 (1972), pp. 100-112; A. BETTINZOLI, *Rassegna di studi sul Poliziano (1972-1986)*, ivi, XXXIX-1 (1987), pp. 53-125; ID., *Rassegna di studi sul Poliziano (1987-1993)*, ivi, XLV-4

descrizione dello stendardo di Giuliano de' Medici ha un ruolo tutt'altro che secondario. Se infatti l'immagine della Pallade sarebbe stata dipinta da Sandro Botticelli<sup>294</sup> – che si sarebbe formato presso la bottega di Baccio Baldini da cui provengono le incisioni ricordate in precedenza<sup>295</sup> – l'impresa dei bronconi ardenti, almeno secondo Paolo Giovio, sarebbe stata ideata proprio dall'Ambrogini<sup>296</sup>, che in una nota epistola a Girolamo Donà ricorda il suo ruolo cortigiano di inventore di emblemi ed imprese:

Nam si quis breve dictum, quod in gladii capulo, vel in anuli legatur emblemate, si quis versum lecto, aut cubiculo, si quis insigne aliquod non argento dixerim, sed ficitilibus omnino suis desiderat, illico ad Politianum cursitat; omnesque iam parietes a me quasi a limace videas oblitos argumentis variis et titulis. Ecce alius bacchanalibus fescenninorum argutias, alius conciliabulis sanctas sermocinationes, alis citharae miserabiles noenias, alius pervigilio licentiosas cantilenas efflagitat, ille mihi proprios amores stultus stultiori narrat, ille symbolum pascit, quod suae tantum pateat caeterorum frustra coniecturas exercent<sup>297</sup>.

Pallade con egida e lancia in mano e i bronconi ardenti sono però solo due dei tre elementi compositivi lo stendardo di Giuliano; sul terzo, Cupido legato e disarmato, non si è finora richiamata la necessaria attenzione, soprattutto in relazione alla tradizione letteraria precedente e alla coeva produzione artistica. È invece proprio l'immagine del dio dell'amore sconfitto a porsi come necessario *trait d'union* umanistico tra descrizione e rappresentazione, tra imitazione e riscrittura, tra la giostra del 1475 e le *Stanze* composte per l'occasione, ma anche fra queste, il torneo laurenziano e il poema pulciano. Conosciamo piuttosto bene la relazione che intercorre tra la *Giostra* e le *Stanze*<sup>298</sup>: se il testo di Pulci si conclude con l'immagine del «compar [che] mentre ch'io iscrivo, aspetta / e ha già in punto la sua

---

(1993), pp. 611-620; da ultimo cfr. la recente monografia di P. ORVIETO, *Poliziano e l'ambiente mediceo*, Roma, Salerno, 2009.

<sup>294</sup> G. VASARI, *Le vite*, cit., vol. III, p. 312; sulla Pallade cfr. E. RIDOLFI, *La Pallade di Sandro Botticelli*, in «Archivio Storico dell'Arte», s. II, I (1895), pp. 1-4; G. POGGI, *A proposito della "Pallade" del Botticelli*, in «L'Arte», V (1902), pp. 407-408; più recentemente A.W.B. RANDOLPH, *Spectacular Allegory. Botticelli's Pallas Medicea and the Joust of 1475*, in ID., *Engaging Symbols*, cit., pp. 193-241.

<sup>295</sup> A. WARBURG, *Scambi di civiltà*, cit., p. 178; ID., *Delle "imprese amorose"*, cit., pp. 189-190.

<sup>296</sup> P. GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, p. 64, che tuttavia assegna l'impresa non a Giuliano, ma a Piero di Lorenzo de' Medici, con il motto «in viridi teneras exurit flamma medullas» (cfr. anche A. POLIZIANO, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, a cura di I. Del Lungo, Firenze, Barbera, 1867, CIV, p. 164; il motto di Giuliano, come sappiamo dalla cronaca dell'anonimo magliabechiano, era invece «la sans par»); i bronconi ardenti sono attribuiti a Giuliano da G. VASARI, *Le vite*, cit., vol. VIII, p. 118. All'impresa è dedicato il fondamentale saggio di S. SETTIS, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34 (1971), pp. 135-177, che ritiene che «il nuovo motto latino sia stato inventato per Piero quando egli decise di adottare l'impresa che era stata dello zio. [...] Il Giovio potrebbe aver frainteso, attribuendo anche l'invenzione dell'emblema a chi aveva solo composto il motto latino» (p. 141, nota 28).

<sup>297</sup> Il testo, già edito in A. POLIZIANO, *Prose volgari inedite*, cit., ep. II, 13, p. 167, si cita da ID., *Opera omnia*, Basileae, apud Nicolaum Episcopium iuniorem, 1553 (rist. anast. a cura di I. Maier, Torino, Bottega d'Erasmus, 1971), p. 26.

<sup>298</sup> Fanno il punto sulla questione P. ORVIETO, *In margine all'edizione*, cit., pp. 91-106, e M. DAVIE, *Luigi's Pulci Stanze per la giostra*, cit.

violetta»<sup>299</sup>, ossia l'Ambrogini, il testo poliziano si presenta fin dall'inizio come una continuazione della *Giostra*, in quanto incentrato sul «nuovo trofeo» e sul «secondo ramo»<sup>300</sup> conquistati da Giuliano dopo quelli ottenuti da Lorenzo il 7 febbraio 1469. Nel torneo del Magnifico non mancavano, come sappiamo, stendardi raffiguranti la sconfitta di Cupido; ma un'immagine molto simile campeggia anche nel II libro delle *Stanze*, emblema portante del sogno di Iulio:

Pargli veder feroce la sua donna,  
tutta nel volto rigida e proterva,  
legar Cupido alla verde colonna  
della felice pianta di Minerva,  
armata sopra alla candida gonna,  
che 'l casto petto col Gorgon conserva;  
e par che tutte gli spennecchi l'ali,  
e che rompa al meschin l'arco e gli strali<sup>301</sup>.

Se «Pulci's verse is [...] Poliziano's point of departure»<sup>302</sup>, è tuttavia chiaro, e variamente interpretato, anche il debito di questo brano nei confronti della tradizione volgare: se sporadici, e forse influenzati più da «memoria tematica» che da «memoria testuale», risultano i dantismi, per lo più ripresi dal *Paradiso*, in netto contrasto con la «componente purgatoriale» caratterizzante il poema<sup>303</sup>, è nel *Triumphus Pudicitie* che è stato riconosciuto un vero e proprio modello di riferimento per il passo, ad ulteriore testimonianza della dimensione trionfale delle *Stanze* così ben illustrata da Vittore Branca<sup>304</sup>. Si consideri innanzi tutto la *descriptio mulieris*: entrambe le donne indossano una «candida gonna»<sup>305</sup> e si

<sup>299</sup> L. PULCI, *La giostra*, cit., ott. CLIX, vv. 7-8, p. 119; in proposito cfr. P. ORVIETO, *Angelo Poliziano "compare" nella brigata laurenziana*, in «Lettere Italiane», XXV-3 (1973), pp. 301-318; M. DAVIE, «Questo Agnol ... nato per gloria di Montepulciano»: la testimonianza di Luigi Pulci, in *Poliziano nel suo tempo*, Atti del VI convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano, 18-21 luglio 1994), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 1996, pp. 33-44; sulla 'brigata' laurenziana si era già soffermato A. ROCHON, *La jeunesse*, cit., pp. 251-256; più di recente I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico*, cit., pp. 59-73.

<sup>300</sup> A. POLIZIANO, *Stanze per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1992, I, ott. 6, vv. 4-5, p. 8. Per il commento al testo, oltre alla presente edizione, si è tenuto conto anche del testo delle *Stanze* (e della *Fabula di Orfeo*), a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988.

<sup>301</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 28, pp. 128-129.

<sup>302</sup> M. DAVIE, *Luigi's Pulci Stanze per la giostra*, cit., p. 42. Ma sulla differenza fra i due poemi sono ancora molto significative le parole di G. DI PINO, *Gusto figurativo nella poesia del Poliziano*, cit., p. 135: «La sua ottava [di Pulci] dice cose, poggia tutta sopra una sintassi d'azione. La qualità colta della mente del Poliziano si confessa invece attraverso una fantasia che si posa e contempla».

<sup>303</sup> In base alle osservazioni di E. CURTI, *Dantismi e memoria della Commedia nelle Stanze del Poliziano*, in «Lettere Italiane», LII-4 (2000), pp. 530-568, in particolare pp. 532-555; sul tema cfr. anche, a livello più generale, D. DELCORNO BRANCA, *Percorsi danteschi del Poliziano*, ivi, LI-3 (1999), pp. 360-382, che dimostra come «la presenza di Dante negli scritti – latini e volgari – del Poliziano, riveli sempre scelte estremamente oculute e differenziate» (p. 363).

<sup>304</sup> V. BRANCA, *L'idea «trionfale» nelle Stanze*, in ID., *Tre note poliziane*, in *Letteratura e critica*, cit., vol. II, pp. 207-225 (poi confluito in ID., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 44-54); sulla «progressione trionfale» delle *Stanze* è tornato più recentemente P. ORVIETO, *Poliziano*, cit., pp. 257-266.

<sup>305</sup> Ritengo utile evidenziare che l'attributo viene riferito alla dea Diana da G. CALOGROSSO, *Nicolosa bella. Prose e versi d'amore del sec. XV*, a cura di F. Gaeta e R. Spongano, Bologna, Commissione per i testi di lingua,

difendono con la testa di Medusa (Laura brandendo l'egida, Simonetta portandola probabilmente impressa sull'armatura che le copre la veste); entrambe «legano» Amore ad una «colonna», reale e di «diaspro» in Petrarca, «verde» e simbolica in Poliziano, in cui è «più evidente il gusto figurativo e metaforico» all'interno di «un contesto denso di perifrasi dotte»<sup>306</sup>; in entrambi i testi, poi, «gli strali» del dio vengono «spezzati» – nel *Triumphus* anche la faretra, nelle *Stanze* invece l'arco, con *variatio* probabilmente influenzata dal già ricordato passo del *Triumphus mortis* (vv. 10-11) – e le sue ali spennacchiate, o «spennecchiate», come scrive Poliziano utilizzando una forma che «era entrata nella tradizione manoscritta dei *Trionfi*»<sup>307</sup>. Tra gli altri riscontri possibili si dovrà osservare ancora la ripresa diretta della serie rimica in *-onna* (*donna : colonna : gonna*; in Petrarca *donna* [v. 116] : *gonna : colonna*) e in *-ali* (*ali : strali*, invertite in Petrarca), nonché l'uso dell'aggettivo «protervo», attributo di Eros in Petrarca, della donna invece, e forse non casualmente, come vedremo, in Poliziano. Non si potrà, o dovrà, poi sottovalutare che taluni sintagmi presenti nei due testi si trovano anche nella canzone CCCXXIII dei *Rerum vulgarium fragmenta*, la canzone detta delle “visioni”, così profondamente legata ai *Trionfi*, per la dimensione allegorica, e alle *Stanze*, per la dimensione impresistica: oltre alla già ricordata «candida gonna»<sup>308</sup>, andrà ricordata la ripresa poliziana dell'espressione petrarchesca «pianta felice», non più riferita ad «un lauro giovenetto e schietto»<sup>309</sup>, bensì all'ulivo, albero sacro a Minerva ma, come abbiamo visto, anche simbolo di Giuliano de' Medici. Ulteriore elemento comune al *Triumphus Pudicitie* e al poema in ottava rima è poi il contesto in cui l'episodio è collocato, la dimensione onirica in cui sono ambientate le due scene: la visione di Francesco, il sogno di Iulio. È questo, a mio giudizio, l'elemento discriminante la ricezione e l'utilizzo dell'immagine in questione nelle *Stanze*, nonché un'ennesima testimonianza di quello che Rossella Bessi ha definito il «petrarchismo mediato» di Poliziano<sup>310</sup>. Raffigurando la sconfitta di Cupido come un sogno, l'Ambrogini raggiunge infatti un doppio risultato: recuperando la modalità narrativa caratterizzante il poema trionfale, le *Stanze* si riallacciano anche e

---

1959, XXIX, vv. 40-43, pp. 66-67: «Diana al mondo apparsa come donna / dimostra veramente il vostro aspetto, / se l'arco in mano avesti e la faretra, / l'abito onesto e la candida gonna».

<sup>306</sup> G. GHINASSI, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano* Firenze, Le Monnier, 1957, p. 121, che ritiene l'espressione un esempio di γρίφος, «traslato (metafora e metonimia) a indovinello [...] composto di due elementi (aggettivo e sostantivo)» (*ibid.*); ma sui rapporti fra parola e immagine cfr. anche R. LO CASCIO, *Rapporti di tematica e di linguaggio nell'opera del Poliziano*, in *Letteratura e critica*, cit., vol. IV, pp. 169-189.

<sup>307</sup> G. GHINASSI, *Il volgare letterario*, cit., p. 141: la forma deriverebbe «da un incrocio di *spennacchiare* con *penneccchio*».

<sup>308</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CCCXXIII, v. 65, p. 1229.

<sup>309</sup> *Ivi*, v. 26, p. 1227.

<sup>310</sup> R. BESSI, *Le «Stanze» del Poliziano e la lirica del primo Quattrocento*, in *Agnolo Poliziano*, cit., pp. 13-31; il testo è ora riedito in EAD., *Umanesimo volgare*, cit., pp. 247-265: 255. In proposito cfr. anche R. MACCHIONI JODI, *Il petrarchismo del Poliziano*, in «Studi petrarcheschi», IV (1951), pp. 59-89.

soprattutto all'impostazione degli epigrammi dell'*Anthologia Planudea*, sui quali Poliziano aveva eseguito il proprio giovanile apprendistato poetico e di cui era avido lettore, traduttore ed imitatore<sup>311</sup>, e in cui, come sappiamo, Amore è legato e disarmato solo ed unicamente in sogni irrealizzabili di artisti delusi; ma, allo stesso tempo, il recupero di tale immaginario ellenistico permette all'autore delle *Stanze* di prendere le distanze dal (già) vieto e ripetitivo repertorio cortigiano di Amorini addormentati, castigati, maltrattati, spennati e bruciati, cioè dagli «esiti più scopertamente antiquari, di compiacenza libresca ed emblematica di tale poesia cortigiana, ben presenti nelle sillogi di rispetti legate alla cosiddetta accademia di Paolo Cortese, punto di partenza del successo dell'Aquilano»<sup>312</sup>. L'antidoto agli usi e agli abusi letterari del tempo, alla riduzione cortigiana dell'*Anthologia* a stilizzato prontuario di «commonplaces»<sup>313</sup>, passa proprio attraverso la riscoperta del carattere figurativo della poesia classica: nell'epigrammatica alessandrina Poliziano poteva trovare, intatti e ancora pienamente operanti, non solo «la concentrata essenzialità» e «l'icastica fulmineità» della misura breve presto applicata nei suoi *Detti piacevoli*<sup>314</sup>, ma soprattutto il valore iconico della parola, la forza della suggestione ecfrastica, il significato nascosto e allusivo dell'immagine artistica, cui applicare «les milles possibilités de l'exégèse symbolique»<sup>315</sup> già sperimentate sul poema petrarchesco. Fondendo insieme, in un unico modello, *Anthologia graeca* e *Triumphus Pudicitie*, Amore punito e legato nella descrizione del sogno di uno scultore greco e Cupido sconfitto e disarmato da Laura-Castità nella visione di Francesco, Poliziano ottiene un'immagine unica ed inedita, «un mito moderno che trae dai miti antichi nuova ricchezza»<sup>316</sup> e in cui possono convergere (e convivere) tradizione umanistica e coeva figuratività. In tal

---

<sup>311</sup> Su Poliziano lettore e postillatore dell'*editio princeps* dell'*Anthologia Planudea* (1494) cfr. A.M. ADORISIO, A.C. CASSIO, *Un nuovo incunabolo postillato da Angelo Poliziano*, in «Italia medioevale e umanistica», XVI (1973), pp. 263-287; F. MIONI, *L'Antologia Planudea di Angelo Poliziano*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, a cura di R. Avesani, Gi. Billanovich, G. Pozzi, Padova, Antenore, 1979, pp. 541-555; sulle sue modalità di imitazione dell'epigrammatica alessandrina cfr. A. ARDIZZONI, *Poliziano greco*, in ID., *Pagine critiche di poesia greca*, Catania, Libreria Tirelli di F. Guaitolini, 1928, pp. 89-100; L. NICASTRI, *Imitazione e poesia negli epigrammi greci del Poliziano*, Salerno, Edizioni Di Giacomo, 1964; sull'importanza della lettura dell'*Anthologia* per la formazione giovanile del poeta ha insistito I. MAÏER, *Ange Politiane. La formation d'un poète umaniste (1469-1480)*, Genève, Droz, 1966, in particolare pp. 107-112 (*Sur les traces des poètes alexandrines: la traduction e l'Idylle de Moschos*) e pp. 113-115 (*L'Anthologie greque et le Manuscrit Vat. gr. 1373*).

<sup>312</sup> D. DELCORNO BRANCA, *Il laboratorio del Poliziano*, cit., pp. 177-178.

<sup>313</sup> Sull'utilizzo di temi dell'*Anthologia graeca* nella poesia cortigiana cfr. il fondamentale J. HUTTON, *The Greek Anthology*, cit., pp. 45-79, che dedica all'approccio filologico di Poliziano pp. 124-140.

<sup>314</sup> A. POLIZIANO, *Detti piacevoli*, a cura di T. Zanato, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983: le citazioni dall'*Introduzione*, pp. 1-42: 18.

<sup>315</sup> I. MAÏER, *Ange Politiane*, cit., p. 313.

<sup>316</sup> M.L. DOGLIO, *Metamorfosi, simbolo e favola nelle «Stanze» del Poliziano*, in «Italianistica», XII (1983), pp. 197-216; ora riedito con il titolo *Poliziano, le «Stanze» e la corte*, in EAD., *Il segretario e il principe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 5-20: 17.

modo il poeta «rinnuova in suo stil gli antichi tempi»<sup>317</sup>. Nel sogno di Iulio l'Ambrogini non si limita dunque a emblematizzare ed attualizzare il brano petrarchesco<sup>318</sup>, ma recupera in chiave metaforica il valore figurativo alla base dell'immagine di Amore disarmato, rendendola così funzionale al discorso allegorico sotteso al II libro delle *Stanze*.

È dunque necessario riflettere sulla funzione attribuita al motivo di Cupido sconfitto all'interno dell'unità testuale della narrazione poliziana, per comprendere quale sia il significato simbolico affidato all'elegante e raffinata *inventio* mitopoietica, ma anche per vedere se, e fino a che punto, l'interpretazione dell'immagine possa aiutare a ridefinire i confini esegetici del poema. Le *Stanze*, non bisogna dimenticarlo, iniziano e si concludono nel segno di Amore, «tu principio, tu fin dell'alta impresa»<sup>319</sup>. E tuttavia l'Amore invocato nel proemio verrà sconfitto e maltrattato nel sogno di Iulio con cui si conclude il poema. Nel passaggio dal I al II libro<sup>320</sup>, il «giovane nudo, faretrato augello»<sup>321</sup>, l'arciere indomito trionfatore del casto Iulio, deve cedere il posto ad un «meschinello»<sup>322</sup> che implora aiuto e pietà. «Ahimè, quanto era mutato da quello / Amor che mo' tornò tutto gioioso!»<sup>323</sup>, esclama Poliziano in una delle rare interruzioni della narrazione. Come è potuto accadere? In che modo «le triunfante ale»<sup>324</sup> sono potute diventare delle ali spennacchiate? Come nell'epigrammatica alessandrina, si tratta in realtà di un'illusione, del sogno che Venere ha voluto mandare a Iulio addormentato, affinché il giovane sia finalmente in grado di sollevare gli occhi verso la Gloria immortale, per indossare le armi di Pallade, «d'amore e d'un disio di gloria ardendo»<sup>325</sup>. La critica sull'Ambrogini<sup>326</sup>, che del sogno di Iulio offre diverse e spesso opposte interpretazioni, ha sempre accantonato un quesito che mi sembra invece fondamentale: nessuno si è mai chiesto perché sia proprio la madre di Cupido a inviare il sogno a Iulio. Perché Venere dovrebbe volere che suo figlio, seppur *sub specie inventionis*, sia sconfitto e maltrattato? E, soprattutto, in che modo, mediante tale visione, la gloria del regno

---

<sup>317</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 15, v. 4, p. 118.

<sup>318</sup> Come sostiene R.M. RUGGIERI, *Letterati poeti e pittori*, cit., p. 175.

<sup>319</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 3, v. 3, p. 5; su Cupido motore dell'azione delle *Stanze* cfr. anche G. GETTO, *Spazio e poesia nelle Stanze di Poliziano*, in *Letteratura e critica*, cit., vol. IV, pp. 137-167: 151.

<sup>320</sup> Sulla struttura dei due libri si rinvia a E. BIGLI, *Irregolarità e simmetrie nella poesia del Poliziano*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, cit., vol. I, pp. 353-361 (ora riedito in ID., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 101-114).

<sup>321</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 120, vv. 3 e 8, pp. 103-104: sulla giusta interpunzione, e la conseguente corretta interpretazione del secondo verso, si è soffermato M. MARTELLI, *Nota ad Angelo Poliziano, "Stanze", I, 120, 8*, in «Interpres», XI (1991), pp. 348-349 (ora riedito in ID., *Angelo Poliziano. Storia e metastoria*, Lecce, Conte, 1995, pp. 196-197).

<sup>322</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 29, v. 5, p. 130.

<sup>323</sup> *Ibid.*, vv. 1-2.

<sup>324</sup> *Ivi*, I, ott. 121, v. 7, p. 105; l'espressione torna anche in II, ott. 16, v. 2, p. 119.

<sup>325</sup> *Ivi*, II, ott. 39, v. 8, p. 137.

<sup>326</sup> Cfr. almeno B. MAIER, *La critica polizianesca del Novecento*, in «La rassegna della letteratura italiana», LVIII (1954), pp. 377-391.

della dea ciprigna dovrebbe «sopra le stelle alzarsi a volo»<sup>327</sup>? I problemi che si intrecciano sono di diverso genere e coinvolgono la natura della gloria cui Iulio dovrebbe anelare, nonché la natura stessa di Venere e dell'amore da essa incarnato.

Procediamo con ordine. Iulio è un «giovene gagliardo», che «solea gabbari delli afflitti amanti»<sup>328</sup>, e che «chiamando amor lascivia umana / si godea con le Muse o con Diana»<sup>329</sup>. Fedele seguace della figlia di Latona, il cacciatore spiega la propria avversione a «costui che'l vulgo errante chiama Amore» e «che di pigra lascivia e d'ozio sorge»<sup>330</sup>, recuperando e ribaltando alcuni sintagmi della *descriptio amoris* del *Triumphus Cupidinis*<sup>331</sup>. Di fronte alle reticenze e soprattutto alle critiche dell'«ardito Iulio»<sup>332</sup>, il figlio di Venere decide dunque di ottenere «la sua bella vendetta»<sup>333</sup>, creando «l'immagine d'una cervia altera e bella / [...] / candida tutta leggiadretta e snella»<sup>334</sup>. Anche Amore, come poi sua madre nel II libro delle *Stanze*, ricorre dunque ad una «vana effigie»<sup>335</sup> per poter conquistare l'animo del protagonista. Alla cerva bianca corrisponde Amore imprigionato; in entrambi i casi una «vana speranza»<sup>336</sup> dietro cui si nasconde una più concreta realtà: l'amore e la gloria. Il giovane inizia dunque l'inseguimento della sua preda, una caccia che si pone nel solco della tradizione boccacciana dell'allegoria amorosa, il cui traguardo «è sempre costituito dall'accesso al meraviglioso giardino delle delizie o al regno di Venere e di Amore, ambedue tradizionali allegorie del paradiso (terreno o celeste)»<sup>337</sup>. Nell'immaginario poliziano, il traguardo è tuttavia meno chiaramente definito: Iulio non raggiunge mai Cipro e la dimora di Afrodite, dove fa invece ritorno trionfante Cupido dopo aver colpito con i dardi la sua preda; è il lettore a penetrare nel giardino, ad incontrare le personificazioni che lo frequentano, ad accedere al palazzo per osservarne i rilievi e comprendere il potere dell'amore<sup>338</sup>. Il traguardo di Iulio non ha nulla di mitologico: il suo regno di Venere è incarnato da Simonetta, la bella ninfa che ha preso il posto della cerva e nei cui occhi è nascosto il faretrato Amore; è in lei che al

---

<sup>327</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 15, v. 8, p. 118.

<sup>328</sup> Ivi, I, ott. 9, vv. 5 e 8, pp. 11-12.

<sup>329</sup> Ivi, ott. 11, vv. 7-8, p. 13.

<sup>330</sup> Ivi, ott. 13, vv. 4 e 3, pp. 14-15.

<sup>331</sup> Rispettivamente, *Triumphus Cupidinis*, cit., I, v. 76, p. 70 (con ripresa di III, v. 81, p. 148) e I, vv. 82-84, p. 72. In proposito è sempre di grande utilità R. BESSI, *Per un nuovo commento alle "Stanze" del Poliziano*, in «Lettere Italiane», XXXI-3 (1979), pp. 309-341 (ora riedito in EAD., *Umanesimo volgare*, cit., pp. 215-245).

<sup>332</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 26, v. 1, p. 25.

<sup>333</sup> Ivi, ott. 68, v. 1, p. 58.

<sup>334</sup> Ivi, ott. 34, vv. 2-4, p. 32.

<sup>335</sup> Ivi, ott. 36, v. 1, p. 34.

<sup>336</sup> Ivi, ott. 37, v. 5, p. 35.

<sup>337</sup> P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, in «Interpres», II (1979), pp. 7-104: 27.

<sup>338</sup> Cfr. R.H. TERPENING, *Poliziano's Treatment of a Classical Topos: Ekphrasis, Portal to the Stanze*, in «Italian Quarterly», XVII (1973), pp. 39-71; D. DELCORNO BRANCA, *Il modello ovidiano nei bassorilievi del palazzo di Venere (Poliziano, Stanze, I, 95-119)*, in «Lettere Italiane», LVII-1 (2005), pp. 49-64.



protagonista «parve s'aprisi un paradiso»<sup>339</sup>. La donna, accompagnata da una schiera di Virtù, fra cui anche le petrarchesche Onestate e Gentilezza<sup>340</sup>,

sembra Talia se in man prende la cetra,  
sembra Minerva se in man prede l'asta;  
se l'arco ha in mano, al fianco la faretra  
giurar potrai che sia Diana casta<sup>341</sup>.

Di fronte ad una bellezza ignota, il giovane cacciatore non può che pensare alla dea Diana<sup>342</sup>, ma la donna chiarisce ogni dubbio dichiarando la propria natura umana e la propria origine ligure. A differenza di altri testi incentrati sul *topos* della caccia<sup>343</sup>, l'incontro fra Iulio e Simonetta dura però solo pochi attimi, giusto il tempo perché il protagonista rimanga vittima dei dardi di Cupido celati dalla bellezza di Simonetta<sup>344</sup>. Quindi la scena si sposta a Cipro, per celebrare il trionfo di Amore, che «ha tolto dal coro di Diana / el primo conduttur, la prima guida»<sup>345</sup>. Venere tuttavia non si accontenta dell'impresa compiuta dal figlio, ma pretende «che Iulio s'armi / sì che di nostra fama el mondo adempi»<sup>346</sup>. Non basta che il giovane Medici si innamori; egli deve anche essere in grado di dimostrare la stessa fedeltà dimostrata dal fratello Lauro, che

per tutto el mondo ha nostre laude sparte,  
mai d'altro mai se non d'amor ragiona;  
[...]  
ma volle sol di noi vergare le carte,  
e di quella gentil ch'a dir lo sprona<sup>347</sup>.

Ciò che Venere pretende da Iulio è dunque un segno tangibile della sua fede (Amor vuol fede, come sappiamo), realizzabile soltanto mediante una giostra. Per fare questo la dea manda gli Amorini, insieme a Marte, «a ferir nel toscan coro»<sup>348</sup>, mentre a Iulio viene inviato il Sonno, incaricato di mostrargli «tale imago / che 'l facci di mostrarsi al campo vago»<sup>349</sup>. L'immagine in questione è quella che conosciamo: Amore legato e sconfitto. E sono proprio

---

<sup>339</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 50, v. 4, p. 45.

<sup>340</sup> Ivi, ott. 46, vv. 1-4, p. 42.

<sup>341</sup> Ivi, ott. 45, vv. 1-4, p. 41.

<sup>342</sup> Ivi, ott. 49, vv. 1-5, pp. 44-45: «– O qual che tu sia, vergin sovrana, / o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo); / se dea, forse che se' la mia Diana; / se pur morta, chi tu sia fammi aperto, / ché tua sembianza è fuor di guisa umana».

<sup>343</sup> Cfr. E. PROTO, *Elementi classici e romanzi nelle «Stanze» del Poliziano*, in «Studi di letteratura italiana», I (1899), pp. 318-338: 333.

<sup>344</sup> Per la descrizione di Simonetta, in particolare I, ott. 43, cfr. A. RUSSI, *Un luogo delle «Stanze» e la poesia del Poliziano*, in ID., *Poesia e realtà*, Firenze, La Nuova Italia, 1962, pp. 31-75.

<sup>345</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 2, vv. 3-4, p. 110.

<sup>346</sup> Ivi, ott. 15, vv. 1-2, p. 118.

<sup>347</sup> Ivi, ott. 8, vv. 1-2, p. 114.

<sup>348</sup> Ivi, ott. 16, v. 7, p. 119.

<sup>349</sup> Ivi, ott. 22, vv. 7-8, p. 123.

le parole del dio punito – «Alza gli occhi, alza, Iulio, a quella fiamma / che come un sol col suo splendor t'adombra»<sup>350</sup> – a spingere il protagonista verso la Gloria, che gli dona le armi di Pallade indossate da Simonetta per vincere il torneo. Il sogno si conclude quindi con il presagio, *a posteriori*, della morte della donna amata, trasfigurata poi nella Fortuna. Al suo risveglio Iulio, ormai abbandonata la fedeltà a Diana, si appella ai suoi nuovi protettori:

Con voi men vegno, Amor, Minerva e Gloria,  
che 'l vostro foco tutto el cor m'avampa;  
da voi spero acquistar l'alta vittoria,  
ché tutto acceso son di vostra lampa;  
datemi aita sì ch'ogni memoria  
segnar si possa di mia eterna stampa,  
e facci umil colei ch'or ne disdegna:  
ch'io porterò di voi nel campo insegna<sup>351</sup>.

Le *Stanze*, incompiute per la prematura scomparsa del dedicatario, terminano proprio con una descrizione dello stendardo di Giuliano, sul quale campeggiavano il sole della gloria, una donna con l'asta e l'egida di Minerva, e Cupido sconfitto; un'insegna molto adatta ad un torneo amoroso, come testimonia la tradizione impresistica delle feste fiorentine, e come conferma il progetto di un altro stendardo per la giostra del 1475, ideato da Verrocchio e Leonardo, e su cui avrebbe dovuta figurare un donna addormentata, forse una ninfa, con il gomito appoggiato sull'arco e la faretra di Cupido, quest'ultimo rappresentato mentre tenta di sottrarre una freccia<sup>352</sup>. Ancora una volta, dunque, sull'insegna di un giostrante l'immagine di un Amore disarmato da una donna, impresa amorosa riconducibile all'emblemizzazione di una passione pura e sincera. In questo filone si colloca anche l'acuta ed imprescindibile analisi della storia, figurativa e letteraria, dello stendardo di Giuliano di Salvatore Settis, che legge nello scontro tra Cupido e Simonetta-Minerva, immagine allo stesso tempo di sapienza e castità, una *psychomachia* simile a quelle dello Studiolo d'Isabella d'Este, e che interpreta il passaggio di Iulio dalle schiere di Diana a quelle di Simonetta-Diana come una sorte di conversione, «dove Amore – questa specie d'amore – e castità sono una cosa»<sup>353</sup>:

Amore, che è da solo lussuria, lascivia umana, dopo la lotta con Minerva si è dunque santificato: castità/ragione e amore, riconciliati, possono così additare insieme a Iulio la via della gloria. La direzione è quella indicata dal *Simposio* platonico, ma si va qui ben oltre la sola distinzione di un Eros nobile da uno volgare: il trapasso dall'una all'altra forma di Amore non avviene qui soltanto invocando o scoprendo un altro Amore più nobile; è lo stesso furore di Eros che può divenire, se

---

<sup>350</sup> Ivi, ott. 31, vv. 1-2, p. 131.

<sup>351</sup> Ivi, ott. 46, p. 141.

<sup>352</sup> In proposito D.A. BROWN, *Verrocchio and Leonardo: Studies for the Giostra*, in *Florentine Drawing*, cit., pp. 99-109.

<sup>353</sup> S. SETTIS, *Citarea*, cit., p. 142.

domato da Pallade, santo, e condurre, con lei, alla gloria<sup>354</sup>.

Sappiamo bene come, specialmente nell'arte e nella letteratura fiorentina, «the iconography of Cupid punished would appear to have more to do with “chastity” and fidelity than with lovelorn women»<sup>355</sup>; meno frequente è però la presenza di Minerva pudica come attante ai danni del figlio di Venere, che abbiamo trovato soltanto nel dipinto, posteriore alle *Stanze*, realizzato da Mantegna per lo Studiolo d'Isabella<sup>356</sup>. Anche in quel caso, tuttavia, abbiamo visto come l'interpretazione dell'allegoria possa non essere del tutto univoca. La lettura dello stendardo offerta da Settis, lettura (neo)platonica e non ficiniana<sup>357</sup>, si fonda su una presunta riconciliazione tra Minerva e Cupido, «la riconciliazione tra *Castitas* e *Voluptas*, alla quale il Poliziano alluderebbe nell'ultima parte del suo poemetto»<sup>358</sup>, ma di cui non si trova alcuna reale traccia; a differenza della *Pergoletta de le laudi de Amore* di Antonio Fileremo Fregoso, Poliziano rappresenta uno scontro, anzi il risultato di uno scontro, e non accenna ad un possibile superamento del conflitto fra le due personificazioni. Cupido è sconfitto e legato, e Iulio è invitato ad indossare le armi della Sapienza proprio per combattere in sua difesa, e per la gloria di Venere. Il traguardo cui il protagonista deve aspirare non è, semplicemente, l'onore militare, ma la gloria d'amore. Non dobbiamo dimenticare, ed è qui la chiave di lettura dell'episodio, che la visione non è inviata a Iulio da Diana, da Minerva, da Giove o da qualche altra divinità mitologica, bensì da Venere, che pretende che il cacciatore si trasformi in cavaliere, in paladino del suo regno. Ma i problemi nascono dall'interpretazione del significato del regno di Venere e dal ruolo attribuito a Iulio; e nascono a causa di una tradizione ermeneutica fondata sull'ideale neoplatonico della contrapposizione, già ricordata, fra Venere celeste e Venere terrestre e fra le due differenti forme di amore da esse incarnate. Nella *vulgata*, in parte influenzata profondamente anche dalla più volte sottolineata relazione fra poema poliziano, filosofia ficiniana e pittura botticelliana<sup>359</sup>, è stata lungamente condivisa

---

<sup>354</sup> Ivi, pp. 147-148.

<sup>355</sup> A.W.B. RANDOLPH, *Cupid Crucified*, cit., p. 228.

<sup>356</sup> Sui differenti significati attribuiti a Minerva è sempre fondamentale R. WITTKOWER, *Metamorfosi di Minerva nel codice figurativo rinascimentale*, in ID., *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 250-274 (ediz. orig. *Allegory and the Migration of Symbols*, London, Thames and Hudson Ltd., 1977).

<sup>357</sup> Come ribadito e condiviso anche da E. BIGI, *Impegno civile e allegorie neoplatoniche nelle «Stanze»*, in *Poliziano nel suo tempo*, cit., pp. 45-54.

<sup>358</sup> R.M. RUGGIERI, *Letterati poeti e pittori*, cit., p. 193.

<sup>359</sup> A partire da A. WARBURG, *La “Nascita di Venere” e la “Primavera” di Sandro Botticelli*, in ID., *La rinascita del paganesimo*, cit., pp. 1-58, cui segue il fondamentale volume di A. CHASTEL, *Marsilio Ficino et l'art*, Genève, Droz, 1954 (trad. it. *Marsilio Ficino e l'arte*, Torino, Aragno, 2001); ma cfr. anche A.B. FERRUOLO, *A Trend in Renaissance Thought and Art: Poliziano's Stanze per la Giostra*, in «The Romanic Review», XLIV-4 (1953), pp. 246-256; ID., *Botticelli's Mythologies, Ficino's De amore, Poliziano's Stanze per la giostra: Their Circe of Love*, in «The Art Bulletin», XXXVII-1 (1955), pp. 17-25; L. SECCHI TARUGI, *Mitologia trasfigurata nelle Stanze del Poliziano e nelle Allegorie del Botticelli*, in *Interrogativi dell'umanesimo*, Atti del convegno internazionale del Centro di Studi Umanistici (Montepulciano 1973), a cura di G. Tarugi, 3 voll., Firenze, Olschki, 1976, vol. II, pp.

l'interpretazione per cui Simonetta incarnerebbe la Venere terrestre contrapposta alla Venere celeste che accoglie Cupido nel suo palazzo. Tale lettura è fondata anche sul senso delle parole con cui la giovane ligure si presenta al cacciatore Iulio: «meraviglia di mie bellezze tenere / non prender già, ch'io nacqui in grembo a Venere»<sup>360</sup>. Come interpretare tale affermazione? A chi, sulla scia di Bontempelli, ritiene che l'espressione sia da riferire senz'altro alla nascita della giovane a Porto Venere<sup>361</sup>, risponde chi riconosce nell'affermazione «qualcosa di veramente rivelatore»<sup>362</sup>. Secondo Mario Martelli, che recupera da Marsilio Ficino la distinzione di Pausania tra Venere Pandemia e Urania<sup>363</sup>, Simonetta incarnerebbe infatti l'anima razionale o la vita attiva:

Essa è la figura, figura allegorica intendo, dell'amore che l'anima prova per la bellezza divina – amore celeste, per questa, anche se non perfetto e, piuttosto, sua perfetta e propinqua immagine. In altre parole, ella allegorizza l'amore delle virtù terrene (civili e politiche, cioè) che, nella scala ficiniana, si sostituisce a quello pandemio o volgare<sup>364</sup>.

La Venere terrena, proiezione dell'anima razionale, permetterebbe dunque, facendolo innamorare, di sottrarre Iulio ad una vita ferina e selvatica, per iniziarlo ad un cammino, neoplatonico e ficiniano, di perfezione e purezza, la cui naturale conclusione sarebbe rappresentata dal raggiungimento del palazzo di Afrodite: «A questo mondo delle idee, quale vive nella mente angelica, a questo paradiso o regno di Venere, l'anima razionale sogna di tornare»<sup>365</sup>. Abbiamo però visto come, in realtà, Iulio non raggiunga mai il regno di Amore. Ma, soprattutto, le indagini più recenti hanno evidenziato come la descrizione del giardino di Venere coincida con quella offerta da Claudiano nell'*Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae* (vv. 49-83), e sia tesa, mediante l'accumulo di immagini naturali ed artificiali, non ad illustrare un paradiso di purezza e perfezione, in cui la coppia costituita da Marte e Venere rappresenterebbe l'incarnazione dell'amore legittimo e nobilitante<sup>366</sup>, quanto piuttosto a

---

107-120; R. HOLBERTON, *Botticelli's 'Primavera': che volea s'intendesse*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 45 (1982), pp. 202-210; fa ora il punto C. DEMPSEY, *The Portrayal of Love*, cit., in particolare pp. 114-139.

<sup>360</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 53, vv. 7-8, p. 48.

<sup>361</sup> Cfr. S. CARRAI, *Simonetta*, in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, a cura di T. Crivelli, Insula, Leonforte, 2007, pp. 85-94: 89. L'ipotesi di Massimo Bontempelli è affidata a *Il Poliziano, il Magnifico, lirici del Quattrocento*, scelta e commento di M. Bontempelli, Firenze, Sansoni, 1938, p. 24. Per Simonetta si può ora rinviare alla biografia di R. FARINA, *Simonetta. Una donna alla corte dei Medici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, e a G. LAZZI, P. VENTRONE, *Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007, in particolare pp. 29-59 e 79-112.

<sup>362</sup> M. MARTELLI, *Le «Stanze per la Giostra»: simbolo e struttura*, in ID., *Angelo Poliziano*, cit., pp. 101-137: 103.

<sup>363</sup> M. FICINO, *El libro de amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, II, 7, pp. 36-38.

<sup>364</sup> M. MARTELLI, *Le «Stanze per la Giostra»*, cit., p. 105.

<sup>365</sup> Ivi, p. 131.

<sup>366</sup> Come ritiene P. MCNAIR, *The Bed of Venus: Key to Poliziano's Stanze*, in «Italian Studies», XXV (1970), pp. 40-48; sulla possibilità di interpretare la coppia Venere-Marte come proiezione della coppia Simonetta-Giuliano

«restaurare il significato “letterale” del regno di Venere – quello [...] voluto dagli autori classici e volgari (Petrarca) –, invece allegorizzato e indebitamente teologizzato dal neoplatonismo: Venere è sì dea dell’amore, ma di un eros tutto terrestre e sessuale»<sup>367</sup>. Se alla luce delle nuove acquisizioni è cambiato il giudizio sui rapporti fra l’Ambrogini e Ficino<sup>368</sup> – lo stesso Martelli ha riconosciuto che «il Poliziano fu sostanzialmente immune dal mal sottile del platonismo»<sup>369</sup> –, si è modificato anche il modo di considerare l’esperienza di Iulio, che si presenterebbe pertanto, per usare ancora le parole di Paolo Orvieto, come «un percorso ascensionale che è tutto terreno e nient’affatto teologico, ben differente da quello ficiniano (e laurenziano)»<sup>370</sup>, un percorso teso alla «sublimazione dall’effeminato eros in virile eroismo»<sup>371</sup>. Le *Stanze*, dunque, come poema della sensualità, della passione fisica, dell’amore carnale, e quindi dell’onore e della gloria, una prospettiva forse eccessivamente netta, e che tuttavia ha il merito di restituire a Simonetta e a Venere una più puntuale caratterizzazione. La difficoltà di comprendere il senso della seconda parte dell’opera ha spinto però anche ad interpretare il sogno di Iulio come un «false dream», in cui la sconfitta di Amore da parte della Castità sarebbe soltanto un’illusione, in quanto falsa e mendace sarebbe la Gloria cui condurrebbe, gloria di Amore e di Venere, non della saggezza e della pudicizia incarnate da Minerva<sup>372</sup>. Eppure Iulio ha ben chiaro di dover lottare non solo per la Gloria, ma anche e soprattutto per Amore: «s’Amor con teco a grande opra mi chiama / mostrami il porto, o dea, d’eterna fama»<sup>373</sup>.

La questione è piuttosto spinosa, perché riguarda non solo il significato di un episodio, ma l’interpretazione dell’intero poema (la cui incompletezza è certo d’ostacolo alla corretta comprensione); e coinvolge, necessariamente, anche la cultura di Poliziano, che, «con ogni

---

cfr. anche A. BIANCHINI, *Alessandra e Lucrezia. Destini femminili nella Firenze del Quattrocento*, Milano, Mondadori, 2005, p. 215.

<sup>367</sup> P. ORVIETO, *Poliziano*, cit., p. 276; risulta pertanto «difficile vedere nella Venere delle *Stanze* quella “celeste” di Ficino, tanto la dea e il suo regno trasudano [...] lussuria e sesso da oltrepassare i limiti dell’erotismo metaforico e mistico dell’abbraccio tra l’anima e la platonica Venere celeste» (p. 274); sulla distanza fra la Venere di Poliziano e quella di Ficino pp. 273-278.

<sup>368</sup> Fa il punto sulla questione A. BETTINZOLI, *Poliziano e Ficino*, in ID., *La lucerna di Cleante. Poliziano tra Ficino e Pico*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 107-170.

<sup>369</sup> M. MARTELLI, *La semantica del Poliziano e la ‘Centuria secunda’ dei ‘Miscellanea’*, in «Rinascimento», s. II, XIII (1973), pp. 21-84; ora riedito in ID., *Angelo Poliziano*, cit., pp. 267-328: 273.

<sup>370</sup> P. ORVIETO, *Poliziano*, cit., p. 240.

<sup>371</sup> Ivi, p. 245.

<sup>372</sup> È questa la lettura proposta da C. DEMPSEY, *Politian’s Stanze per la Giostra di Giuliano de’ Medici: Julio’s False Dream*, in ID., *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 2001, pp. 147-188. In *Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de’ Medici, Botticelli, and Politian’s Stanze per la Giostra*, in «Renaissance Quarterly», LII-1 (1999), pp. 1-42 (poi ampliato, con il titolo *The End of Masquerade*, e confluito in ID., *Inventing the Renaissance Putto*, cit., pp. 189-231), l’autore proponeva invece di riconoscere la falsità del sogno nell’immagine, «in sharp contrast to Petrarch, [...] of Chastity despoiled and Julio travestito» (p. 32).

<sup>373</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 42, vv. 7-8, pp. 138-139.

probabilità, è sempre stato piuttosto aristotelico e poco o per niente platonico»<sup>374</sup>. Ed effettivamente, al di là delle letture allegoriche, credo che l'esperienza di Iulio si dovrebbe leggere più opportunamente mettendo a confronto i due elementi portanti la narrazione, e l'utilizzo che in essa viene fatto del *topos* di Amore punito e disarmato: la dimensione trionfale e quella figurativa. È stato osservato come, nel passaggio dalla castità del protagonista alla vittoria d'Amore e quindi alla sconfitta di Cupido per mano di Minerva sia possibile riconoscere «un'interpretazione deviante dei *Trionfi*, imitati tuttavia negli elementi essenziali»<sup>375</sup>, interpretazione fondata su una variazione nell'ordine, in cui il trionfo di castità (la descrizione del protagonista, cacciatore avversario di Cupido) precederebbe il trionfo d'Amore, che sarebbe quindi collegato ad «un *Trionfo* sconosciuto al Petrarca, il *Triumphus Minervae*»<sup>376</sup>, che si presenta tuttavia, a sua volta, come un'ennesima riproduzione del trionfo della pudicizia (con Simonetta che lega e disarma Cupido). In realtà non è possibile riconoscere nella ripresa del *Triumphus Pudicitie* «un retour en arrière, puisque l'action du poème avait justement comme point de départ la chasteté de Julio»<sup>377</sup>, perché lo stato ferino di Iulio cacciatore non corrisponde ad alcun trionfo: la sua castità non ha nulla a che vedere con la pudicizia petrarchesca, in quanto non rappresenta una forma di amore puro, bensì una totale negazione dell'amore. Il primo vero trionfo delle *Stanze* è dunque quello, tradizionale, di Cupido, che riesce a sottomettere un uomo restio alla passione. Il passo successivo, ancora una volta in linea con il poema trionfale, è rappresentato dalla sconfitta della pura passione incarnata dal figlio di Venere per mano di una donna che assume in sé i tratti della Laura pudica ma, al contempo, anche quelli della Minerva in armi. Chiudono la sequenza la morte della donna e la sua 'resurrezione' *sub specie Fortunae*, «sulla quale non l'eternità, ma la virtù è destinata a celebrare il definitivo trionfo»<sup>378</sup>.

Antonia Tissoni Benvenuti ha osservato che «Petrarca è imitato da Poliziano come un classico, ma non è un maestro d'amore»<sup>379</sup>. Questo è tanto più vero nel caso di Simonetta, che acquista, sommandole, le qualità della Castità e quelle della Saggezza, imponendosi come una figura in grado di personificare un diverso tipo di sentimento rispetto alla Laura petrarchesca, non un diverso grado nella scala d'amore, ma la necessità di conciliare amore e ragione. Che

<sup>374</sup> P. ORVIETO, *Poliziano*, cit., p. 252; in proposito cfr. anche J.-M. MANDOSIO, *Filosofia, arti e scienze: l'enciclopedismo di Angelo Poliziano*, in *Poliziano nel suo tempo*, cit., pp. 135-164.

<sup>375</sup> F. TATEO, *Sulla ricezione umanistica dei Trionfi*, in *I Triumphi*, cit., pp. 375-401: 377.

<sup>376</sup> R.M. RUGGIERI, *Spiriti e forme epico-cavalleresche nella «Giostra» del Poliziano*, in «Lettere Italiane», XI-1 (1959), pp. 1-24: 9.

<sup>377</sup> I. MAÏER, *Ange Politiane*, cit., p. 308; ma cfr. l'intero § 4 (*Le songe de Iulio ou les «trionphes» humanistes*), pp. 307-317.

<sup>378</sup> F. TATEO, *Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano*, Bari, Laterza, 1972, p. 107.

<sup>379</sup> A. TISSONI BENVENUTI, *L'Amore in scena nel Quattrocento*, in *I territori del Petrarchismo*, cit., pp. 105-115: 114.

la donna non rappresenti una negazione ma un'integrazione «d'une conception positive et [...] absolue»<sup>380</sup> della passione amorosa è confermato dalle già ricordate parole rivolte a Iulio: «io nacqui in grembo a Venere». Lungi dal voler riproporre una lettura neoplatonica dell'emistichio, ritengo tuttavia opportuno non ridurre la frase ad una semplice 'zeppa' metrica, ma interpretarla alla luce del suo significato. Simonetta si dichiara figlia di Venere. Come tale, Simonetta non può essere un'altra Venere, Venere terrestre contrapposta alla Venere celeste, quanto piuttosto un altro Cupido. Come Martelli, anche io credo sia necessario recuperare la lettura ficiniana di Pausania, ma soltanto per ricordare la teoria classica, non neoplatonica, dei due Amori, compagni delle due Veneri, non opposti ma complementari: «l'uno e l'altro amore è onesto seguitando l'uno e l'altro divina imagine»<sup>381</sup>. In tal modo, lo ripeto, non intendo riproporre un'ennesima interpretazione neoplatonica delle *Stanze*, quanto piuttosto ribadire la necessità di un approccio filologico ed iconografico alla questione: Simonetta può essere, e allo stesso tempo, figura della Castità di Petrarca e proiezione di uno dei due Amori di Pausania, senza per questo dover ricorrere all'ermeneutica allegorica ficiniana. Alla fede nella teologia neoplatonica anche io contrappongo la fiducia nella filologia umanistica<sup>382</sup>: la figura di Simonetta nasce proprio da qui, dalla *contaminatio* fra modelli letterari classici (gli epigrammi dell'*Anthologia graeca*) e volgari (il *Triumphus Pudicitie* e la *Giostra* di Pulci), ma anche fra modelli figurativi classici (l'*ekphrasis* dell'*Anthologia graeca*) e volgari (le imprese della giostra laurenziana, lo stendardo di Giuliano, la produzione artistica coeva).

Per interpretare lo scontro tra Simonetta-Pallade e Cupido come una lotta fra i due Amori di Pausania mi appoggio alla straordinaria diffusione di questo motivo nella Firenze medicea e, più precisamente, nella corte laurenziana. In una medaglia del 1490 dell'incisore Bertoldo, amico fedele di Lorenzo, ma in rapporti diretti anche con Poliziano<sup>383</sup>, è possibile riconoscere un'iconografia ormai familiare: un personaggio in ginocchio è legato con le mani dietro la schiena, arco, frecce, faretra e ali sparse ai suoi piedi; ma invece che essere avvinto ad una colonna o ad un albero, è immolato su un altare trainato da due cavalli. Accanto a lui, un altro personaggio attizza il fuoco del sacrificio, sotto lo sguardo vigile di una donna [fig. 70]. André Chastel, fra i primi a richiamare l'attenzione sui rilievi di Bertoldo, «dei formulari

<sup>380</sup> I. MAÏER, *Ange Politiane*, cit., p. 288.

<sup>381</sup> M. FICINO, *El libro de amore*, cit., II, 7, 19, p. 37.

<sup>382</sup> Cfr. P. ORVIETO, *Poliziano*, cit., p. 255.

<sup>383</sup> M. FRANCO, *Un viaggio di Clarice Orsini de' Medici nel 1485*, Bologna, Romagnoli, 1868 (rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968), p. 7, ricorda che Lorenzo de' Medici portava spesso con sé ai bagni anche Poliziano e lo scultore Bertoldo. Sul ruolo di quest'ultimo alla corte laurenziana è sempre fondamentale W. VON BODE, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici. Die Kunstpolitik des Lorenzo il Magnifico im Spiegel der Werke seines Lieblingskünstlers Bertoldo di Giovanni*, Freiburg im Breisgau, Pontos, 1925.

emblematici della dottrina dell'ambiente mediceo»<sup>384</sup>, aveva riconosciuto nel personaggio che alimenta il fuoco Anteros contrapposto ad Eros collocato sull'altare, e aveva interpretato questa medaglia come un'allegoria della «consunzione dell'amore “terrestre” attraverso l'ardore dell'amore “celeste” che trasforma la sua natura»<sup>385</sup>. Settis ritiene invece che il personaggio posto sull'altare sia «un seguace d'Amore [...] che il suo 'donno' ha abbandonato, lasciando sul suo campo armi ed ali, in balia del fratello, di un Eros più nobile, che purifica, sull'altare della madre, il prigioniero, preda ormai dunque anch'egli di un 'santo furore'»<sup>386</sup>. Non si comprende la necessità di ipotizzare la presenza *in absentia* di un Amore che lascia le insegne sul campo ma scompare dalla scena quando si può riconoscerlo, anche in virtù dell'iconografia di Cupido punito e disarmato, nel personaggio collocato sull'altare, privo della ali, è vero, ma semplicemente perché, come ci insegna Petrarca, è stato spennacchiato. Ancora una volta ci troviamo di fronte alla rappresentazione di uno scontro, se non vogliamo fra Eros e Anteros, almeno fra due differenti forme di Amore. Questo tipo di immagine era piuttosto comune nell'arte quattrocentesca: la stessa iconografia, ma senza il dettaglio delle armi di Cupido, è riprodotta sia su una tavola degli anni Ottanta del Quattrocento attribuita, non senza molti distinguo, a Piero di Cosimo<sup>387</sup> [fig. 71], sia in un codice miniato da Monte di Giovanni intorno al 1495, codice destinato da Sigismondo dei Sigismondi a Mattia Corvino [fig. 72]; in questa rappresentazione, tuttavia, sono stati riconosciuti «*Eros* inginocchiato e legato su un'ara che soffia per avvivare la fiamma; e la *Pudicizia* (se non andiamo errati), parzialmente velata, su un sedile con un cherubino»<sup>388</sup>. Benché non manchino esempi di trionfi della Castità in cui gli attributi di Amore, ali comprese, sono sottratti da altri Amorini, come in un cassone fiorentino attribuito a Francesco di Giorgio<sup>389</sup> [fig. 73], non mi sembra possibile riconoscere in questa immagine un'illustrazione del poema petrarchesco: il carro trainato da destrieri imbizzarriti cavalcati da due Amorini sembra più adatto al trionfo d'Amore (o di Venere) che a quello della sua avversaria. Se non è facile offrire una lettura precisa e univoca di questa iconografia, è tuttavia interessante osservare la possibilità di sovrapporre (per non dire identificare) Anteros e Pudicizia, l'amore casto di Pausania (non l'amore divino di Ficino) e la Castità di Petrarca, ma anche le modalità di rappresentazione dell'uno e dell'altra, entrambi carnefici di un

<sup>384</sup> A. CHASTEL, *Arte e umanesimo*, cit., p. 83.

<sup>385</sup> Ivi, p. 275.

<sup>386</sup> S. SETTIS, *Citarea*, cit., p. 150.

<sup>387</sup> La paternità dell'opera, ad esempio, non viene attribuita al pittore nel più recente catalogo curato da A. FORLANI TEMPESTI, E. CAPRETTI, *Piero di Cosimo*, Firenze, Octavo, 1996; per l'attribuzione dubbia a Piero di Cosimo cfr. ancora A. CHASTEL, *Arte e umanesimo*, cit., pp. 273-276.

<sup>388</sup> *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, cit., p. 311.

<sup>389</sup> Cfr. anche G. CARENDEENTE, *I Trionfi*, cit., pp. 64-68.



Cupido inerme. Parola e immagine possono pertanto concorrere nella creazione di un'unica figura che sia, allo stesso tempo, tradizionale (nella forma) ed originale (nel significato), filologicamente fedele ai modelli (classici e volgari), e proprio per questo suscettibile di una diversa interpretazione.

Credo che la raffigurazione di Simonetta nelle *Stanze* possa inserirsi nel solco di questo recupero antiquario ed insieme ecfastico, essendo al contempo immagine di Amore e avversaria di Amore, figura di Diana, ma di una Diana diversa da quella adorata da Iulio prima di inseguire la cerva, nata «in grembo a Venere» al pari di Cupido, ma da questo differente, perché «non d'altar degna, non di pura vittima»<sup>390</sup>. Proiezione della donna (della lirica cortigiana) in grado di sottrarre le armi di Amore, per castità ma anche per crudeltà nei confronti dell'amante, e di imporsi come *alter* Cupido – proprio come in uno strambotto cortesiano precedentemente ricordato –, Simonetta non rappresenta un amore puro in quanto tramite ficiniano verso «la bellezza di Dio»<sup>391</sup>, né un amore terreno che sia solo passione carnale; rappresenta piuttosto una forma intermedia di amore, puro non in senso teologico, casto non in senso antierotico; un amore che potremmo definire razionale, e pertanto distante tanto dall'irrazionalità delle belve (e di Iulio cacciatore) quanto da quella della pura passione incarnata da Cupido; ma distante, proprio in quanto terreno, anche dall'amore intellettuale dell'anima contemplativa ficiniana. In questo senso, «la theorie de l'amour de Politien n'est pas une métaphysique mais une physique subordonnée à une éthique»<sup>392</sup>. Nel disarmare Cupido la donna opera pertanto, secondo il codice lirico, come amata crudele; secondo il codice trionfale, come *imago Pudicitiae*; secondo il codice figurativo, come figlia (puramente terrena) di Venere. Inoltre Simonetta «nell'armi di Palla è tutta chiusa»<sup>393</sup> perché, come Poliziano ricorda nei *Nutricia*, la sapienza, «moderatrix unica rerum»<sup>394</sup>, è colei che «fractura Cupidinis arcus / atque iras domitura truces»<sup>395</sup>. «Uccidete in una posizione di instabile equilibrio tra il vivace esercizio letterario degli anni giovanili e le pressanti istanze critico filologiche della maturità»<sup>396</sup>, le *Sylvae* confermano che l'immagine di Cupido disarmato non va interpretata in chiave filosofica (neoplatonica, aristotelica o addirittura epicurea<sup>397</sup>), quanto

---

<sup>390</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 51, v. 2, p. 46.

<sup>391</sup> M. FICINO, *El libro de amore*, cit., II, 7, 11, p. 37.

<sup>392</sup> É. SÉRIS, *Les étoiles de Némésis. La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*, Genève, Droz, 2002, p. 260.

<sup>393</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 30, v. 4, p. 130.

<sup>394</sup> A. POLIZIANO, *Nutricia*, in ID., *Sylvae*, a cura di F. Bausi, Firenze, Olschki 1996, v. 75, p. 170.

<sup>395</sup> Ivi, vv. 90-91, p. 172. Per un commento alla *silva*, e per la bibliografia pregressa, si rinvia ora a A. BETTINZOLI, *Ermetismo nei Nutricia*, in ID., *La lucerna di Cleante*, cit., pp. 59-106.

<sup>396</sup> A. BETTINZOLI, *Le «Sylvae»: questioni di poetica*, in ID., *Daedalum iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 67-151: 67.

<sup>397</sup> È l'interpretazione della poetica poliziana offerta da É. SÉRIS, *Les étoiles de Némésis*, cit., in particolare pp.

in chiave filologica, immagine reale (quella di Simonetta, ma anche quella riprodotta nell'arte e nell'impresistica fiorentina del tempo) trasfigurata in immagine letteraria mediante il ricorso alle *fabulae*, degli antichi (il mito di Minerva) e dei moderni (il mito di Laura di Petrarca, «maestro di poesia e non di ermeneutica»<sup>398</sup>), secondo un processo di «trasfigurazione del reale nel puro letterario»<sup>399</sup>, di 'letterarizzazione' del reale (anche figurativo), costantemente operante nella produzione dell'Ambrogini. A partire dai suoi epigrammi greci:

Διττὸς ἔρωσ ἀνιᾶ με· δυοῖν ὑποτάκομαι παίδοις  
ἴσον τοι χαροποῖν, ἴσον ἐπαφοδίτοις.  
δριμύς ὁ μὲν γ' ἰταμός θ', ὁ δὲ παρθένῳ ἵκελος ὄψιν  
ἄμφω ἔρωτας ὁμῶς εἰσπνέετον μαλακῶς.  
τῷδε κόμαι ἰοειδέες ἐκ καράνοιο τέτανται,  
τῷ δ' ἐτέρῳ ξαντὰ σείεται ἅ πλοκαμῖς.  
τὰ πλεῖστ' οὐδὲν ὁμοίω, ἀμειλιχίην δέ θ' ὁμοίω,  
νικᾷ δ' οὐτ' ἄλλος κάλλει καὶ χάρισιν.  
ἄμφω δ' οὐχ οἶον θ' ὑποτλεῖν, Κύπρι τὸ δ' ἄρα σύμμοι  
βούλευσον ποτέραν ταῖνδε φέροιμι φλόγα<sup>400</sup>.

La situazione descritta, al di là del significato pederastico ad essa sotteso, è figurativamente molto simile a quella in cui si trova Iulio: Poliziano soffre per «un duplice amore», uno «ardito e fiero» come Cupido, «in atti acerbo e fello»<sup>401</sup>; e l'altro «simile in volto a una fanciulla», ma simile anche a Simonetta, cui «lo inanelato crin dall'aura testa» / scende in la fronte umilmente superba»<sup>402</sup>. Nell'epigrammatica greca l'Ambrogini non trovava dunque soltanto un repertorio metrico o linguistico, ma anche «una straordinaria ricchezza di 'immagini'»<sup>403</sup>, facilmente applicabile all'universo figurativo (ed emblematico) delle *Stanze*. In entrambi i casi, due differenti forme di amore terreno. In entrambi i casi un'unica Venere. Una Venere che non è solamente Urania, ma neanche completamente Pandemia<sup>404</sup>. Lo dimostra la decisione di inviare a Iulio il sogno che lo spingerà ad indossare le armi di

203-262.

<sup>398</sup> P. ORVIETO, *Riletture – e ammende – poliziane*, in «Filologia e critica», XXXII-1 (2007), pp. 27-58: 54.

<sup>399</sup> Ivi, p. 40.

<sup>400</sup> A. POLITIANI, *Liber epigrammatum graecorum*, a cura di F.M. Pontani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, XXIII, pp. 104-105: «Duplice amore mi strazia: mi struggo per due ragazzi, ugualmente splendidi e ugualmente affascinanti. Ardito e fiero l'uno, l'altro simile in volto a una fanciulla: tutti e due ispirano ugualmente dolci amori. I capelli dell'uno scendono scuri dal capo, la chioma dell'altro s'agita bionda. Quasi in nulla uguali, ma uguali in crudeltà, nessuno dei due per fascino e bellezza vince l'altro. Entrambi sostenerli non si può, o Cipride: consigliami tu quale di queste mie due fiamme sopportare».

<sup>401</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 120, v. 7, p. 104.

<sup>402</sup> Ivi, ott. 43, vv. 3-4, p. 39.

<sup>403</sup> L. CESARINI MARTINELLI, *Nota introduttiva*, in A. POLIZIANO, *Epigrammi greci. L'elogio della sapienza*, a cura di M. Lanni e R. Funari, Montepulciano, Editori del grifo, 1994, p. 18.

<sup>404</sup> La duplicità e insieme l'unicità di Venere è ribadita anche negli epigrammi greci, in cui si elogia tanto «Cipride Anadiomene» (A. POLITIANI, *Liber epigrammatum graecorum*, cit., LIV, pp. 222-228), quanto «Afrodite armata» (ivi, LV, pp. 229-233).

Pallade. Perché la gloria del regno di Afrodite «ognor più l'ale spanda»<sup>405</sup> non basta che il cacciatore si innamori della bella Simonetta; occorre che Iulio manifesti la propria fedeltà ad Amore seguendo le «orme del suo buon fratello»<sup>406</sup>, un vero paladino di Cupido. Per essere tale non basta solo la passione per l'amata, ma occorre anche dimostrare di essere fedeli. A Cupido che manifesta la propria natura di puro istinto e sensualità riaffermando il potere su Marte non appena ritornato a Cipro – «si strinse a Marte, e colli strali ardenti / della faretra gli ripunse il petto»<sup>407</sup> – si contrappone dunque Simonetta, che indossa le armi di Pallade e protegge la propria castità con «la terribil sembianza di Medusa, / e 'l rabbioso fischiar delle ceraste, / e 'l volto e l'elmo e 'l folgorar dell'aste»<sup>408</sup>. Cupido agisce ai danni di Marte «tutto protervo nel lascivo aspetto»<sup>409</sup>; Simonetta lega Cupido all'ulivo «tutta nel volto rigida e proterva»<sup>410</sup>. In tutta la produzione volgare di Poliziano, l'aggettivo *protervo* ricorre esclusivamente in questi due passi, strutturalmente molto vicini ma sintatticamente e concettualmente opposti, ulteriore testimonianza della «rete di connessioni» caratterizzante le *Stanze*<sup>411</sup>, e chiaro segnale di una tutt'altro che casuale specularità fra le due immagini<sup>412</sup>. Da un lato Cupido, simbolo di passione istintiva e irrazionale; dall'altro Simonetta, immagine di un sentimento razionale ed equilibrato; da un lato l'indomito Marte e dall'altro la riflessiva Minerva, allegorie complementari all'interno della metafora della *pugna* d'amore. In mezzo c'è Venere, la regina che invia gli Amorini insieme a Marte a sottomettere il «popol toscano»<sup>413</sup>, e la dea che manda a Iulio il sogno con Simonetta vestita delle armi di Minerva. Perché il cacciatore, già vittima delle frecce di Amore, sappia anche indossare l'armatura di Pallade, per superare la pura passione (Cupido disarmato), per sconfiggere la pura castità (Simonetta-Minerva disarmata), e poter divenire pertanto vero paladino del regno di Venere, il campione in cui Amore e Minerva si possano fondere nel segno della Gloria. Proprio come nello stendardo di Giuliano. La funzione di snodo attribuita ad Afrodite in questo percorso è evidenziata dall'ottava che segna il passaggio dalla discesa degli Amorini all'invio del Sonno:

E così mentre ognun dormendo langue,  
ne' lacci è 'nvolto onde già mai non esce;

<sup>405</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 14, v. 2, p. 117.

<sup>406</sup> Ivi, ott. 10, v. 3, p. 115.

<sup>407</sup> Ivi, ott. 1, vv. 5-6, p. 109.

<sup>408</sup> Ivi, ott. 30, vv. 6-8, p. 131.

<sup>409</sup> Ivi, ott. 1, v. 4, p. 109.

<sup>410</sup> Ivi, ott. 28, v. 2, p. 128.

<sup>411</sup> A. BETTINZOLI, *Poliziano latino e volgare. Postille in margine alle «Stanze»*, in «Lettere Italiane», XLVI-4 (1994), pp. 610-631: 610.

<sup>412</sup> A tal proposito non si dimentichi la traduzione dell'epigramma XXIII offerta in A. POLIZIANO, *Epigrammi greci*, a cura di A. Ardizzoni, Firenze, La Nuova Italia, 1951, p. 53: «Aspro è l'uno e protervo».

<sup>413</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 16, v. 1, p. 119.

ma come suol fra l'erba el picciol angue  
tacito errare, o sotto l'onde el pesce,  
si van correndo per l'ossa e pel sangue  
gli ardenti spiritelli, e 'l foco cresce.  
Ma Vener, com'è suo alati corrieri  
vide partiti, mosse altri pensieri<sup>414</sup>.

Se nell'intero poema è molto raro che l'ottava si concluda con un'avversativa nel distico finale, è questo l'unico caso in cui tale avversativa non ha valore puramente ritmico, non è cioè «un espediente per rompere la eccessiva linearità sintattica»<sup>415</sup>. Il *ma* indica chiaramente uno spostamento dell'azione e della logica ad essa sottesa; si tratta di un cambiamento netto e repentino, come conferma il ricorso all'*enjambement*, dal dominio della sensualità a quello della consapevolezza. Iulio è già rimasto vittima dell'arco di Cupido; è ora necessario che l'amante faccia un passo ulteriore nel cammino (tutto terreno e non spirituale) dell'amore: dal dominio dei sensi a quello del senso, da prigionia a paladino di Afrodite.

Rimane da chiarire in che modo a due Amori possa corrispondere un'unica Venere. La risposta può essere offerta da una placchetta bronzea da alcuni attribuita a Bertoldo<sup>416</sup> [fig. 74], ma la cui iconografia torna anche, con alcune differenze, nell'*Hypnerotomachia Poliphili*<sup>417</sup>: Eros, sulla destra, osserva Vulcano che gli forgia le ali, mentre si intravede sullo sfondo una figura femminile armata; Anteros, sulla sinistra, prende lezioni da Mercurio alla presenza attenta di Minerva (come testimonia anche l'egida poggiata al suo fianco), la stessa Minerva le cui armi Simonetta utilizza per imprigionare Cupido nel poema poliziano. Al centro Venere, nuda e alata, secondo un'iconografia rara ma di una qualche circolazione nella Firenze del XV secolo<sup>418</sup>. Due Amori, due padri ma un'unica madre, che assume in sé gli attributi della Venere Pandemia e della Venere Urania<sup>419</sup>, come in una più tarda tela di Tiziano

---

<sup>414</sup> Ivi, ott. 21, pp. 122-123.

<sup>415</sup> G. GHINASSI, *Il volgare letterario*, cit., p. 76.

<sup>416</sup> La placchetta è attribuita a Bertoldo da A. CHASTEL, *Arte e umanesimo*, cit., p. 281, e da E. VERHEYEN, *Eros et Anteros*, cit., pp. 326-328.

<sup>417</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., vol. I, pp. 48-49: per le differenze rispetto alla placchetta bronzea si rinvia al commento al testo, vol. II, pp. 639-641, in cui viene tuttavia confutata l'ipotesi sull'identità dei due Amorini avanzata da M. CALVESI, *La «Pugna d'amore in sogno» di Francesco Colonna romano*, Roma, Lithos, 1996, p. 164; sul rapporto fra testo di Colonna e cultura laurenziana cfr. anche ID., *Venere effimera e Venere perenne. II – Francesco Colonna verso la cultura fiorentina (e una troppa maldestra “traduzione”)*, in «Storia dell'arte», 109 (settembre-dicembre 2004), pp. 5-92: 18-31.

<sup>418</sup> Cfr. G. DE TERVARENT, *Attributes et symboles dans l'art profane*, cit., col. 105; E.B. CANTELUPE, *The Anonymous Triumph of Venus in the Louvre: An Early Italian Renaissance Example of Mythological Disguise*, in «The Art Bulletin», XLIV-3 (1962), pp. 239-242; ma sulla nudità della Venere poliziana cfr. anche V. BRANCA, *Interessività narrativa-figurativa: Efigenia, Venere e il tema della “nuda” fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneziana del Rinascimento*, in «Il se rendit en Italie». *Études offertes à André Chastel*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987, pp. 57-65.

<sup>419</sup> Per l'iconografia di Venere si rinvia a B. GUTHMÜLLER, *Visuelle Topoi und die Tradition des Imagines deorum gentilium. Der Fall des Venus*, in *Visuelle Topoi*, cit., pp. 197-215 (trad. it. *Pittura poetica Veneris. Osservazioni sulle immagini poetiche di Petrarca e Ridewall*, in *Ecfraisi*, cit., vol. I, pp. 65-80); ID., *Gli attributi di Venere. Da Fulgenzio, Petrarca e Boccaccio a Schifanoia*, in ID., *Mito e metamorfosi*, cit., pp. 19-141; ma cfr.

in cui la dea è affiancata da due Amorini, uno che lei stessa si accinge a bendare ed armare, e un altro privo di attributi<sup>420</sup> [fig. 75]. Le etichette di Eros e Anteros sono, naturalmente, di puro comodo: se nella placchetta bronzea non si vogliono riconoscere due diversi figli di Venere ma due momenti successivi di uno stesso episodio, non si può tuttavia fare a meno di osservare le differenze che intercorrono fra i gruppi alle spalle dei due puttini, con Mercurio e Minerva armata di Egida contrapposti a Vulcano e ad una figura interpretabile come alterego del bellicoso Marte. Le etichette, specialmente nel caso di Poliziano, servono a distinguere fra due scene differenti e, conseguentemente, fra due diverse forme di amore, fra amore istintivo armato e amore razionale disarmato, fra passione e moderazione. Fra Cupido e Simonetta. Un conferma in proposito è offerta anche da un passo delle *Antichità romane* di Pirro Ligorio:

I Romani [...] poseno nelle scole Amor tra Mercurio et Ercole, per dimostrare che quivi non si doveva seguitar l'Amor lascivo e disonesto, ma quello che fosse ragionevole e virtuoso, perché mostrava Ercole la virtù e Mercurio la ragione; per questo nelli intagli delle gemme che si portavano per tenere sempre 'nanzi agli occhi i virtuosi pensieri sono pieni dell'immagine di Ercole, o questa con l'Amore, o l'Amore con Mercurio, o Mercurio con Minerva<sup>421</sup>.

Propongo questa ennesima lettura della figura di Simonetta, non solo proiezione di Laura, non solo incarnazione della Pudicizia, ma anche *alter* Cupido, Amore disarmato e disarmante, non tanto per complicare il profilo di «una donna per molti aspetti schizofrenica», quanto perché ritengo possibile, nonché necessario, tentare di rintracciare «un filo rosso che tenga assieme, in ideologica e diegetica coerenza, la trama, l'assunto e le plurime metamorfosi di Simonetta»<sup>422</sup>. Tale unità mi sembra garantita proprio dal recupero, filologico e non filosofico, antiquario e non neoplatonico, allegorico e non ficiniano<sup>423</sup>, dell'immagine della donna che sottrae gli attributi del figlio di Venere; un'immagine che si pone quale anello di congiunzione fra istanze letterarie (classiche come volgari) e istanze iconografiche (anch'esse classiche come volgari), ma che segna allo stesso tempo un superamento rispetto alla coeva produzione letteraria ed iconografica. Dietro Simonetta che sconfigge Cupido non c'è soltanto l'*adynaton* dei poeti alessandrini, non c'è soltanto la *figura Pudicitiae* di Petrarca, non c'è soltanto la metafora lirica della produzione cortigiana, non c'è soltanto l'impresa amorosa simboleggiante la fedeltà cantata da Pulci; c'è molto di più: c'è la volontà di fondere

---

anche ID., «*Pro! quanta potentia regni / Est, Venus alma, tui!*». *Venere nella mitografia del Rinascimento italiano*, ivi, pp. 142-156; M. BULL, *The Mirror of the Gods*, cit., pp. 182-222.

<sup>420</sup> Sull'interpretazione di questa Venere come *Venus Verticordia*, «“Terza Venere” oltre quella celeste e quella terrestre», si è soffermato E. PANOFSKY, *Il movimento neoplatonico a Firenze e nell'Italia settentrionale (Bandinelli e Tiziano)*, in ID., *Studi di iconologia*, cit., pp. 184: 235, in particolare pp. 228-235.

<sup>421</sup> P. LIGORIO, *Le antichità romane*, Ms. XIII B 3, cit., c. 96r.

<sup>422</sup> P. ORVIETO, *Poliziano*, cit., p. 248.

<sup>423</sup> Ivi, p. 257: «Si tratta di un altro tipo di allegorismo, quello “emblematico” degli stemmi, di norma amoroso negli standardi, ben differente da quello ficiniano».

tutte queste (possibili) letture della stessa figura (e dello stesso gesto) per ricavare un'immagine nuova ed originale, atta a veicolare un senso più ampio, in grado di sintetizzare tutti i significati precedentemente riposti nella stessa rappresentazione. Come osserva Maria Luisa Doglio, «la mitologia è per il Poliziano una realtà che trova nel simbolo la sua ragione d'essere e il fine della sua utilizzazione e non, come per il Ficino, il punto di partenza di un'investigazione filosofica»<sup>424</sup>. Ad essere simboleggiata, in questo caso, è l'idea dell'amore razionale, un amore terreno ma non puramente carnale, immanente ma non esclusivamente sessuale, in grado di elevare l'uomo dallo stato ferino, ma non di condurlo ad un percorso (neoplatonico o ficiniano) di trascendenza. È un amore-passione che acquista le forme di un amore-sapienza, inteso non come ascesi teologica ma come saggezza umana. Un amore, in questo senso, molto simile alla conoscenza offerta dalle lettere. Nella produzione poetica di Poliziano tre sono le figure in grado di disarmare Cupido. Nelle *Stanze* è Simonetta rivestita delle armi di Minerva, chiara proiezione della Ragione. Nella selva *Nutricia*, non casualmente incentrata sull'interpretazione del mito di Orfeo non in chiave ermetica ma quale rappresentazione della funzione civilizzatrice della poesia, è la saggezza (che governa il mondo insieme all'eloquenza) a permettere di rompere le armi del figlio di Venere. La selva, come è noto, esemplifica il potere della poesia mediante un lungo catalogo di letterati<sup>425</sup>, in parte esemplato sulla già ricordata X egloga del *Bucolicum carmen*<sup>426</sup>. Si dovrà allora ricordare che il Petrarca qui ricordato è «quique cupidineum repetit Petrarca triumphum»<sup>427</sup>, posto a poca distanza da «Romuleumque suis exornans fascibus annum / Ausonius»<sup>428</sup>, quello stesso Ausonio che Poliziano leggeva in un codice appartenuto proprio a Petrarca<sup>429</sup>. L'autore dei *Triumphs* e il poeta latino, modelli di riferimento per il 'non mito' di Amore disarmato, compaiono dunque insieme in un catalogo teso a definire la funzione non solo gnoseologica della poesia. Infine, ancora una volta negli epigrammi greci, a sconfiggere gli Amorini è

<sup>424</sup> M.L. DOGLIO, *Poliziano, le «Stanze» e la corte*, cit., p. 20; ma in proposito si può rinviare anche ad EAD., *Mito, metamorfosi, emblema dalla «Favola di Orfeo» del Poliziano alla «Festa del Lauro»*, in «Lettere Italiane», XXIX-2 (1977), pp. 148-170 (ora riedito in EAD., *Il segretario e il principe*, cit., pp. 21-29); per l'utilizzo della mitologia nelle *Stanze* cfr. anche A. MANZI, *La mitologizzazione del testo letterario: le Stanze del Poliziano*, in «Quaderns d'Italià», 13 (2008), pp. 127-136.

<sup>425</sup> Sulla relazione fra catalogo di poeti ed elogio delle lettere si è soffermata L. CESARINI MARTINELLI, «*De poesi et poetis*»: uno schedario sconosciuto di Angelo Poliziano, in *Tradizione classica e letteratura umanistica*, cit., vol. II, pp. 458-462. Per un'analisi del catalogo in relazione al *Commento alle Selve* di Stazio di Poliziano cfr. E. SÉRIS, *Les étoiles de Némésis*, cit., pp. 332-334.

<sup>426</sup> G. PONTE, *Problemi petrarcheschi*, cit., p. 518.

<sup>427</sup> A. POLIZIANO, *Nutricia*, cit., v. 723, p. 247; in proposito sono ancora utili le osservazioni di E. BIGI, *La cultura del Poliziano*, in ID., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 67-101: 116.

<sup>428</sup> A. POLIZIANO, *Nutricia*, cit., vv. 706-707, p. 245.

<sup>429</sup> R. WEISS, *Ausonius in the Fourteenth Century*, cit., p. 70; ma per i manoscritti poliziane è sempre fondamentale I. MAÏER, *Les manuscrits d'Ange Politiane. Catalogue descriptif avec dix-neuf documents inédits en appendice*, Genève, Droz, 1965.

Giovanni Pico della Mirandola:

Πολλάκι τοξευθεις φλεχθεις θ' ὑπὸ Πίκος Ἐρώτων  
οὐκ ἔτλη προτέρω, πάντα δ' ἀφείλεθ' ὄπλα,  
τόξα, βέλη, φαρέτρας, καὶ νηήσας τάδε πάντα  
ἤψεν ὁμοῦ σωρὸν λαμπάσι λειδίοις.  
σὺν δ' αὐτοὺς μάρψας, ἀμενηνὰ χερύδρια δῆσεν  
ταῖς νευραῖς, μέσση δ' ἔμβαλε πυρκαϊᾶ·  
καὶ πυρὶ φλέξε τὸ πῦρ. τί δ' ὄ ἄφρονες αὐτὸν, Ἔρωτες,  
τὸν Πίκον Μουσῶν εἰσεποτᾶσθε πρόμον;<sup>430</sup>

Nell'epigramma in questione, considerato uno fra «i più belli dell'intera raccolta», Poliziano «riesce a raggiungere esiti poetici di un certo livello – e soprattutto un tono epigrammatico di vero sapore “antico” – mediante la sapiente combinazione di parole, *topoi*, invenzioni lessicali e *verve* personale»<sup>431</sup>. Al centro si staglia la figura di Pico<sup>432</sup>, «il duce delle Muse»: sono la sua sapienza, la sua conoscenza, la sua dedizione alle lettere, anche nelle forme degli *Amores* del 1483<sup>433</sup>, a renderlo in grado di rubare le armi degli Amorini e di bruciare il fuoco della passione con quello della saggezza e dell'eloquenza, secondo un modello già operante nell'*Anthologia graeca* a proposito della dicotomia fra Eros e Anteros. Una raffigurazione simile, seppur con un differente significato, abbiamo trovato in un componimento di Antonio Tebaldeo ricordato in precedenza: ad una metafora lirica, per quanto rinnovata nella forma, Poliziano contrappone un'immagine pienamente allegorica, in grado di rappresentare il valore riconosciuto alla funzione civilizzatrice della poesia e, più in generale, delle lettere, capaci di sottrarre l'uomo al dominio della pura passione. Ecco perché ritengo che Simonetta possa incarnare l'amore razionale, capace sì di strappare l'uomo dallo stato ferino dell'antierotismo, ma anche in grado di non lasciarlo travolgere dagli strali di Cupido e delle pulsioni sensuali, per condurlo invece al raggiungimento della vera saggezza (immanente e non trascendente). Il semplice amore carnale, Poliziano lo afferma ripetutamente nelle *Stanze*, pur sottraendo l'uomo alla *rusticitas*, lo priva della libertà<sup>434</sup> e lo

---

<sup>430</sup> A. POLITIANI, *Liber epigrammatum graecorum*, cit., LIII, p. 217: «Pico, dopo essere stato a più riprese saettato e acceso dagli Amorini, non ne poté più: rubò loro tutte le armi, archi, frecce, farette, e le ammassò; al mucchio diede fuoco con le fiaccole, rubate anch'esse. Poi acchiappò loro, gli Amori, legò le loro deboli manine con le corde degli archi, e li gettò nel vivo dell'incendio. Così col fuoco bruciò il fuoco. Amori, insensati, perché siete volati proprio su Pico, il duce delle Muse?».

<sup>431</sup> G.M. PONTANO, *Introduzione*, ivi, pp. XIII-CXL: XLI.

<sup>432</sup> Sui rapporti fra l'Ambrogini e Pico si rinvia almeno A. BETTINZOLI, *Poliziano e Pico*, in ID., *La lucerna di Cleante*, cit., pp. 11-58; P. ORVIETO, *Poliziano*, cit., pp. 103-118; ma cfr. anche R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Angelo Poliziano e Giovanni Pico nella riflessione critica di primo Cinquecento*, in *Agnolo Poliziano*, cit., pp. 541-550.

<sup>433</sup> Per alcune indicazioni sulla concezione pichiana dell'amore si rinvia a F. TATEO, *I due Pico e la tematica d'amore nel Cinquecento*, in *Giovanni e Giovanfrancesco Pico*, cit., pp. 313-324; più in generale cfr. anche A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, cit., pp. 118-134.

<sup>434</sup> Basti ricordare una delle conseguenze della discesa degli Amorini a Firenze: «A Libertate l'una e l'altra palma / legon gli Amori, e quella irata rugge» (A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 20, vv. 3-4, p. 122).

allontana dalle gioie che «si crede esser godute al secol d'oro»<sup>435</sup>; la presa di coscienza della natura dell'amore e la razionalizzazione del sentimento possono invece condurre al superamento dell'orizzonte materiale per raggiungere una nuova consapevolezza. Cupido deve dunque essere disarmato e sacrificato sull'altare dell'amore dalla Castità-Ragione affinché la gloria del regno di Venere possa essere realmente perfetta. Come conferma in un'epistola inviata nel 1474 a Marsilio Ficino – che aveva riconosciuto la madre dell'Amore e della Gloria in Calliope, la Poesia, e non in Venere<sup>436</sup> – Poliziano ritiene che la vera lode sia quella dettata da Amore insieme alle Muse e a Minerva<sup>437</sup>. Nell'epistola la triade Amore, Poesia, Gloria sembra sostituire la triade delle *Stanze* (e dello stendardo di Giuliano) costituita da Amore, Ragione, Gloria; ma si tratta soltanto di un'illusione poiché, come abbiamo tentato di dimostrare, Poesia e Ragione possono identificarsi in un'unica, superiore, forma di Amore.

Angelo Poliziano recupera dunque le immagini della tradizione (non solo) letteraria per creare una figura completamente nuova, simile a quelle precedenti e allo stesso tempo di più articolata e complessa interpretazione, secondo un principio caratterizzante l'impresistica coeva. La distanza che intercorre fra il significato riposto nella rappresentazione di Cupido disarmato nelle *Stanze* e quello caratterizzante gli innumerevoli Amori sconfitti e puniti della poesia cortigiana del tempo si può tuttavia cogliere compiutamente soltanto nelle *Rime* dell'Ambrogini e, più nello specifico, nei suoi *rispetti*<sup>438</sup>. Infatti, «l'assenza pressoché totale di riferimenti mitologici-esemplari nei suoi *rispetti* [...] si rivela chiaramente deliberata e programmatica»<sup>439</sup>, un modo dunque per prendere le distanze dagli eccessi cortigiani di un'antiquaria esornativa e peregrina, ma anche per nobilitare dall'interno un genere di lunga tradizione toscana<sup>440</sup>, mediante un recupero erudito ben più filologicamente fedele: poiché «i *rispetti* vogliono essere l'equivalente dell'epigramma antico, della sua *brevitas* elegante e ingegnosa, ora grottesca ora emblematico-allusiva»<sup>441</sup>. Se l'Ambrogini tenta dunque di distinguersi dalla lirica dei suoi contemporanei, le sue *Stanze* possono comunque figurare,

<sup>435</sup> Ivi, I, ott. 20, v. 2, p. 20.

<sup>436</sup> M. FICINO, *Epistolarum familiarum liber I*, a cura di S. Gentile, Firenze, Olschki, 1990, pp. 121-122.

<sup>437</sup> M. FICINO, *Opera omnia*, cit., VI, 13, p. 84; lo scambio epistolare è stato recentemente riproposto da A. BETTINZOLI, *Poliziano e Ficino*, cit., pp. 120-125.

<sup>438</sup> Per i *rispetti* di Poliziano cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Il laboratorio del Poliziano*, cit.; E. BIGI, *Ballate e rispetti del Poliziano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXVI (1989), pp. 481-499; D. DELCORNO BRANCA, *Per il linguaggio dei «rispetti» del Poliziano*, in «Rinascimento», s. II, XXXV (1995), pp. 31-66 (poi riedito in *Agnolo Poliziano*, cit., pp. 41-74); A. MUSUMECI, *Poliziano: la poesia dei rispetti*, in *Poliziano nel suo tempo*, cit., pp. 81-95.

<sup>439</sup> D. DELCORNO BRANCA, *Per il linguaggio dei «rispetti»*, cit., p. 58.

<sup>440</sup> Si pensi soltanto agli strambotti di Luigi Pulci, anch'essi estranei al repertorio della mitologia 'formulare' caratterizzante la lirica cortigiana: cfr. L. PULCI, *Strambotti*, a cura di A. Zenatti, Firenze, alla Libreria Dante, 1887; ID., *Strambotti e rispetti nobilissimi d'amore ciascheduno verso e canto al suo proposito*, Firenze, alla Libreria Dante, 1894.

<sup>441</sup> D. DELCORNO BRANCA, *Metodo umanistico e suggestioni esopiane nelle «Rime» del Poliziano*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, cit., pp. 85-101: 89.



«non risultandone eccentriche», in sillogi di poesia cortigiana<sup>442</sup>; e le sue stesse *Rime*, al di là delle distanze concettuali, possono divenire un modello di riferimento per la produzione poetica coeva, come testimonia lo straordinario successo del componimento dedicato a Eco, su cui avremo modo di richiamare l'attenzione in seguito. Preme invece sottolineare come la figura di Cupido disarmato, esclusa dai rispetti di Poliziano, compaia con chiara funzione metaforica in una delle sue *Rime* dubbie<sup>443</sup>:

Se 'l gran Tonante i fier fulmini acesi  
perduti avesse e li sui stralli Amore,  
io ne ho tanti trafiti in mezo il core  
che sol da me li potrian esser resi<sup>444</sup>.

Considerato «quanto di più lontano si possa trovare dalla poesia poliziana» soprattutto per «il ricorso ad elementi mitologici tradizionali sfruttati in chiave cortigiana»<sup>445</sup>, il sonetto si inserisce decisamente, con l'*adynaton* iniziale, nell'ampio panorama della poesia di corte precedentemente analizzata, e ci permette di comprendere non solo la distanza che separa il Poliziano lirico dai suoi contemporanei, ma soprattutto la specificità dell'utilizzo della figura di amore punito e disarmato all'interno delle *Stanze*.

Alcune rappresentazioni della sconfitta di Cupido – l'affresco della casa pompeiana di Amore punito, l'incisione di Baccio Baldini con Amore legato e il motto «Amor vuol fé», l'affresco realizzato da Luca Signorelli – sono state inserite da Aby Warburg in una delle tavole di *Mnemosyne*, il suo «Atlante della memoria»<sup>446</sup>. Il pannello in questione, incentrato sul simbolismo dell'amore, permette dunque di estendere al tema al centro del nostro interesse la nozione warburghiana di *Pathosformeln*<sup>447</sup>: anche la raffigurazione del dio dell'amore

---

<sup>442</sup> P. VECCHI GALLI, *Accessioni poliziane in una miscellanea di poesie cortigiane (Il nuovo testimone delle Stanze)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 32 (1986), pp. 13-29: 18; ma in proposito cfr. anche G. GORNI, *Novità su testo e tradizione delle «Stanze» di Poliziano*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 241-264.

<sup>443</sup> Per le *Rime* è fondamentale lo studio preparatorio all'edizione critica di D. DELCORNO BRANCA, *Per un catalogo delle «Rime» del Poliziano*, in «Lettere Italiane», XXIII-2 (1971), pp. 225-252, poi confluito nel più articolato *Sulla tradizione delle Rime del Poliziano*, Firenze, Olschki, 1979; cui si può ora aggiungere C.E. ROGGIA, *La materia e il lavoro. Studio linguistico sul Poliziano «minore»*, premessa di P.V. Mengaldo, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 2001; P. ORVIETO, *Poliziano*, cit., pp. 282-312.

<sup>444</sup> A. POLIZIANO, *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Firenze, Marsilio, 1990, 11, vv. 1-4, p. 142.

<sup>445</sup> Ivi, p. 247.

<sup>446</sup> A. WARBURG, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002, tav. 38, pp. 66-67; in proposito cfr. K.W. FORSTER, K. MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2002, 38-40, pp. 123-126; M. CENTANNI, K. MAZZUCCO, *Letture di Mnemosyne*, ivi, pp. 166-238: 202-207; C. SCHOELL-GLASS, *La teoria dell'immagine proposta da Aby Warburg: le testimonianze visive del Bilderatlas*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di M. Bertozzi, Ferrara, Panini, 2002, pp. 36-49; P.-A. MICHAUD, «Zwischenreich». *Mnemosyne, o l'espressività senza soggetto*, ivi, pp. 173-182.

<sup>447</sup> In proposito si rinvia a A. PINOTTI, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001, pp. 83-94; C. CIERI VIA, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformeln fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e la metamorfosi*, cit., pp. 114-140; da ultimo cfr. anche i testi raccolti nel volume collettivo

catturato, maltrattato e disarmato, specialmente dalle ninfe<sup>448</sup>, può infatti essere considerata una «formula del *pathos*», presente con straordinaria continuità, dall'età classica alla Firenze rinascimentale (e in realtà oltre), nell'arte, nella letteratura e in quelle che Warburg definiva le «forme intermedie», cioè le feste, i trionfi e la vita quotidiana. L'immagine di Cupido punito – immagine letteraria ma già artistica, per il suo carattere efrastico, nella cultura greca e latina; immagine allegorica nella tradizione medievale non solo italiana; immagine metaforica nella produzione lirica; immagine reale, come vedremo nel prossimo paragrafo, suscettibile di ulteriori declinazioni morali e religiose – opera dunque, alla stregua delle altre *Pathosformeln*, «come un'operazione di configurazione, che nel dialogo con immagini, testi e forme intermedie, rifigura intensamente il sentimento dell'esistenza»<sup>449</sup>.

Questo è tanto più vero nella Firenze laurenziana, una realtà molto cara a Warburg, in cui l'applicazione, potremmo dire 'pratica', della formula in questione riguarda non solo le arti in generale, ma anche più specifiche realtà. A questo proposito, e per concludere con la cultura fiorentina dell'età del Magnifico, vale la pena ricordare ancora un'opera dell'incisore Bertoldo: i rilievi del Palazzo Scala (poi Palazzo Gherardesca) di Firenze, realizzati fra 1470 e 1480. Commissionati dal Cancelliere della repubblica Bartolomeo Scala, umanista aspramente criticato da Pulci e da Poliziano, i rilievi riproducono su pietra alcune scene tratte dagli *Apologi* dello stesso Scala<sup>450</sup>. Nell'apologo LXXXIII, *Amor*, il figlio di Venere è portato in tribunale da un «amator adulescens» che lo vuole far condannare, poiché «insolenter atque immodice adeo exercet iam Cupido imperium». Tra le accuse mosse al dio – «primum libertate privavit, deinde ita vinctum (ostendebat autem compedes) morosissimae puellae misit ad continuas operas in ergastulum» – spicca quella dal gusto petrarchesco: «Hominibus fabulas quoque iam ac ludos darem. Et tamen dicere audet me esse meorum causam atque exprobrat genetricis munera». Alle accuse del giovane risponde Venere, che «dixerat nati causam elegantius». Non bastano tuttavia le parole della dea ciprigna a convincere i giudici:

Iudices autem, adulescentis misericordia magis quam causae aequitate permoti, Cupidinem damnaverunt et Negotio imperarunt ut animadverteret ex iudicio in Cupidinem. Sententia tristior fuerat his paene verbis: «I lictor, Negotium, colligato Cupidinis manus. Demito alas puero et confrigito

---

*Pathosformeln. Retorica del gesto e rappresentazione: ripensando Aby Warburg*, in «Moderna», VI-2 (2004). Più in generale, per la ricezione in Italia della lezione warburghiana, è ora molto utile il volume *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di C. Cieri Via e M. Forti, Milano, Mondadori, 2009.

<sup>448</sup> Sul ruolo delle ninfe nella nozione warburghiana di *Pathosformeln* cfr. anche C. CIERI VIA, *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 49-54.

<sup>449</sup> G. CARERI, *Pathosformeln. Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini*, in *Aby Warburg e la metamorfosi*, cit., pp. 50-62: 51.

<sup>450</sup> Cfr. A. PARRONCHI, *The Language of Humanism and the Language of Sculpture. Bertoldo as Illustrator of the Apologi of Bartolomeo Scala*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 27 (1964), pp. 108-136.

spicula et pharetram verberatoque ad lassitudinem. Ita demum expoliatum armis allegato in otiosas terras, ubi vivat aevum inglorius». Cum accinctus iam lictor esset, ut capesseret imperium, Cupido matris monitu evolavit. Ex eo ergo die Cupidine cum Negotio mansit odium neque eodem deinde tecto cohabitant<sup>451</sup>.

Nella scena scolpita da Bertoldo, al centro, Venere e il giovane amante discutono davanti ai giudici che ascoltano sulla sinistra; a destra il piccolo Amore, abbandonate le armi, è il bersaglio della frusta del *Negotium* nudo, mentre una donna anziana, forse una Menade, cerca di proteggerlo [fig. 76]. Il rilievo e, più in generale, l'apologo interessano per più ragioni. Innanzi tutto, troviamo nel testo di Bartolomeo Scala un nuovo antagonista (allegorico) di Amore: il *Negotium*, avversario naturale della passione amorosa. Come osserverà più tardi Achille Bocchi, di cui avremo modo di occuparci in seguito, «Amor negociosum est in ocio»<sup>452</sup>. Il racconto del Cancelliere fiorentino – che si pone sulla stessa linea che unisce il *Lamento d'Amore mendicante* di Antonio Fileremo Fregoso, dedicato alla dicotomia fra Amore e Ricchezza, alla favola su Amore e Interesse di Gasparo Gozzi, che racconteremo in seguito – si colloca pienamente all'interno del genere apologetico<sup>453</sup> e, più precisamente, all'interno di una scrittura della morale per forme brevi e, talvolta, artificiose<sup>454</sup>. L'impossibilità di conciliare l'amore con l'attività e gli impegni pubblici prende dunque la fisionomia di una vera e propria *psychomachia* fra le due personificazioni. Ma ciò che colpisce è la nuova modalità del confronto fra i due antagonisti: non più una battaglia, non più una guerra, non più uno scontro aperto, bensì una causa giudiziaria, estrema riscrittura, in chiave civile e mondana, di una formula (nel senso warburghiano del termine) di lunga tradizione. Anche l'immagine di Cupido al tribunale acquisterà il carattere di un tema ricorrente, declinato dapprima nelle forme performative – per rimanere nel campo delle «forme intermedie» di Warburg<sup>455</sup> – delle giostre a tema, con il figlio di Venere per lo più giudicato colpevole e quindi condannato alla gogna<sup>456</sup>; e quindi nelle forme satiriche del poema settecentesco di Jacopo Durandi, in cui Amore sarà costretto a rivolgersi agli avvocati per poter rientrare in possesso delle proprie armi<sup>457</sup>.

<sup>451</sup> Tutte le citazioni sono tratte dalla trascrizione dell'apologo pubblicata ivi, pp. 114-116.

<sup>452</sup> A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, in aedibus novae Academiae Bocchianae, 1555, l. I, VII, pp. 14-15.

<sup>453</sup> Indicazioni utili in questo senso si ricavano da S. PRANDI, *Celio Calcagnini, Ortensio Lando e la prosa morale degli apologhi*, in «Schede umanistiche», n.s., 1 (1994), pp. 83-93.

<sup>454</sup> Sulla scrittura morale italiana sono fondamentali i contributi di L. CELLERINO, *Sentieri per capre. Percorsi e scorciatoie della prosa d'invenzione morale*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, III.2, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1011-1039 (poi riedito in volume, L'Aquila, Japadre, 1992), e di A. QUONDAM, *La forma del vivere*, cit., pp. 75-241.

<sup>455</sup> In proposito cfr. anche G. CARERI, *Gli oggetti di Warburg*, in C. CIERI VIA, P. MONTANI, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino, Aragno, 2004, pp. 453-476.

<sup>456</sup> V. *infra*, § 4.2

<sup>457</sup> V. *infra*, § 5.2.

Nell'apologo il risentimento, classico e lirico, dell'amante nei confronti del dio dell'amore acquista dunque le forme, più attuali e più consone alla Firenze repubblicana, della causa civile. Rispetto al testo l'illustrazione di Bertoldo mantiene però una maggiore classicità, una maggior fedeltà all'iconografia tradizione di Amore punito, più vicino al bimbo che la madre cerca di colpire con il sandalo che all'imputato vittima delle frustate del *Negotium*<sup>458</sup>. La distanza fra testo ed immagine è anche una distanza culturale, fra differenti forme di espressione artistica. La si può comprendere pienamente leggendo una lettera che l'incisore invia all'amico Lorenzo de' Medici nel 1475. Nell'epistola in questione si coglie «the disappointment and resentment felt by Bertoldo»<sup>459</sup>, che dichiara: «Volessi Iddio ch'i' fussi istato sotto 'l cibacha più tosto che sotto Donatello». L'artista manda quindi a chiedere «el mio libro delle chocherie», per dar forma al disappunto di sentirsi trattato alla stregua di un cuoco al servizio del suo signore<sup>460</sup>. Se la lettera, come è molto plausibile, va interpretata come una riflessione mordace sui rilievi eseguiti per il palazzo di Bartolomeo Scala, si può anche leggere come un giudizio critico e feroce sull'impossibilità di tradurre in immagini 'all'antica' l'immaginario (morale) del committente. Una testimonianza dunque, sulle modalità di utilizzo e rielaborazione delle *Pathosformeln* nella Firenze laurenziana, che coinvolge anche la ricezione e l'interpretazione del 'non mito' di Amore punito e disarmato.

## 2.3 Imprese ed emblemi sacri e profani

Nell'ottava che conclude le *Stanze* Poliziano traduce «l'immagine simbolica delle mitiche divinità nel “linguaggio figurato” degli emblemi e delle imprese di corte»<sup>461</sup>. Abbiamo osservato come, tanto nel caso dell'Ambrogini quanto nel precedente della *Giostra* pulciana, alla base di tale traduzione vada riconosciuto un rapporto diretto fra l'impresistica letteraria e le insegne dei tornei medicei, una sorta di 'letterarizzazione' (in chiave mitico-allegorica o epidittico-morale) delle immagini che campeggiavano sugli stendardi dei contendenti. L'impresa di Cupido punito e disarmato acquista così lo statuto di simbolo, e si offre come figura di repertorio adatta ad essere utilizzata, e differentemente declinata fra armi

<sup>458</sup> Sui debiti del rilievo nei confronti dell'arte classica, specialmente sarcofagi e gemme, cfr. A. PARRONCHI, *The Language of Humanism*, cit., pp. 127-129.

<sup>459</sup> Ivi, p. 134.

<sup>460</sup> Il testo, conservato nel manoscritto con collocazione Filza XXXVI dell'Archivio Mediceo, f. 593, già commentato da W. VON BODE, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici*, cit., pp. 10-13, è ora ripubblicato da A. PARRONCHI, *The Language of Humanism*, cit., p. 130.

<sup>461</sup> M.L. DOGLIO, *Le «Stanze» e la corte*, in *Agnolo Poliziano*, cit., pp. 3-12: 11.

ed amori, in descrizioni, tutte letterarie, di insegne cavalleresche<sup>462</sup>. A questo proposito, anche in virtù della proposta riscrittura operata nei confronti del poema di Pulci, si potrà ricordare lo scontro fra Orgillante e Argillo narrato nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara, pubblicato nel 1509:

Da l'altra parte si mosse Orgillante  
di Cartaghena marchese e signore  
coperto a bianco lui, e l'afferrante  
che per cimier portava un dio d'amore  
e nel scuto una fiamma rosseggiante  
in mezo de la qual brugiava un core  
e un brieve che dicea sotto: «Tal sempre  
nacqui che per amore arderò sempre».

Argillo che li vide quel Cupido  
sopra l'elmo portante l'arco e il strale  
disse abassando l'hasta: «Io me confido  
di spicarli in un colpo anbe dua l'ale»<sup>463</sup>.

A differenza di Pulci, il Cieco non rappresenta direttamente l'immagine di Cupido spennacchiato, ma la suggerisce giocando con il significato simbolico riposto nell'impresa dell'innamorato Orgillante. La sconfitta del cavaliere da parte di Argillo deve passare, necessariamente ed iconicamente, anche attraverso la sconfitta del dio dell'amore posto sul suo elmo. Naturalmente, a tale *divertissement* retorico corrisponde anche un cambiamento nel senso della scena, proposta come una sorta di palinodia dell'amore fedele. Si osservi inoltre

---

<sup>462</sup> In proposito, vale la pena ricordare almeno l'indagine, pionieristica in questo senso, di A. SALZA, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'"Orlando Furioso" con notizie di alcuni trattati del '500 sui colori*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XXXVIII (1901), pp. 310-363; successivamente G. GÜNTERT, *Le imprese di Isabella d'Este Gonzaga e l'Orlando Furioso*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, a cura di V. Branca, C. Griggio, M. e E. Pecoraro, G. Pizzamiglio, E. Sequi, Firenze, Olschki, 1982, pp. 445-454; G. BALDASSARRI, *Tradizione cavalleresca e trattatistica sulle imprese. Interferenze, uso sociale e problemi di committenza*, in *Ritterepik der Renaissance, Akten der Deutsch-Italienischen Kolloquium* (Berlin, 30. 3.-2. 4. 1987), hrsg. von K.W. Hempfer, Stuttgart, Frank Steiner Verlag, 1989, pp. 61-76; R. RINALDI, *Stemmi di parole. Araldica e letteratura*, in ID., *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'"Arcadia" al Tassoni*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 9-25.

<sup>463</sup> CIECO DA FERRARA, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, impressum Ferrariae, per Ioannem Macciochium, 1509, XXXII, c. Z2r; la possibilità che il torneo descritto nei canti XXXII-XXXIV del poema del ferrarese sia in realtà una riscrittura della *Giostra* di Pulci è stata suggerita da E. MARTINI, *Una giostra tra Firenze e Mantova*, relazione presentata ma non pubblicata nelle sessioni parallele del XIII Congresso ADI, *La letteratura degli Italiani. Centri e periferie* (Università degli studi di Foggia, Pugnochiuso, 16-19 settembre 2009), che ha proposto anche di identificare il personaggio di Sinidoro – che ha «per cimiero un Marte incathenato / e nel scudo quel arbor sacro e verde / che per fredda stagion foglia non perde» (XXXIII, c. Z6v) – con Lorenzo de' Medici. Mi limito soltanto ad osservare che le due imprese ricordate, oltre ad essere esplicitamente due imprese amorose, sono attribuite a cavalieri pagani, e che nell'anonima cronaca della giostra laurenziana lo stendardo del Magnifico è illustrato da «una dama ritta sur un prato; [...] e muovesi d'in sul campo pagonazzo un ceppo d'alloro con più rami secchi, e nel mezzo un ramo verde [...]»; e la detta dama coglie di detto alloro» (P. FANFANI, *Ricordo d'una giostra*, cit., pp. 535-536); per l'utilizzo dell'impresa del broncone, oltre a F. BAUSI, *Il Broncone e la Fenice*, cit., può essere utile anche il rinvio a R. RIDOLFI, *Stampe popolari per il ritorno de' Medici in Firenze l'anno 1512*, in «La Bibliofilia», LI (1949), pp. 28-36, e a G.B. LADNER, *Vegetarian Symbolism and the Concept of Renaissance*, in ID., *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, vol. II, pp. 727-763.

che nel passo riportato non viene utilizzato il lemma *spennacchiato*, anche se l'azione che il paladino intende compiere è proprio quella di strappare le ali di Amore. Anche in questo caso, tuttavia, credo che l'autore del *Morgante* intendesse giocare con il linguaggio tecnico del genere con cui si stava confrontando e, nello specifico, con il suo modello di riferimento più prossimo, l'*Orlando Innamorato*, in cui «e l'arme rotte e gli elmi spenacchiati / facean riguardo tristo e doloroso»<sup>464</sup>, e in cui «il nobile Rugiero / sopra de Pinador forte martella; / l'elmo gli ruppe e spennacchiò il cimiero»<sup>465</sup>. A dover essere spennacchiato nel poema del Cieco da Ferrara non è più l'elmo della tradizione, ma il dio dell'amore collocato sull'elmo e simboleggiante il nemico da sconfiggere.

Se il duello tra Orgillante e Argille può risentire, ma in maniera tutt'altro che meccanica, e anzi nel segno di una vera e propria riscrittura retorica, della *Giostra* pulciana, del tutto indipendente è invece la descrizione del cimiero indossato prima della battaglia da Chiaristella, guerriera ardita della, non più cavalleresca ma già epica, *Liberatione di Terra Santa*, poema in ottave di Michele Buonsignori, edito nel 1531: «Armossi, e per cimieri ha in su l'elmetto / Diana che ha Cupido incathenato»<sup>466</sup>. Buonsignori ripropone dunque la dicotomia tra Castità e Lascivia nello scontro tra Diana e Cupido, una contrapposizione, come abbiamo visto, non classica ma ben radicata nell'involuzione delle divinità mitologiche da allegorie a simboli<sup>467</sup>. Tuttavia, il giorno successivo al duello descritto,

non havea Chiaristella più Diana  
per cimier, né Cupido incathenato,  
ma Vener con la faccia sua soprana  
e 'l suo figliuolo col bel arco aurato<sup>468</sup>.

Un tale cambiamento di cimiero corrisponde ad un cambiamento profondo nell'animo dell'eroina, da paladina dedita unicamente alla guerra, e dunque rappresentata da Diana, a donna fragile e innamorata, come testimonia la presenza di Venere e del figlio sul suo elmo; il dettaglio del «bel arco aurato» fa inoltre presumere che, nell'immaginario della descrizione

<sup>464</sup> M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, cit., II, XXIII, ott. 23, vv. 3-4, p. 924.

<sup>465</sup> Ivi, III, VI, ott. 2, vv. 1-3, p. 1156.

<sup>466</sup> M. BONSIGNORI, *La liberatione di Terra Santa per re Carlo Magno et Argentino figliuolo di Rinaldo di Montalbano*, [Venezia], per Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, 1531, I, X, ott. 6, vv. 1-2; sul poema G. BETTIN, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, 2 voll., Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006, vol. II, p. 1562.

<sup>467</sup> P.F. WATSON, *Diana versus Cupid: Exploring the Realism of Love*, in ID., *The Garden of Love*, cit., pp. 103-121, in cui si osserva peraltro che «Diana appears as the foe of Cupid and Venus, and as the guardian of another sort of love, in several Tuscan poems written at the turn of the fifteenth century» (p. 118); più recentemente, anche da un punto di vista iconografico, C. CIERI VIA, *Il mito di Diana nella cultura umanistica*, in EAD., *Problemi teorici e proposte iconologiche. Il mito di Diana nella cultura umanistica*, con un saggio di E. Campolongo, Roma, il Bagatto, 1991, pp. 71-109.

<sup>468</sup> M. BONSIGNORI, *La liberatione di Terra Santa*, cit., I, X, ott. 44, p. 1-4.

della precedente armatura, Cupido non fosse soltanto «incathenato», ma anche privo delle sue armi, deposte ai suoi piedi o in mano alla sua avversaria, proprio come in molte delle immagini fin qui illustrate. L'originario senso (petrarchesco) riposto nell'iconografia di Cupido imprigionato viene in questo caso conservato.

Qualcosa di simile accade ancora nell'*Amor di Marfisa*, il poema incompiuto pubblicato da Danese Cataneo nel 1562, in cui l'immagine di Amore spennacchiato, pur non assumendo valore di impresa, costituisce lo spunto alla base del poema<sup>469</sup>. Marfisa, «la fiera vergine»<sup>470</sup> innamorata di Guidone, è infatti l'obiettivo delle mire di un impotente figlio di Venere. La paladina, tuttavia, non è colpevole di respingere la passione, come le donne caste del mito, bensì di essere fedele all'uomo che ama, secondo un modello già incontrato nella *Giostra* di Pulci. Nel descrivere la donna alla madre Venere, Cupido osserva infatti:

Almen da l'altre femine che a vita  
casta si dier, verginità servando,  
de maschi fu la pratica fuggita,  
le chiuse celle o i boschi frequentando,  
né forza hebbero ancor ch'arsa e ferita  
da me non fusse hor questa, hor quella, quando  
mi piacque, come d'Ilia, di Calisto  
e di tante altre vergini s'è visto.

Et ella a questo e a quel giovane egregio  
per sangue, per bellezza e per valore,  
compagna stata ognihor, sempre in dispregio  
hebbe le mie saette, hebbe il mio ardore<sup>471</sup>.

Il giudizio di Cupido sulle vergini è critico e sprezzante: non esistono donne dotate di forza di volontà in grado di resistere ai suoi attacchi. Tutte, prima o poi, cedono. Tutte tranne Marfisa. Ma la notizia che Guidone è stato ferito a morte offre al figlio di Venere il destro per sferrare un nuovo assalto e colpire con un dardo la paladina distratta. Tuttavia per raggiungere il proprio obiettivo Amore è costretto ad aspettare che la guerriera si addormenti; prima del sonno ogni tentativo di azione è infatti negato:

Quivi trafitta il cor da doglia fiera

---

<sup>469</sup> Sul poema del Cataneo, dopo le prime osservazioni di E. RAIMONDI, *Un episodio del «Gierusalemme»*, in «Lettere Italiane», XIV-1 (1962), pp. 59-70 (il saggio è poi confluito in ID., *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965, pp. 15-194), cfr. R. AGNES, *La «Gerusalemme Liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, in «Lettere Italiane», XVI-1 (1964), pp. 117-143: 117-123; M. ROSSI, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995, pp. 85-104; C. GAVAGNIN, *Un esperimento metrico dimenticato? La quarta rima come metro epico in Danese Cataneo*, in «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004), pp. 117-142.

<sup>470</sup> D. CATANEO, *Dell'amor di Marfisa*, in Venetia, appresso Francesco de Franceschi senese, 1562, I, ott. 24, v. 3, p. 3.

<sup>471</sup> Ivi, ott. 27-28, p. 3.

sopra le piume lei desta ritrova.  
Trema al feroce aspetto de l'altiera  
vergine, e non però gli è cosa nuova,  
perché a tremarne non pur solito era,  
sempre ch'in van di vincerla se prova:  
ma ad essergli anco addosso i propri strali  
da lei spezzati, e spennacchiate l'ali<sup>472</sup>.

Non mi sembra sia stata sottolineata abbastanza l'importanza della tessera trionfale nella chiusa di questa ottava: a differenza delle donne del suo tempo, Marfisa è realmente casta; il riconoscimento della sua pudicizia non viene veicolato dalla descrizione della sua armatura, del suo comportamento o del suo carattere, bensì dalla sua identificazione con la figura che agisce ai danni di Cupido nel *Triumphus Pudicitie*. La castità non significa per Cataneo rinuncia all'amore, bensì rinuncia alla *Voluptas* e, sulla scia di una lettura caratterizzante già la cultura laurenziana, consacrazione alla fedeltà d'amore. Marfisa che spennacchia Cupido implica la sovrapposizione fra l'immagine tradizionale della donna guerriera e la nuova immagine dell'amante fedele, contenente a sua volta, *in nuce*, il tema dell'amore nuziale, centrale nel poema del Cataneo; Venere non si accontenta infatti che Amore colpisca la donna, ma pretende che il figlio si rivolga alla Gelosia:

Ella il gastigo debito le serba,  
ella a pien contra lei dee vendicarti,  
dandole pena tanta e così acerva  
ch'ogniun tremar farà ch'osi sprezzarti<sup>473</sup>.

La fedeltà in amore è, come abbiamo visto, una topica che si riallaccia direttamente alla letteratura dell'età del Magnifico, e non solo alla *Giostra* di Pulci. La dimensione notturna e onirica in cui si svolge la scena della *psychomachia* fra Marfisa e il dio dell'amore, al di là del poema petrarchesco, si fonda sul modello, molto simile ma capovolto di segno, delle *Stanze* di Poliziano: infatti, «il sogno amoroso, che per Iulio è il preludio di un'esperienza di formazione, diventa per Marfisa il presagio di una tragedia di passione e gelosia dissimulata e per questo tanto più lacerante»<sup>474</sup>. Nel caso di Iulio, la visione di Cupido punito deve agire da stimolo per il raggiungimento della gloria e di una forma più perfetta di amore; nel caso di Marfisa, invece, tale acquisizione era già compiuta, come dimostra la sua capacità di sconfiggere Amore, e viene incrinata soltanto dalla falsa notizia della morte di Guidone, cui corrisponde il trionfo del figlio di Venere. Anche nel poema di Cataneo, letterato-scultore, la riscrittura dei modelli convive con una costante attenzione per il dettaglio

---

<sup>472</sup> Ivi, ott. 34, p. 4. Ringrazio Ilaria Marinelli per avermi segnalato questo passo e per i suoi preziosi consigli.

<sup>473</sup> Ivi, ott. 57, vv. 3-6, p. 6.

<sup>474</sup> M. ROSSI, *La poesia scolpita*, cit., p. 140.



figurativo, come testimonia la descrizione, ormai familiare, di Cupido al ritorno nel regno di Cipro:

Tra sì bei fiori sopra il destro fianco  
si corcan le sue belle ignude membre:  
statua d'avorio sopra azzuro e bianco,  
giallo e vermiglio suol distesa sembra<sup>475</sup>.

Ancora una volta, l'immagine di un Amorino addormentato, ormai di straordinaria diffusione, letteraria e artistica, al tempo della composizione dell'*Amor di Marfisa*.

Il motivo della sconfitta di Cupido ha dunque una qualche circolazione nelle descrizioni di stendardi e armature nella poesia epico-cavalleresca cinquecentesca. Non così nella letteratura dedicata all'impresistica<sup>476</sup>. Non che il dio dell'amore sia escluso dall'universo delle imprese, in cui Paolo Giovio, pur negando la possibilità di inserire figure umane, autorizzava l'utilizzo di figure mitologiche<sup>477</sup>: basterà ricordare almeno, sulla scia del *Conte* di Torquato Tasso, che «fra gli idii antichissimo è Amore, come piace ad Esiodo, e da lui Alcibiade fece quella bellissima impresa co'l fulmine piegato, volendoci dimostrare che la potenza d'Amore è tanta che può togliere a Giove l'arme di mano»<sup>478</sup>. Tuttavia, da questo genere letterario sembra del tutto esclusa la raffigurazione di Cupido punito o disarmato. Più che il figlio di Venere, le raccolte di imprese dedicano una qualche attenzione alle sue armi, già ridotte a simbolo amoroso nelle fortunate raccolte di geroglifici rinascimentali<sup>479</sup>, eredi

---

<sup>475</sup> D. CATANEO, *Dell'amor di Marfisa*, cit., ott. 60, vv. 1-4, p. 7; per una precedente versione dell'ottava cfr. M. ROSSI, *La poesia scolpita*, cit., p. 140.

<sup>476</sup> Sulle imprese cfr. R. KLEIN, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les «imprese» (1555-1612)*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XIX-2 (1957), pp. 320-341 (poi riedito in ID., *La forme et l'intelligibile. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 125-150; trad. it. *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle «imprese»*, in ID., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 119-149); M. PRAZ, *The Philosophy of the Courtier*, in ID., *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975<sup>2</sup> (trad. it. *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946), pp. 55-82; M.L. DOGLIO, *Introduzione*, in E. TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 5-27; EAD., *Introduzione*, in P. GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, cit., pp. 9-27 (il saggio, con il titolo *Paolo Giovio e l'«arte delle imprese»*, è ora riedito in EAD., *Il segretario e il principe*, cit., pp. 109-118), G. INNOCENTI, *L'immagine significativa. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana, 1981; L. INNOCENTI, *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo, Sellerio, 1983; M. BREGOLI-RUSSO, *L'impresa come ritratto del Rinascimento*, Napoli, Loffredo, 1990; A. MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1998; G. ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno, 2002.

<sup>477</sup> In proposito cfr. in particolare G. INNOCENTI, *La «quaestio» sulla figura umana*, in ID., *L'immagine significativa*, cit., pp. 136-153; A. MAGGI, *Il corpo e i concetti favolosi secondo Ercole Marescotti*, in ID., *Identità e impresa*, cit., pp. 185-197.

<sup>478</sup> T. TASSO, *Il Conte ovvero de l'imprese*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1993, pp. 135-136. Tasso, che aggiunge il ricordo dell'impresa di Bernabò Adorno, che «finse Amore con l'archibugio, ch'è il fulmine de' moderni» (p. 136), afferma inoltre: «Io feci per me stesso un Amore che usciva dal caos, come dice Esiodo, co'l motto *Distinguet*» (p. 134); e riconosce poi che «fu similmente mia la faretra piena di saette» (ivi, p. 196).

<sup>479</sup> Cfr., ad esempio, P. VALERIANO, *Hieroglyphica seu de sacris aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*, Lugduni, Frellon, 1602, l. XLII, p. 445: «Amori vero arcus in primis dedicatur, propterea quod eo vulnere saucii, semper minus feriuntur, valuti sagitta quadam ab amatis oculis emissa et in amantium oculos

della tradizione allegorica medievale e modello di riferimento privilegiato dell'impresistica italiana<sup>480</sup>. Così, ad esempio, nell'illustrazione dell'impresa di Luigi Mocenigo, contenuta nella silloge allestita da Lodovico Dolce, si vede una freccia conficcata in un albero e un arco spezzato, con il motto «Restat vulnus» [fig. 77]. Il valore chiaramente lirico di questa immagine è riaffermato dal sonetto di accompagnamento del poligrafo veneziano:

Benché di buono arcier c'habbia scoccato  
l'acuto strale, al saettar non parco,  
il braccio posi, e parimente l'arco  
sen giaccia su 'l terren molle e spezzato;  
ma non avien che non ne sia piagato  
l'huom che ne fu ferito o al petto e al fianco;  
così resta la piaga, e non vien manco  
s'ei da chi può sanar non è sanato.  
Ciò face spesso il fero arcier c'ha l'ale,  
e benché stanco il suo fort'arco allenti,  
non sana il grave e penetrabil male;  
né per lui guarir l'herbe possenti,  
né forza d'arte maga o incanto vale,  
a le piaghe d'Amor aspre e pungenti<sup>481</sup>.

L'arco spezzato e la freccia non rappresentano in questo caso la sconfitta di Amore, bensì testimoniano delle conseguenze insanabili della sua invitta potenza<sup>482</sup>. Allo stesso gusto,

---

recepta»; l. XLVI, p. 494: «Aegyptii sacerdotes, qui odium per aquas intelligebant, sub hoc tamen nomine mare ipsum accipientes, per ignem amorem exprimi voluerunt, ideoque faces passim Cupidini dedicarunt». In proposito si ricordino però le parole di S. BARGAGLI, *Dell'impresa*, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1594, p. 101: nel commentare «un'impresa d'un pileo, o cappello, sopra un arco e una frezza col motto "Tandem", per volere una liberazione significare doppio un lungo tempo da servitù d'Amore», il letterato osserva: «Che per le dette figure e parole non bene si può intendere se tal liberamento di servitù sia di servi più tosto d'Amore che di schiavi di Mori, non potendo agevolmente l'arco e gli strali, che questi usan nel combattere, da quelli discernere che si finge Amore per sue armi adoperare, ci può anco non leggermente confermar nella stima sentita in cui debban esser riposti i concetti gieroglifici appresso l'opera delle vere e legittime imprese».

<sup>480</sup> R. KLEIN, *La teoria dell'espressione figurata*, cit., p. 121: «È a partire dalle immagini parlanti del Quattrocento, dai geroglifici e dalle allegorie che si può comprendere, molto meglio che partendo da un uso militare, l'evoluzione dell'impresa italiana». Sui geroglifici nel Rinascimento, con particolare attenzione per la tradizione italiana che da Poliziano e dall'*Hypnerotomachia Poliphili* giunge fino ad Alciato, dopo il fondamentale contributo di K. GIEHLOW, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, in «Jahrbuch der Kunstistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses», XXXII (1915), pp. 1-218 (di cui è ora disponibile l'aggiornata trad. it. *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Una ipotesi*, a cura di M. Ghelardi e S. Müller, Torino, Aragno, 2004), cfr. almeno E. IVERSEN, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1993; L. DIECKMANN, *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*, St. Louis, Washington University Press, 1970; P. CASTELLI, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze, Edam, 1979; C. VASOLI, *Il mito dei geroglifici come linguaggio sacro e simbolico*, in *Il simbolo dall'antichità al Rinascimento. Persistenza e sviluppi*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1995, pp. 213-245; ID., *Note sulla fortuna dei geroglifici nella cultura umanistica*, in *Il pensiero simbolico nella prima età moderna*, a cura di A. Angelini e P. Caye, Firenze, Olschki, 2007, pp. 1-19.

<sup>481</sup> L. DOLCE, *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori, e d'altri personaggi, et huomini letterati et illustri*, Venetia, [s.n.e.], 1568, p. 33.

<sup>482</sup> In proposito si può ricordare ancora l'impresa del cavaliere Matteo Betignuolo descritta da G. DALLA TORRE, *Dialogo della giostra fatta in Trivigi l'anno MDXCVII*, in Trivigi, appresso Evangelista Dehuchino, 1598, p. 116: «Al manco braccio poi haveva egli uno scudo di bellissima forma di rilievo dorato e miniato, dentro al quale

vagamente cortigiano, caratterizzante questa illustrazione si dovrà ricondurre anche l'impresa raffigurante le armi di Amore spezzate descritta da Scipione Ammirato nel *Rota* e accompagnata dal motto «Fracta magis feriunt»<sup>483</sup>; in questo caso, tuttavia, il senso riposto nell'immagine si riallaccia «al tema della continuità dell'amore oltre la morte»<sup>484</sup>, riscrittura della *psychomachia* fra Amore e Morte già riscontrata in alcuni componimenti di poeti cortigiani, a conferma che «proprio certi trattati sulle “imprese” vanno utilizzati per riconoscere alcune direzioni della lirica, per individuare propositi di espressione figurata cortigiana, di immagine cifrata, di congelamenti di segni che [...] tentano di alludere a spazi segreti, di inventare maschere enigmatiche»<sup>485</sup>. A questo stesso universo va ricondotto anche il *Giuoco de l'imprese* di Alessio degli Orazi, pubblicato a Bologna tra 1553 e 1554, in cui viene stilato un catalogo di uomini e donne bolognesi<sup>486</sup>. Nel poemetto in ottave, la lode delle qualità muliebri passa attraverso la descrizione di imprese incentrate per lo più sul figlio di Venere o sui suoi attributi. Ludovica Rossi, ad esempio, afferma: «M'impresa è l'arco e strali / e di Cupido idio la face e l'ali»<sup>487</sup>, un emblema così interpretato da uno dei dialoganti:

A me par voglia dir che assai più vale  
 un sguardo, un atto, un motto, una dimora  
 vostra, che di Amor l'arco e lo strale  
 con cui impiaga i cuori ogni hora  
 come voi fate ancor d'ogni mortale<sup>488</sup>.

Interessante, per la già più volte ricordata possibilità di scambio delle armi fra Amore e Morte, è anche il simbolo di Scilla Beccadelli: «L'impresa mia è un dio d'Amore / c'ha le braccia di Morte: in man tien quella / falce che taglia 'l maggio ogn'herba e fiore»<sup>489</sup>. Il *Giuoco de l'imprese*, collegando esplicitamente la figura di Cupido e le sue armi all'universo simbolico femminile, si pone in linea con la coeva impresistica reale, in cui l'immagine in questione non è utilizzata esclusivamente come metafora del repertorio lirico. Già il poema di

---

vi era dipinto l'arco, la faretra, le saette, la face, le reti, la pania e tutte l'altre arti ch'ad Amore s'ascrivono, con un motto tratto dal Petrarca: “Queste poser silentio al signor mio”».

<sup>483</sup> S. AMMIRATO, *Il Rota overo dell'imprese*, in Napoli, appresso Gio. Maria Scotto, 1562, p. 96.

<sup>484</sup> G. ARBIZZONI, *Impresa e poesia nel Rota di Scipione Ammirato*, in ID., «Un nodo di parole e di cose», cit., pp. 37-57: 51; ma cfr. anche A. MAGGI, *L'impresa come narrazione ne Il Rota di Scipione Ammirato*, in ID., *Identità e impresa*, cit., pp. 135-146; M. FAVARO, *Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato*, in *La 'cultura visuale'*, a cura di A. Casadei e M. Ciccuto, 2 voll., in «Italianistica», XXXVIII-2/3 (2009), vol. I, pp. 285-298.

<sup>485</sup> G. FERRONI, *La teoria della lirica: difficoltà e tendenze*, in G. FERRONI, A. QUONDAM, *La “locuzione artificiosa”*, cit., pp. 11-32: 16-17.

<sup>486</sup> A. DEGLI ORAZI, *Giuoco de l'imprese*, in Bologna, per Anselmo Giaccarello e Pellegrino Bonardo, [s.d.]; riedito per cura di F. Guidicini, Bologna, Tip. Legale già del Sole, 1878, si cita da G.B. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna, ossia storia cronologica dei suoi stabili sacri, pubblici e privati*, 5 voll., Bologna, Vitali, 1868 (rist. anast. Bologna, Forni, 1972), vol. III, pp. 346-365.

<sup>487</sup> Ivi, ott. 34, vv. 7-8, p. 351.

<sup>488</sup> Ivi, ott. 36, vv. 2-6.

<sup>489</sup> Ivi, ott. 67, vv. 2-4, p. 357.

Cataneo e la *Liberatione di Terra Santa* del Buonsignori hanno confermato che Amore disarmato può adattarsi a simboleggiare non solo la fedeltà di un cavaliere all'amata, ma anche la virtù di una donna, secondo l'originario modello petrarchesco. Questo spiega la presenza del motivo in un gruppo, ristretto ma molto significativo, di imprese reali, e non letterarie, realizzate per decorare alcune medaglie rinascimentali<sup>490</sup>. Già Scipione Bargagli, del resto, nel ricordarne alcune, aveva osservato che «per donne [...] vi fu tra gli altri questo rivercio: alquanti strali, archi, saette e facelle spuntati, tutti rotti, guaste e spente, con simili parole d'intorno: “Armi d'Amore”», un'impresa simbolo «di fortezza e di costanza contro alle gran forze amorose»<sup>491</sup>.

La prima di queste medaglie muliebri, la più nota, è quella realizzata intorno al 1505 per Lucrezia Borgia<sup>492</sup> [fig. 78]: sul dritto il ritratto della figlia di papa Alessandro VI è accompagnato dall'iscrizione «Lucretia Borgia Esten. Ferrariae Mutinae ac Regii Ducessa»; sul rovescio un Amorino bendato, le braccia dietro la schiena, è legato ad un albero (un alloro o un mirto, difficile comprendere, ma chiari sono i significati connessi alle due piante) da cui pendono la faretra spezzata e alcuni trofei, tra cui una viola; ai piedi l'arco ha la corda rotta, mentre le ali del putto non sono compatte né folte. L'iscrizione che accompagna l'immagine recita «Virtuti ac formae pudicitia praeciosissimum», che si aggiunge alla scritta FPHFF, presente su una tabella appesa all'albero: a quanti hanno pensato si trattasse della firma dell'incisore, Maria Bellonci ha replicato riconoscendovi un'*inventio* di Pietro Bembo il cui

<sup>490</sup> Per le medaglie italiane il rinvio d'obbligo è al catalogo di G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 voll., London, British Museum, 1930 (da cui si ricavano tutte le successive immagini), cui si può aggiungere ID., *Medals of the Renaissance*, revised and enlarged by G. Pollard, London, British Museum, 1978, pp. 36-100; J. CUNNALLY, *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1999; *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, edited by S.K. Scher, London, Thames and Hudson, 1994; *Perspectives on the Renaissance Medal*, edited by S.K. Scher and R. Waddington, New York, Garland, 2000; G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze, Polistampa, 2000.

<sup>491</sup> S. BARGAGLI, *Dell'imprese*, cit., p. 105. Bargagli descrive alcune medaglie molto simili anche nei *Riverci di medaglie della ventura befana de' cortigiani Ferraiuoli* (1570), riedito da L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma Bulzoni, 1993, pp. 163-242: tra le altre si possono ricordare la medaglia di Madonna Eusta Petrucci, con «strali, archi, faretre et faci, rotti, spezzati et spente. Il motto: *Armi d'Amore*» (pp. 181 e 208-209); quella della Signora Contessa Cinthia d'Elci, con «Cupido ferito co' suoi proprii strali. Il motto: *Dell'armi stesse mie provo le piaghe*» (pp. 181 e 210); quella di Cinthia Paccinelli, raffigurante «una donna con le ninfe che perseguita co' dardi un fanciullo alato con l'arco in mano. Il motto: *Chi tutti vince al fin vinto si fugge*» (pp. 183 e 214); quella di messer Cesare Foresi, con «una donna con iscudo in braccio et dardo nell'altra mano, coronata di palma et d'ulivo, et un fanciullo alato et bendato con arco teso in atto di combattimento. Il motto: *In giovenil pensiero alto contratto*» (pp. 188 e 230). Indicazioni sull'utilizzo delle armi d'Amore in medaglie muliebri anche in E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., pp. 92-100.

<sup>492</sup> G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals*, cit., n. 233; cfr. K. LAWE, *La medaglia dell'Amorino bendato. Uno studio su una delle medaglie di Lucrezia Borgia*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441-1598*, Atti del convegno internazionale (Copenaghen, maggio 1987), a cura di M. Pade, L.W. Petersen, D. Quarta, København-Modena, Museum Tusculanum-Panini, 1990, pp. 233-246; L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., pp. 125-126. Ha richiamato l'attenzione su questa «inestricabile insegna» anche G. DILEMMI, «*Giovin pianta in morbido terreno*». *Lucrezia Borgia nella Ferrara dei poeti*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 23-42: 29-36.

significato «lo sapevano in due: ed è rimasto un loro segreto»<sup>493</sup>. L'elogio della virtù e della castità di Lucrezia è dunque affidato ad un motto che completa un'immagine di chiara derivazione petrarchesca: non c'è bisogno di rappresentare la donna (il cui volto peraltro campeggia sul dritto della medaglia); basta rappresentare ciò che è in grado di fare, le conseguenze della sua virtù. Questo meccanismo si inserisce perfettamente all'interno della già ricordata teorizzazione delle imprese<sup>494</sup>; per veicolare il significato 'virtù' non occorre inserire nella scena Laura (o una *figura Laurae*), ma si può ricorrere ad una figura che esemplifichi la sua funzione (morale): Cupido legato e disarmato. E, tuttavia, alla base dell'utilizzo del *Triumphus Pudicitie* come modello per questa medaglia non c'è soltanto la fortuna letteraria del testo, ma anche la sua ricezione iconografica ed impresistica. Bembo (o chi per lui) sceglie una raffigurazione che non è più di così difficile comprensione come quella che campeggiava sullo stendardo di Giuliano de' Medici al tempo del padre Bernardo. L'ideatore del motivo conta inoltre sulla capacità degli osservatori di «unravel the mysteries often contained in the emblems and devices displayed on the reverse»<sup>495</sup>; nel caso specifico, sulla capacità di ricordare che nel *Triumphus Pudicitie*, come sappiamo, Lucrezia «era la prima» che «gli strali / avea spezzato e la pharetra a lato / a quel protervo, e spennachiato l'ali»<sup>496</sup>. Tale funzione è veicolata dal motto che circonda l'incisione; come ricorda Carlo Ossola, «l'impresa, pur facendo propria la sfera misterica e simbolica, tende attraverso il motto alla decodificazione del segno cifrato, alla “normalizzazione” del simbolo: con la “lettura” del motto l'occulto si “spiega”, da sacro mistero si fa scientifica regola o codificazione sociale»<sup>497</sup>. Il profilo sul dritto, la raffigurazione e l'iscrizione sul rovescio suggeriscono dunque di identificare Lucrezia Borgia con Lucrezia romana, modello esemplare di straordinaria virtù da cui «la Borgia trasse il motto *pudicitia*»<sup>498</sup>.

La medaglia della figlia di Alessandro VI è già pienamente inserita nel solco della fortuna di Petrarca quale «Santo Padre» degli inventori di emblemi ed imprese<sup>499</sup> e di un

<sup>493</sup> M. BELLONCI, *Lucrezia Borgia*, Milano, Mondadori, 1989, p. 366.

<sup>494</sup> Cfr. Anche K. LIPPINCOTT, “*Un gran pelago*”: *The Impresa and the Medal Reverse in Fifteenth-Century Italy*, in *Perspectives on the Renaissance Medal*, cit., pp. 75-96.

<sup>495</sup> S.K. SCHER, *Introduction*, in *The Currency of Fame*, cit., pp. 13-28: 15.

<sup>496</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, cit., vv. 132-135, pp. 250-252.

<sup>497</sup> C. OSSOLA, *L'autunno del Rinascimento. «Idea del tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, p. 218.

<sup>498</sup> B. BASILE, S. SCIOLI, *Un autografo di Giovanni Sabadino degli Arienti: l'opuscolo per le nozze di Lucrezia Borgia e Alfonso d'Este*, in «*Filologia e critica*», XXXIII-1 (2008), pp. 95-109: 103, nota 19

<sup>499</sup> M. PRAZ, *Petrarca e gli emblematisti*, in ID., *Ricerche anglo-italiane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 303-319: 319; il saggio è stato rielaborato in *Petrarchismo e eufuismo in Inghilterra*, in ID., *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 40-70 (ora anche in ID., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, Milano, Mondadori, 2002, pp. 118-144).

petrarchismo inteso come «a sort of picture language»<sup>500</sup>, un settore in cui, tuttavia, il poema trionfale ha sempre avuto minor fortuna (critica) rispetto al *Canzoniere*<sup>501</sup>. I rapporti fra il testo e l'immagine riprodotta mi sembrano tuttavia inequivocabili, così come il significato allegorico attribuito alla raffigurazione. Ecco perché, rimanendo unicamente nel campo delle ipotesi, a proposito dell'interpretazione delle lettere che campeggiano nella tabella appesa all'albero cui è legato Cupido, non mi sembra di poter escludere un omaggio a Petrarca. Scrivendo a Pietro Bembo il 24 giugno 1503, Lucrezia afferma: «Questo da qui avante serrà el mio nome: FF»<sup>502</sup>. Se dunque le ultime due lettere della tavoletta corrispondono al nome della donna rappresentata sulla medaglia, le prime due potrebbe essere le iniziali del vero autore (e non dell'illustratore) dell'*inventio*: F(rancesco) P(etrarca). La sigla FPHFF potrebbe dunque sciogliersi come «Francisco Petrarcha haec (est) FF», «Francisco Petrarcha habet FF» o simili. Si tratta, naturalmente, di una semplice ipotesi, che tuttavia non mi sembra del tutto inutile suggerire, soprattutto per sottolineare e rimarcare l'importanza del *Triumphus Pudicitie* per l'elaborazione concettuale di questa medaglia. Si osservi infatti che la virtù di Lucrezia, come afferma il motto sul rovescio, non passa per la semplice *forma*, bensì per la *formae pudicitia*, secondo il principio – che ci accorgeremo diventare sempre più pregnante nel corso del Cinquecento – per cui «la più casta v'era la più bella»<sup>503</sup>.

La medaglia, anche in ragione della presunta paternità bembiana, è stata interpretata in linea con «una teorizzazione d'amore presente anche negli *Asolani*: l'amore terreno è punto di partenza per la ricerca di un amore ben più alto e nobile, quell'amore celeste che garantisce l'eternità della bellezza»<sup>504</sup>. In realtà, la prospettiva dell'impresa mi sembra, ancora una volta, tutt'altro che trascendente, più legata alla necessità di dar credito, attraverso il recupero filologico – ma anche antiquario (basti pensare alla presenza di gemme incise con Cupido

<sup>500</sup> F. YATES, *The Emblematic Conceit in Giordano's Bruno De gli eroici furori and the Elisabethan Sonnet Sequences*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 6 (1943), pp. 101-121: 101 (del testo è ora disponibile la trad. it. *Il contenuto simbolico negli Eroici Furori di Giordano Bruno e nei lirici elisabettiani*, in EAD., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 59-90).

<sup>501</sup> Sulla ricezione impresistico-emblematica di Petrarca cfr. G. RUA, *Una antica rivista politico-umoristica d'Italia imbastita sopra un sonetto del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XXXV (1900), pp. 354-364; G. MARZOT, *Il tramite del petrarchismo dal Rinascimento al Barocco*, in «Studi petrarcheschi», VI (1956), pp. 123-175: 140-149; M. PRAZ, *Emblema, impresa, epigramma, concetto*, in ID., *Il giardino dei sensi*, cit., pp. 226-236 (ora in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 28-39); P. LAURENS, *Un aspect de la fortune du De remediis de Pétrarque en Europe du Nord: de l'illustration à la mise en emblèmes*, in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, Atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 dicembre 2004), a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 29-49; A. TORRE, *Petrarca in emblema. Il manoscritto W476 del Walters Art Museum di Baltimora*, ivi, pp. 51-85; ID., *Saggio di un commento ad emblemi petrarcheschi*, in *La 'cultura visuale'*, cit., vol. I, pp. 103-127.

<sup>502</sup> P. BEMBO, L. BORGIA, *La grande fiamma. Lettere 1503-1517*, a cura di G. Raboni, Milano, Archinto, 1989, p. 123.

<sup>503</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, cit., v. 174, p. 260.

<sup>504</sup> K. LAWE, *La medaglia dell'Amorino bendato*, cit., p. 242.

punito nelle collezioni private del tempo) – di un’immagine facilmente allegorizzabile, ad un ritratto di Lucrezia incentrato su virtù puramente terrene ed immanenti, nella convinzione che «narrare la propria identità nell’immagine dell’impresa è sempre un ‘riflettere’ la retorica del proprio ‘mostrarsi’, ‘rivelarsi’, ‘proporsi’ al mondo secondo i canoni della moralità»<sup>505</sup>.

La molteplicità di letture e di riscritture cui può essere sottoposto il motivo impresistico dell’Amorino legato ad un albero è esemplificata perfettamente da un’altra medaglia, quella realizzata negli stessi anni da Giancristoforo Romano (o da qualche suo allievo) per Iacoba Correggio<sup>506</sup> [fig. 79]: sul verso la stessa immagine risulta semplificata, con un albero, forse un alloro, meno rigoglioso, senza trofei appesi, ma sempre con Cupido legato con le braccia dietro la schiena, le ali spennate e le insegne spezzate ai suoi piedi. Il motto, in questo caso, recita «Cessi. Dea militat istat». Si tratta di un cambiamento di segno piuttosto interessante: se nella medaglia di Lucrezia Borgia l’iscrizione era del tutto impersonale, in quella della Correggio a parlare è lo stesso Amore, che si dichiara vinto dalla donna. La distanza che separa le due medaglie è la stessa che separa il *Triumphus Pudicitie* dalla lirica cortigiana: da una lettura allegorica ad una lettura metaforica. Cupido legato e sconfitto non incarna più la castità ma rappresenta lo straordinario potere della donna, capace di privare il dio della sua funzione, proprio come in tanti strambotti di Paolo Cortesi o di Antonio Tebaldeo. È un dettaglio, certo, ma tuttavia non capzioso: la stessa immagine, attraverso due motti diversi, può esprimere due differenti concetti, entrambi perfettamente adeguati alla cultura del tempo e all’immagine di sé che le committenti vogliono comunicare (e tramandare). Una fusione fra i significati delle medaglie di Lucrezia e di Iacoba può essere riconosciuta nella medaglia di Maddalena Rossi<sup>507</sup> [fig. 80]: sul rovescio troviamo la stessa figura e la stessa iscrizione che campeggiano in quella della Correggio, ma il motto sul dritto rimanda chiaramente all’elogio della virtù della donna: «Magdalena Rubra moribus et forma incomparabilis». Il modello petrarchesco e quello cortigiano si uniscono dunque in una rappresentazione unitaria, in cui metafora e allegoria si fondono (e confondono) in un’impresa che «viene ad essere in modo eminente un fatto d’intertestualità»<sup>508</sup>.

Amore legato e disarmato può essere utilizzato come impresa encomiastica per celebrare donne virtuose. Oltre al motto che accompagna la raffigurazione, può naturalmente variare anche il tipo di iconografia, ma pur sempre all’interno degli schemi che abbiamo

<sup>505</sup> A. MAGGI, *Identità e impresa*, cit., p. 11.

<sup>506</sup> G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals*, cit., n. 234; cfr. *The Currency of Fame*, cit., n. 20, pp. 85-87. Recentemente è tornato sulla medaglia D. RUSSELL, *The Device and the Mirror*, in *Con parola breve e con figura. Emblemata e imprese*, cit., pp. 5-28: 15 (che tuttavia, per una svista, la attribuisce a Jacopo Correggio).

<sup>507</sup> G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals*, cit., n. 235; cfr. G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane*, cit., n. 364.

<sup>508</sup> G. POZZI, *Imprese di Crusca*, in ID., *Sull’orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 349-381: 355.

tentato di delineare a proposito della poesia cortigiana, i cui autori sono spesso anche ideatori di simboli e di emblemi<sup>509</sup>. Nel caso della medaglia realizzata per la napoletana Caterina Pimpinella<sup>510</sup> [fig. 81], ad esempio, il rovescio presenta un Cupido, non più bambino ma adulto, le braccia legate dietro la schiena, posto su un rogo; intorno si legge il motto classico «Omnia vincit Amor», da intendersi in relazione ad un sentimento nobilitante e virtuoso. Un Amore adulto, non bendato, è presente anche sulla medaglia realizzata da Niccolò Spinelli per Costanza Rucellai<sup>511</sup> [fig. 82]: il dio, arco e faretra ai piedi, è legato da una donna sotto lo sguardo vigile di un unicorno, altro noto simbolo di pudicizia, già raffigurato su una medaglia di Cecilia Gonzaga<sup>512</sup>. Questa immagine stride con quelle viste in precedenza per l'accumulo di attributi simbolici cui è affidato il concetto espresso nel motto: «Virginitas amoris frenum». L'impresa veicola infatti il significato 'virtù' mediante tre differenti figuranti (l'unicorno, la donna che lega Amore e il dio punito) e un motto, segno della necessità di sottolineare un concetto forse non più comprensibile, anche a costo di violare le regole stesse dell'impresistica inserendo la figura umana che agisce ai danni del dio dell'amore. Simile in questo è il rovescio dell'unica medaglia 'maschile' di questa serie, quella di Stefano Taverna, segretario del duca di Milano, anch'essa realizzata da Niccolò Spinelli<sup>513</sup> [fig. 83]: un uomo, al centro della scena, tiene per i capelli, a sinistra, la Fortuna e, a destra, Amore legato, secondo una contrapposizione fra le due personificazioni già incontrata nella poesia di Antonio Fileremo Fregoso. Il motto non ha bisogno di chiarimenti: «Virtuti omnia parent», a dimostrazione dell'ampia e variegata applicazione dell'*inventio* petrarchesca<sup>514</sup>; il motivo può dunque essere riprodotto per elogiare anche un uomo, la cui virtù non viene riconosciuta

<sup>509</sup> Oltre al classico A. SALZA, *La letteratura delle «imprese» e la fortuna di esse nel Cinquecento*, in ID., *Luca Contile uomo di lettere e di negozi del secolo XVI*, Firenze, Carnesecche, 1903 (rist. anast. Roma, Bulzoni, 2007), pp. 205-252, cfr. anche A. ROSSI, *Serafino Aquilano*, cit., pp. 69-74; B. BASILE, «*Emblematiche scribere*». *Destini in «impresa» (da Erasmo a Tasso)*, in «*Italianistica*», XXIII-1 (1994), pp. 9-15 (ora riedito in ID., *Il tempo e la memoria. Studi di critica testuale*, Modena, Mucchi, 1996, pp. 51-62).

<sup>510</sup> G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals*, cit., n. 266 bis; cfr. G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane*, cit., n. 2649.

<sup>511</sup> G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals*, cit., n. 1011; l'immagine è riprodotta anche su un'altra medaglia dello stesso incisore: *ivi*, n. 992.

<sup>512</sup> *Ivi*, n. 37; cfr. *The Currency of Fame*, cit., n. 7, pp. 52-53; cfr. anche *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca Agricola Mantovana*, 8 voll., Milano, Electa, 1996, vol. II, pp. 66-71; su questa medaglia, in relazione all'universo impresistico, si sofferma L. SQUILLARO, *Dalle imprese rinascimentali al logo commerciale. Le imprese rinascimentali: un sistema polisemico*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2005, pp. 277-306: 292-294. Per la fortuna impresistica dell'unicorno si ricordino anche l'impresa dell'accademico Invaghito Carlo Ghiringhelli descritta da L. CONTILE, *Ragionamento [...] sopra le proprietà delle imprese con le particolari de gli Accademici Affidati*, in Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1574, cc. 64v-65r; e quella di Bartolomeo d'Alviano in L. DOLCE, *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi, et huomini illustri libro secondo*, Venetia, [s.n.e.], 1566, c. 42r; più in generale, per il suo valore simbolico, sono sempre utili le considerazioni di J.W. EINHORN, *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst*, München, Fink, 1976.

<sup>513</sup> G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals*, cit., n. 1019.

<sup>514</sup> In proposito cfr. anche E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., pp. 175-186.



esclusivamente nella pudicizia ma, più in generale, nella capacità di dominare le passioni e gli eventi.

Allo stesso encomio cortigiano appartengono ancora le medaglie attribuite a Lucrezia de' Medici e a Bianca Cappello<sup>515</sup>: nella prima, su cui campeggia il motto «Ex desiderio amor», i due sentimenti (il desiderio, terreno e sensuale, e l'amore, superiore ma non per questo trascendente) sono raffigurati mediante due differenti Amorini – uno adulto e l'altro bambino bendato – che scherzano (o litigano) fra loro, rielaborazione della dicotomia fra Eros e Anteros, intesa però in chiave tutta immanente; nella seconda, Cupido bendato è seduto su uno scoglio, secondo un'iconografia già incontrata nelle incisioni di Baccio Baldini [fig. 67], mentre una pioggia di martelli si abbatte sulla sua testa. In entrambi i casi, l'elogio della donna passa dunque attraverso la raffigurazione di un Amore tutt'altro che trionfante e invitto.

Amore punito e disarmato può dunque figurare, in tornei e poemi in ottava rima, sugli standardi e sulle insegne di cavalieri fedeli e di guerriere virtuose, ma può anche apparire sul rovescio delle medaglie quale impresa simboleggiante la virtù muliebre<sup>516</sup>. A metà fra queste due forme di rappresentazione, fra metafora letteraria e simbolo reale, si colloca la trascurata impresistica femminile, di carattere encomiastico, utilizzata in quei cataloghi *de claris mulieribus* che utilizzano le imprese «come linguaggio al contempo alternativo e complementare a quello verbale e poetico»<sup>517</sup>. Un esempio significativo è offerto dal *Tempio della Fama in lode di alcune gentil donne venetiane* di Girolamo Parabosco<sup>518</sup>. La struttura della narrazione, fin dalla scelta del titolo, è molto classica e caratteristica degli elogi di gentildonne illustri, come avremo modo di dimostrare: dopo aver pensato per amore, il poeta si addormenta e vede la Fama che gli indica una «squadra di donne [...] famose / ch' al tempio mio con honorate insegne / vengon di me figiuole honeste e degne»<sup>519</sup>. Ognuna delle protagoniste è descritta mediante l'*ekphrasis* di un'impresa, un'*inventio* poetica che assume il carattere di insegna a tutti gli effetti. In queste descrizioni non mancano riferimenti all'immagine di Cupido sconfitto:

Vidd'io doppio costei, con quel splendore  
che il sole abbaglia e ogni luce eccede,

---

<sup>515</sup> G. TODERI, F. VANDEL, *Le medaglie italiane*, cit., nn. 1191 e 1587.

<sup>516</sup> A quelle ricordate si potrà aggiungere la medaglia così descritta in un inventario dei beni di Mary Stuart databile al 1561: «Une enseigne d'or u il y a une femme qui chasse Cupido» (leggo la descrizione in J. KINGSLEY-SMITH, *Cupid in Early Modern Literature*, cit., p. 98, che si sofferma anche sul valore simbolico attribuito all'immagine petrarchesca del *Triumphus Pudicitie* durante il regno di Mary Stuart ed Elizabeth I (pp. 94-132).

<sup>517</sup> A. MAGGI, *Identità e impresa*, cit., p. 47.

<sup>518</sup> Si cita da G. PARABOSCO, *Il tempio della fama [...] in lode d'alcune gentil donne venetiane*, in Vinegia, per Comin da Trino, 1548.

<sup>519</sup> Ivi, ott. 13, vv. 6-8, c. 4r.

Paulina Pisani, anzi l'honore  
del mondo, entro a' cui occhi almi si vede,  
non per ferir o per legare, Amore,  
ma ferito e prigion, chieder mercede:  
gridò ogni cosa mentre ella apparea.  
Ecco del terzo ciel la bella Dea

portar l'arco d'Amore, la face e 'l strale  
per voler forse al mondo haver mostrato  
che tanto un gir de' suoi begli occhi vale  
quante delle sue arme ei vole armato;  
o pur per dir ch'a ogni sua forza frale  
sia stata contra lei, che l'ha legato:  
ch'ei ben si vede chiar nel suo bel volto  
languir ferito, in mille lacci avvolto<sup>520</sup>.

Paolina Pisani porta come insegna proprio l'immagine che ci interessa: Amore sconfitto e disarmato dalla donna. Il valore da attribuire a tale raffigurazione non è chiaro, forse volutamente: nella descrizione della sorte del figlio di Venere possono infatti convergere sia l'elogio (petrarchesco) della pudicizia e della virtù della protagonista<sup>521</sup>, sia l'affermazione (cortigiana) del potere da lei esercitato sull'innamorato. Questo secondo aspetto è testimoniato, ad esempio, dall'«epitafio fatto sopra Cupido», inserito da Parabosco in una delle sue *Lettere amoroze*, datata 14 novembre 1552 e indirizzata a Bartolomeo Bricconi:

In cener giace qui sepolto Amore,  
colpa di quella che morir mi face,  
ch'avendo esso mai sempre in van l'ardore  
oprato in lei, ch'ogn'hor più fredda giace,  
volse veder se l'usato calore  
havea il suo fuoco e in sé provò la face:  
onde il muso in cener si ridusse  
anchor che calda mai costei non fusse<sup>522</sup>.

I teorici del genere non sarebbero tutti concordi nel riconoscere al simbolo di Paolina Pisani lo statuto di impresa: la mancanza del motto rende l'immagine incompleta rispetto alle medaglie ricordate in precedenza. Ma che quelle descritte da Parabosco siano imprese a tutti gli effetti lo testimonia l'elogio, anch'esso di grande interesse, di Pellegrina Cappelli:

Non con minor beltà, gratia e costume,  
Pellegrina Capel le vien appresso.  
[...]  
Questa, di nostra età splendore e lume,

---

<sup>520</sup> Ivi, ott. 31-32, c. 7r.

<sup>521</sup> Si ricordi che, nell'ottava successiva, Paola Donato «il candido armellino ha per insegna» (ivi, ott. 33, v. 1, c. 7v).

<sup>522</sup> G. PARABOSCO, *Libro terzo delle lettere amoroze [...] con un dialogo amoroso e alcune stanze in lode di alcune gentildonne venetiane*, in Venetia, [Francesco Sansovino], 1571, c. 35r (il *Tempio della fama*, ma con il titolo *Stanze in lode di alcune gentildonne venetiane*, si legge anche ivi, cc. 18v-28v).

porta un cor di diamante, e dentro impresso  
con dorata scritta un breve tale:  
«Per spuntar ad Amor saetta e strale»<sup>523</sup>.

In questo caso ci troviamo di fronte ad un'impresa vera e propria: l'immagine del cuore di diamante è 'spiegata' dal motto che la completa. Il significato della raffigurazione, naturalmente, va ricercato nel valore simbolico tradizionalmente riconosciuto alla pietra che, come ricorda Vellutello commentando la «catena di diamante e di topazio» cui Amore è legato nel *Triumphus Pudicitie*, «significa costantia e fortezza»<sup>524</sup>, le doti necessarie per spezzare le armi di Cupido. Ancora una volta, dunque, l'elogio della virtù femminile si concretizza nella sconfitta del figlio di Venere. Il *Tempio* di Parabosco conferma dunque la possibilità di sovrapporre impresa reale (o verisimile) e suo utilizzo letterario-metaforico, secondo un procedimento uguale e opposto a quello realizzato da Pulci e Poliziano nella descrizione delle insegne medicee. Le imprese di Paolina Pisani e di Pellegrina Cappelli, probabilmente, non sono mai esistite concretamente, a differenza delle medaglie di Lucrezia Borgia, Iacoba Correggio, Maddalena Rossi, etc.; eppure Parabosco ci dice che sarebbero anche potute esistere, ci conferma la validità concreta, seppur letteraria, della raffigurazione di Cupido disarmato quale insegna muliebre, atta a veicolare l'elogio encomiastico alla base del *Tempio*. La lode delle qualità femminili – contestualizzata all'interno della fortunatissima struttura architettonica del tempio decorato da immagini virtuose di *virii illustres* – passa dunque attraverso la loro concretizzazione nelle forme, retoriche, di un'impresa poetica; il passo concettualmente successivo, seppur cronologicamente precedente, come avremo modo di osservare nel prossimo capitolo, consiste nello svincolare la poesia dal carattere efrastico, dalla illustrazione delle singole insegne in sequenza, per creare un poema puramente impresistico, in cui cioè narrazione ed emblemizzazione possono procedere contestualmente, e «la narrazione sostenuta delle imprese può divenire meta-narrazione, nel senso che l'impresa può farsi argomento di narrazione senza che di essa si dia il “corpo”»<sup>525</sup>.

L'indagine sull'impresistica, quella letteraria degli stendardi, quella reale (o realistica) dei trattati e delle medaglie, e quella verisimile delle insegne muliebri, si rivela dunque di un qualche interesse per poter comprendere la fortuna e la circolazione del tema di Cupido punito in Italia fra XV e XVI secolo. La stessa raffigurazione conserva il «carattere pratico» che Benedetto Croce riconosceva alle imprese<sup>526</sup> anche e soprattutto in un altro vasto sottogenere

---

<sup>523</sup> G. PARABOSCO, *Il tempio della fama*, cit., ott. 58, c. 11v.

<sup>524</sup> *Le volgari opere del Petrarca*, cit., c. D3v.

<sup>525</sup> A. MAGGI, *Identità e impresa*, cit., p. 133.

<sup>526</sup> B. CROCE, *Imprese e trattati delle imprese*, in ID., *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, 2 voll., Bari, Laterza, 1945-1952, vol. I, pp. 352-364: 361.

della letteratura delle immagini, l'emblematica<sup>527</sup>, un settore per il quale non sarà tuttavia sufficiente limitare l'analisi alla sola tradizione italiana, ma sarà necessario osservare anche qualche caso specifico della produzione d'oltralpe.

La letteratura degli emblemi, si sa, ha inizio con l'*Emblematum liber*<sup>528</sup> di Andrea Alciato<sup>529</sup> che, come afferma l'autore in un'epistola inviata all'amico editore Francesco Calvo intorno al 1522, nasce quale modello di riferimento per incisori e realizzatori di imprese:

Libellum composui epigrammaton, cui titulum feci *Emblemata*: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex historia, vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, ide genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus<sup>530</sup>.

Il termine *emblemata*<sup>531</sup> indica dunque, originariamente, soltanto degli epigrammi latini, simili a quelli che Alciato aveva composto sull'esempio dell'*Anthologia Planudea* (di cui aveva tradotto alcuni testi, pubblicati in una silloge edita nel 1529<sup>532</sup>) e che forse erano già confluiti in due perdute raccolte allestite nel 1522 e nel 1523. In questi testi, il modello del componimento breve classico si fonde con la dimensione efrastica e figurativa, insita nella tradizione greca, ma molto cara allo stesso Alciato, le cui fonti si possono talvolta rintracciare

---

<sup>527</sup> Molto vasta è oggi la bibliografia sui libri di emblemi, soprattutto grazie alle ricerche di P.M. Daly, ai volumi della collana del Corpus Librorum Emblematum e alla rivista annuale «Emblematica»; per una contestualizzazione generale, sul senso, la struttura, la storia e la teoria degli emblemi, si rinvia a R.J. CLEMENTS, *Picta poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960; A. SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, Beck, 1968; P.M. DALY, *Emblem Theory. Contributions to the Characterization of the Emblem Genre*, Nendeln, KTO Press, 1979; ID., *Literature in the Light of the Emblem*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1979; *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, études réunies par M.T. Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, 1981; *L'emblème à la Renaissance*, par C. Balavoine, E. Balmas, C.-F. Brunon, G. Demerson, L. Galactéros De Boissier, Y. Giraud, G. Pozzi, A. Stegmann, Paris, C.D.U., 1982; *The European Emblem*, selected papers from the Glasgow Conference (11-14 August 1987), edited by B.F. Scholz, M. Bath, D. Weston, Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1990; M. BATH, *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, London-New York, Longman, 1994, in particolare pp. 1-27; K. PORTENON, *Emblem Theory and Cultural Specificity*, in *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500-1700*, edited by P.M. Daly and J. Manning, New York, AMS Press, 1999, pp. 3-12.

<sup>528</sup> Del testo è ora disponibile una moderna edizione commentata: A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, per la quale rinvio a F. LUCIOLI, *In margine a una recente edizione degli Emblemi di Alciato*, in «Filologia e critica», XXXV-1 (2010), pp. 109-116; una selezione di emblemi commentati era già stata offerta da M.A. DE ANGELIS, *Gli emblemi di Andrea Alciato nella edizione Steyner del 1531. Fonti e simbologia*, Salerno, Litografica Dottrinari, 1984.

<sup>529</sup> Per il quale, seppur datato, è ancora utile P.E. VIARD, *André Alciat, 1492-1550*, Paris, Société anonyme du Recueil Sirey, 1926; più recentemente A. BELLONI, *Andrea Alciato fra simpatie luterane e opportunismo politico*, in Margarita amicorum. *Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 2005, vol. I, pp. 117-143.

<sup>530</sup> L'epistola si legge in A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., p. XV, nota 5.

<sup>531</sup> Sul quale si è soffermato H. MIEDEMA, *The Term Emblem in Alciati*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 31 (1968), pp. 234-250; cfr. anche C. BALAVOINE, *Les Emblèmes d'Alciat: sens et contresens*, in *L'emblème à la Renaissance*, cit., pp. 49-59.

<sup>532</sup> In proposito A. SAUNDERS, *Alciati and the Greek Anthology*, in «Journal of the Medieval and Renaissance Studies», 12 (1982), pp. 1-18, che osserva come questi primi testi, poi confluiti nella *princeps* dell'*Emblematum liber*, abbiano a che fare «primarily with the theme of Cupid and his exploits» (pp. 4-5).

in monete antiche, gemme incise o scritte esposte<sup>533</sup>. Ciò che cambia rispetto alla tradizione è la finalità di questi componimenti: «l'ecfrasi alciatea si trasforma da letterario strumento *descrittivo* a originale congegno *creativo*»<sup>534</sup>. A partire dalle prime due edizioni dell'opera – la *princeps* non autorizzata pubblicata nel 1531 ad Augsburg dall'editore Heinrich Steyner, e quella, l'unica curata dallo stesso Alciato, edita a Parigi da Chrétien Wechel nel 1534 – si assiste infatti ad un cambiamento di significato della parola *emblema*, che passa ad indicare l'intera struttura ternaria (*inscriptio, pictura, subscriptio*, cioè titolo, immagine, epigramma) che caratterizza l'opera di Alciato e che diventerà distintiva della tradizione emblematica<sup>535</sup>; l'inserimento delle immagini – ad illustrazione del testo ma, e al contempo, ad integrazione del testo stesso, secondo un rapporto dialettico, non dicotomico, che soltanto il titolo di ciascun emblema permette di comprendere nella sua complessa ed articolata unitarietà – costringe tuttavia a riflettere anche sulla reale paternità di questa forma letteraria e sul ruolo, forse tutt'altro che secondario, svolto dal primo editore nella creazione del nuovo genere.

L'*Emblematum liber* si presenta dunque come una vastissima silloge di figure ed epigrammi, in cui le istanze ecfrastiche dell'epigrammatica alessandrina trovano nuova applicazione impresistico-emblematica; una raccolta in cui convergono fonti, autori e modelli classici come moderni (specialmente la tradizione geroglifica e l'*Hypnerotomachia Poliphili*), per costituire un repertorio (morale) in cui confluiscono, e sono più spesso rielaborate, anche molte delle immagini che abbiamo fin qui incontrato: il loro inserimento in un volume di così straordinaria fortuna editoriale segna dunque una nuova stagione per la diffusione di alcuni dei temi collegati al *topos* di Amore punito e disarmato, ma anche per la loro ricezione e la loro riformulazione. Il primo di questi motivi, certamente il più importante in relazione alla figura di Cupido legato e privato degli attributi, è la riscrittura del mito di Eros e Anteros, che proprio negli emblemi di Alciato perde il significato di 'reciprocità' della passione, tanto apprezzato dalla cultura umanistica, per recuperare il valore dicotomico fra due opposte forme (e teorie) d'amore che tanto successo avrà nella cultura europea successiva<sup>536</sup>. Nell'emblema LXXII, «Ἀντέρως Amor virtutis, alium Cupidinem superans», l'illustrazione dell'*editio princeps* – da ricollegarsi, «verosimilmente, più che alla culta, impegnata e tecnicamente

<sup>533</sup> Indicazioni utili in questo senso sono offerte da P. LAURENS, *L'invention de l'emblème par André Alciato et le modèle épigraphique: le point sur une recherche*, in «Académie des Inscriptions & Belles-Lettres», *comptes rendus des séances de l'année 2005*, pp. 883-910.

<sup>534</sup> M. GABRIELE, *Introduzione*, in A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., pp. XIII-LXVI: XLII.

<sup>535</sup> Cfr. K. HOFFMANN, *Alciato and the Historical Situation of Emblematics*, in *Andrea Alciato and the Emblem Tradition. Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*, edited by P.M. Daly, New York, AMS Press, 1989, pp. 1-45.

<sup>536</sup> Molto utili in proposito le osservazioni di S. SEBASTIÁN LOPEZ, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 145-175.

smaliziata arte incisoria del Cinquecento, alla tradizione iconografica degli incunaboli popolari del secolo precedente»<sup>537</sup> – mostra il giovane Anteros, coronato di lauro, spezzare (ma non sul ginocchio, chiara postura femminile) l’arco di Eros bambino bendato [fig. 84]; ma già a partire dalla vignetta della seconda edizione, come in tutta la successiva tradizione editoriale, Anteros, «rappresentato non più come un *puer*, ma in età adulta, come richiesto dall’interpretazione platonica del mito»<sup>538</sup>, è intento a legare petrarchescamente (ad una colonna prima, ad un albero poi) Eros, le cui armi bruciano su un rogo [fig. 85]. L’epigramma recita:

Aligerum aligeroque inimicum pinxit Amori,  
 arcu arcum, atque ignes igne domans Nemesis.  
 Ut quae aliis fecit patiatur, at hic puer olim  
 intrepidus gestans tela, miser lacrymat.  
 Ter sput inque sinus imos (res mira) crematur  
 igne ignis, furias odit Amoris Amor<sup>539</sup>.

Il componimento latinizza il testo anonimo dell’*Anthologia* dedicato ad Eros e Anteros, già ricordato anche per quanto riguarda l’epigramma poliziano indirizzato a Giovanni Pico della Mirandola. In questo caso si dovrà sottolineare come il significato ‘vendicativo’ incarnato da Nemese (molto presente nel volume di Alciato, e sempre in funzione etica<sup>540</sup>) venga attribuito ad Anteros, proiezione di un altro amore possibile (se non necessario), un amore casto, come quello personificato da Laura-Pudicizia, ma non disarmato, in grado di indicare un’altra via da seguire. A proposito dell’emblema in questione, e riprendendo il *Filocolo* boccacciano, Giovanni Dalla Torre osserva nel suo *Dialogo della giostra*: «L’Amore onesto del tutto aborrisce, odia e discaccia il secondo e dishonesto e sozzo Amore, [...] volendo dimostrare che la virtù nemica de’ viti sempre gli è contraria e sempre a quelli prevale»<sup>541</sup>. Il passo verso l’interpretazione in chiave sacra di questa forma

<sup>537</sup> M.A. DE ANGELIS, *Gli emblemi di Andrea Alciato*, cit., p. 29.

<sup>538</sup> G. ARBIZZONI, «*Pictura gravium ostenduntur pondera rerum*». *Per le immagini degli emblemi*, «Letteratura e arte», 3 (2005), pp. 125-139: 129; non è quindi condivisibile l’opinione di L. MENDELSON, *Emblemi, epigrammi e statue: l’immagine di Eros nella pittura del Cinquecento e la diffusione della cultura greca nell’Italia del nord*, in *Storia della lingua e storia dell’arte in Italia*, Atti del III convegno ASLI (Roma, 30-31 maggio 2002), a cura di V. Casale e P. D’Achille, Firenze, Franco Cesati, 2004, pp. 175-197, secondo cui «il fanciullo più piccolo e maligno [Eros] crebbe gradualmente fino ad eguagliare il suo virtuoso fratello [Anteros]» (p. 182).

<sup>539</sup> A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., LXXII, p. 385 (pp. 386-392 per il commento).

<sup>540</sup> Ivi, XIII «*Nec verbo nec facto quenquam laedendum*», pp. 91-95; LXXVIII «*In simulacrum Spei*», pp. 413-418; LXXIX «*Illicitum non sperandum*», pp. 419-421; sulla presenza di Nemese nell’*Emblematum liber* cfr. G. ARBIZZONI, *Ecfrasi, emblemi, imprese*, in *Ecfrasi*, cit., vol. II, pp. 513-539: 529; F. LUCIOLI, *Con freno e con misura. Per un’iconografia dell’Etica*, in *Il discorso morale nella letteratura italiana. Tipologie e funzioni*, a cura di V. Guarna, F. Lucoli, P.G. Riga, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 57-74.

<sup>541</sup> G. DALLA TORRE, *Dialogo della giostra*, cit., p. 44; sul testo, anche in relazione alla ricezione di questo tipo di raffigurazione nell’immaginario non solo italiano, cfr. A. STÄHLER, *Between Tiger and Unicorn: The Temple of Love*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 61 (1998), pp. 176-197.

d'amore è facile, e brevissimo: lo testimonia l'emblema LXXXI, «Ἀντέρω, id est, amor virtutis», che ripropone, testualmente e figurativamente, il figlio di Venere con le quattro corone simboleggianti la virtù già descritto da Mariano Scolastico [fig. 86]:

Dic ubi sunt incurvi arcus? Ubi tela, Cupido?  
Mollia queis iuvenum figere corda soles.  
Fax ubi tristis? Ubi pennae? Tres unde corollas  
fert manus? Unde aliam tempora cincta gerunt?  
Haud mihi vulgari est, hospes cum Cypride quicquam  
ulla voluptatis nos neque forma tulit.  
Sed puris hominum succendo mentibus ignes  
disciplinae, animos astraque ad alta traho.  
Quattuor eque ipsa texo virtute corollas,  
quarum quae Sophiae est, tempora prima tegit<sup>542</sup>.

L'epigramma greco viene dunque latinizzato ricorrendo al *topos* retorico dell'*ubi sunt*, che conferisce al testo un andamento elegiaco, senza con ciò allontanarlo dalla coeva produzione lirica, cortigiana come petrarchistica. Alle armi di Anteros antagonista di Eros si contrappongono ora le corone di un Anteros che chiarisce apertamente la propria estraneità al regno della Venere terrena<sup>543</sup> attraverso l'assenza degli attributi tradizionali. La difficoltà di rappresentare tale immagine si comprende dal confronto fra le successive edizioni del testo: ad Anteros inizialmente alato si sostituirà infatti un fanciullo privo di ali, a testimonianza di «a process of correction in which the illustration is brought into gradual conformity with the prescription in the printed text»<sup>544</sup>. Tra i due fratelli non c'è più la possibilità di conciliazione ancora postulata da Antonio Fileremo Fregoso, quanto piuttosto una netta ed insanabile opposizione, proiezione di una ancor più insanabile separazione fra amore terreno ed amore celeste, fra Venere Urania e Venere Pandemia<sup>545</sup>.

Molti sono gli emblemi alciatei dedicati ad Amore, e più precisamente alla potenza d'Amore<sup>546</sup>; meno numerosi, ma non per questo meno significativi, quelli dedicati alla

---

<sup>542</sup> A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., LXXXI, p. 427 (pp. 428-429 per il commento).

<sup>543</sup> Un «Amor [...] castus, cui tempora circum / rosa it, Diones pulchrior Cupidine», simbolo di fedeltà, compare anche fra le personificazioni dell'Onore e della Verità nell'emblema XCV «Fidei symbolum», pp. 483-487; M.A. DE ANGELIS, *Gli emblemi di Andrea Alciato*, cit., p. 299 ritiene che «l'Amore, nel mezzo, sia chiaramente Anteros [...] come indica la sua corona di rose; egli è tramite [...] tra Onore e Verità».

<sup>544</sup> J. MANNING, *The Wings of Anteros*, in ID., *A Bibliographical Approach to the Illustrations in Sixteenth-Century Editions of Alciato's Emblemata*, in *Andrea Alciato and the Emblem Tradition*, cit., pp. 127-176: 129-134, p. 133.

<sup>545</sup> Cfr. P. MUÑOZ SIMONDS, *Alciati's two Venuses as Letter and Spirit of the Law*, ivi, pp. 95-125.

<sup>546</sup> A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., VII «Potentissimus affectus Amor», pp. 59-63, nella cui illustrazione Cupido guida un carro trainato da leoni; LXXIII «Vis Amoris», pp. 393-396, in cui «Aligerum fulmen fregit Deus aliger, igne / dum demonstrat uti est fortior ignis Amor»; LXXVI «Potentia Amor», pp. 405-408, con Cupido che «nec faculas, nec quae cornua flectat, habet. / Altera sed manuum flores gerit, altera piscem, / scilicet ut terrae iura det atque mari»; XCVII «In statuam Amoris», pp. 495-501, con Amore rappresentato come un fanciullo che «tela arcusque ferens, lumina nulla tenet».

necessità di moderare le passioni<sup>547</sup>, sequenza che trova la propria definizione negli emblemi ‘anterotici’, mediante i quali «Alciato rivitalizzava vigorosamente la funzione dell’immagine gnomica, orientandola su temi fortemente sentiti dall’uomo del Rinascimento»<sup>548</sup>. Il gusto, figurativo e insieme antiquario, che caratterizza la silloge permette però anche l’inclusione di motivi apparentemente meno impegnati, ripresi tanto dalla cultura greco-latina quanto da quella volgare. È il caso degli emblemi rappresentanti il motivo alessandrino di «Amorem / furacem mala»<sup>549</sup>; ma, soprattutto, del dittico incentrato sullo scambio delle armi fra Amore e Morte, un tema che si sviluppa «lungo un arco cronologico che dall’età di Ercole I e del Boiardo giunge a quella di Ercole II e del Brusantino»<sup>550</sup>, e che Alciato aveva certamente assorbito negli ambienti della Ferrara in cui si era addottorato nel 1516, e in cui tornerà in qualità di docente dello Studio dal 1542 al 1546<sup>551</sup>. Nel primo dei due emblemi, «De Morte et Amore» – definito «eines der bekanntesten Embleme aus Alciatos Sammlung»<sup>552</sup>, alla base della fortuna e della circolazione europea del motivo dell’inversione delle armi tra Cinque e Seicento<sup>553</sup> –, è descritta la scena ormai nota dello scambio delle frecce fra le due personificazioni:

Errabat socio Mors iuncta Cupidine, secum  
 mors pharetras, parvus tela gerebat Amor.  
 Divertere simul, simul una et nocte cubarunt,  
 caecus Amor, Mors hoc tempore caeca fuit.  
 Altera enim alterius male provida spicula sumpsit,  
 Mors aurata, tenet ossea tela puer.  
 Debut inde senex qui nunc acheronticus esse,  
 ecce amat et capiti florea sarta parat.  
 Ast ego mutato quia Amor me perculit arcu,  
 deficio, iniiciunt et mihi fata manum.  
 Parce puer, Mors signa tenens victricia parce,  
 fac ego amem, subeat fac Acheronta senex<sup>554</sup>.

<sup>547</sup> Ivi, XXXIII «Inviolabilis telo Cupidinis», pp. 199-202; XLII «Custodiendas virgines», pp. 245-249.

<sup>548</sup> G. SAVARESE, A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini*, cit., p. 23; ma sulla funzione morale degli emblemi alciatei cfr. adesso anche A. QUONDAM, *La forma del vivere*, cit., pp. 121-126.

<sup>549</sup> A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., XC «Fere simile ex Theocrito», pp. 463-464, riferito a LXXXIX «Dulcia quandoque amara fieri», pp. 459-462.

<sup>550</sup> R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Lo scambio delle armi tra Amore e Morte*, cit., p. 113.

<sup>551</sup> Utili indicazioni in proposito, anche per le relazioni fra Alciato e Paolo Giovio, in F. MINONZIO, *Emblematica ‘pavese’? Qualche ipotesi su Giovio, Alciato e d’Arco (con breve appendice scaligeriana)*, in ID., *Studi gioviani. Scienza, filologia e letteratura nell’opera di Paolo Giovio*, 2 voll., Como, presso la Società a Villa Gallia, 2002, vol. I, pp. 151-184.

<sup>552</sup> K.-L. SELIG, *Gracián und Alciatos Emblemata*, in *Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, hrsg. von S. Penkert, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 122-139: 129; sulla ricezione emblematica del tema si può rinviare anche a J. DUNDAS, *De Morte et Amore: A Story-Telling Emblem and Its Dimensions*, in *The Art of Emblem*, edited by M. Bath, J. Manning, A.R. Young, New York, AMS Press, 1993, pp. 39-70.

<sup>553</sup> Oltre alle indicazioni bibliografiche già fornite, cfr. anche M. PRAZ, *Emblems and Devices in Literature*, in ID., *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, cit., pp. 205-231: 210.

<sup>554</sup> A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., LXV, p. 349 (pp. 350-353 per il commento, in cui viene riportata anche una curiosa versione in volgare del componimento).



Nell'immagine dell'*editio princeps*, ma anche nelle successive edizioni, si vede soltanto la conseguenza dello scambio delle armi: un vecchio che si innamora e un giovane (il poeta) che muore [fig. 87]. Nell'edizione del 1534, invece, in secondo piano è rappresentato anche il momento in cui le due personificazioni invertono per errore le faretre [fig. 88]. L'epigramma presenta un'articolata costruzione retorica, per opposizioni e corrispondenze, che caratterizza tutti gli emblemi che contrappongono Cupido ad altre entità, la Morte così come Anteros. Rispetto ai modelli cortigiani si notano tuttavia alcune differenze: al carattere elegiaco degli uni, in cui spicca la conclusiva lode della donna amata, si sostituisce il valore simbolico dell'emblema, che collega il motivo a quello complementare (e più generale) del rapporto fra giovani e anziani, pur senza trascurare una chiusa di gusto più soggettivo. Dal particolare occasionale si passa così all'universale emblematico, secondo un procedimento di riscrittura e di riadattamento delle immagini (anche letterarie) che caratterizza e determina in profondità l'intera struttura architettonica della silloge di Alciato. Tale procedimento risulta operante anche nel secondo, più breve, emblema, aggiunto soltanto nell'edizione del 1534. Nell'epigramma che illustra la figura della Morte che sottrae le frecce di Amore addormentato [fig. 89] l'autore domanda: «Cur puerum Mors ausa dolis es carpere Amorem? / Tela tua ut iaceret, dum propria esse putat»<sup>555</sup>. Il significato da attribuire alla scena si comprende però unicamente tenendo conto dell'*inscriptio* dell'emblema: «In formosam fato praereptam». Come in molti testi lirici cortigiani, ancora una volta la morte di una donna viene compianta mediante l'immagine della Morte che sottrae a Cupido le proprie insegne, ulteriore testimonianza della «dinamica comparativa che [...] trasferisce nel mito i soggetti storici della vicissitudine»<sup>556</sup> caratterizzante l'intera struttura compositiva dell'*Emblematum liber*.

Il successo della silloge di Alciato si traduce da subito in una vastissima serie di ristampe e nuove edizioni, ma anche di riscritture ed imitazioni, spesso tendenti al plagio e al furto<sup>557</sup>. Fra queste, la più significativa, anche per originalità in relazione alla nostra indagine,

---

<sup>555</sup> Ivi, LXVI, pp. 355-356.

<sup>556</sup> Ivi, p. 517.

<sup>557</sup> Cataloghi bibliografici sulle edizioni di Alciato e, più in generale, sui libri di emblemi e di imprese, sono quelli di M. PRAZ, *A Bibliography of Emblem-Books*, in ID., *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, cit., pp. 233-576; J. LANDWEHR, *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems, 1534-1827. A Bibliography*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1976; 'Con parola brieve e con figura'. *Libri antichi di imprese e emblemi*, Catalogo della mostra (Biblioteca Universitaria di Pisa, 9 dicembre 2004-8 gennaio 2005), introduzione di L. Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2004; antologie di testi in *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von A. Henkel und A. Schöne, Stuttgart, Metzler, 1967; *Supplement der Erstaussgabe*, hrsg. von A. Henkel und A. Schöne, Stuttgart, Metzler, 1976; J.-M. CHATELAIN, *Livres d'emblemes et de devises, une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993. Qualche utile indicazione sulla ricezione dell'*Emblematum liber* anche in F. VUILLEUMIER LAURENS, *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève, Droz, 2000, pp. 145-171.

si rivela l'*Hecatographie*, la silloge emblematica pubblicata per la prima volta nel 1540 (e in seguito più volte ristampata) da Gilles Corrozet, letterato ed editore francese, ma anche attento conoscitore (e talvolta traduttore) della cultura italiana del tempo<sup>558</sup>. A differenza delle fortunatissime (editorialmente e criticamente) raccolte del Sambucus o del Paradin, il volume di Corrozet è l'unico a presentare una nutrita serie di raffigurazioni della sconfitta di Cupido. La prima, certamente la più interessante per la tradizione fin qui esaminata, è quella che campeggia ad illustrazione dell'emblema intitolato «Chasteté vaincq Cupido» [fig. 90], in cui il figlio di Venere fronteggia Pallade armata di egida, con riferimento esplicito al *Triumpus Pudicitie*:

Contre Pallas Cupido son dard lance,  
 mais au devant elle mect son escu,  
 et faict si bien qu'elle le rend vaincu,  
 tout desnüé d'armes et de puissance.  
 Sainte Pallas déesse tres pudicque,  
 l'honneur t'est deu et pris victorieux,  
 tu as vaincu Cupido l'impudicque,  
 adoulcissant son vouloir furieux.  
 Ton chef bening celeste et glorieux,  
 sera aorné du laurier de victoire,  
 et pour accroistre encores mieulx ta gloire,  
 la palme en main te fault pour signe et marque,  
 comme a bien sceu coucher en son histoire,  
 ton grand amy le tres scavant Petrarque.  
 Suyvez, suyvez mes dames ceste cy  
 qui scait tres bien à l'amour resister,  
 c'est chasteté qui faict crier mercy  
 a folle Amour, quand il veult persister.  
 Soubz son guidon vueillez doncq assister,  
 contre la chair gaignerez la bataille.  
 Sy vous voyez que Venus vous assaille,  
 prenez pour vous l'escu de chasteté,  
 lors ne craindrez son pouvoir une paille  
 sy vous avez armes d'honesteté<sup>559</sup>.

L'emblema raffigurante la sconfitta di Cupido è sostanzialmente bipartito: nella prima parte si trova l'elogio (petrarchesco) della virtù della castità – non più personificata da una *figura Palladis* (come Laura) ma da Minerva stessa –, intesa quale immagine di santità e perfezione da contrapporre al furore dell'istinto naturale; nella seconda parte, invece, la raffigurazione acquista valore emblematico imponendosi quale monito alle donne, affinché sappiano resistere al «folle amour» e agli attacchi di Venere (Pandemia) mediante il ricorso

<sup>558</sup> Per maggiori indicazioni relative all'umanista e alla sua opera, e per la bibliografia pregressa, si rinvia all'*Introduction* della ristampa anastatica di G. CORROZET, *L'Hecatographie (1544) & Les Emblemes du Tableau de Cebes (1543)*, avec une étude critique par A. Adams, Genève, Droz, 1997, pp. IX-LXVI.

<sup>559</sup> G. CORROZET, *Hecatographie*, á Paris, par Denys Ianot, 1540, cc. C5v-C6r.

alla pudicizia e all'onestà. In un altro emblema, intitolato «Experience aulcunesfoys dangereuse» e indirizzato all'attenzione di «femmes d'honneur, bourgeoises, damoysselles / veufves sans pair, mariées, pucelles», Corrozet richiama nuovamente l'attenzione su questo aspetto – «Chasteté soit vostre maistresse et guide, / et ne laschez à voz desirs la bride» –, offrendo anche consigli concreti: «Fuyez amour, fuyez tous ses caquetz, / fuyez plaisirs, fuyez festes, banquetz»<sup>560</sup>. Rispetto all'*Emblematum liber* di Alciato, nell'*Hecatombgraphie* è molto più esplicito l'intento etico, fondato su una morale intesa «come filosofia pratica per la vita ordinaria»<sup>561</sup>, caratterizzante l'associazione fra parola e immagine. Nello specifico, la ripresa diretta e non mediata della scena trionfale viene utilizzata in chiave morale, viene cioè offerta quale modello di riferimento cui ispirarsi, come recita il titolo di un altro emblema, «contre la foyblesse des amoureux»; anche in questo caso, il letterato rivolge un appello a quanti, colpiti dai dardi d'Amore, «y treuvent tousjours quelque excuse / disans qu'on ne se peult armer / contre Amour»:

Mais c'est trop grande lascheté,  
de se laisser vaincre en ce point.  
On scait bien que la volonté,  
qui vit en franche liberté,  
est la maistresse, ou ne l'est point,  
d'alleguer Cupido me poingt,  
et me met au cueur une raige,  
c'est faulte d'avoir bon couraige.  
Amour ne vient point en dormant,  
si ce n'est songe ou fantasie,  
que peult avoir ung fol amant,  
qui va l'amitié reclamant,  
d'une dame qu'il a choisie?  
Femme n'est point d'amour saisie,  
dormant, veillant aulcunement,  
sans y donner consentement<sup>562</sup>.

Come testimonia il componimento, e conferma l'immagine raffigurante una giovane addormentata sotto un albero, circondata da api e dal dio dell'amore [fig. 91], ancora una volta il soggetto cui Corrozet indirizza il proprio insegnamento morale sono le donne; l'obiettivo è quello di conciliare l'Amore con la Virtù, secondo l'immagine che campeggia in «Amour accompagnée de Vertu», uno degli ultimi emblemi della raccolta [fig. 92], con il figlio di Venere senza benda posto su una colonna accanto ad una figura muliebre con un cuore e una corona di lauro in mano:

<sup>560</sup> Ivi, c. H2r.

<sup>561</sup> A. QUONDAM, *Forma del vivere*, cit., p. 56; per un'analisi più dettagliata si rinvia alle osservazioni di B. TIEMANN, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die franzosische renaissance-Fabel*, München, Fink, 1974.

<sup>562</sup> G. CORROZET, *Hecatombgraphie*, cit., cc. C1v-C2r.

Quand ces ymages sont ensemble  
par effect et non en paincture,  
tout s'en porte mieulx se me semble  
selon la reigle de droicture<sup>563</sup>.

Non basta che Cupido e Virtù siano raffigurati insieme nella pittura (ma anche nella letteratura e nell'arte in generale); occorre che fra le due personificazioni esista una relazione reale, solida e stabile, che si traduca in quello che, nell'emblema dedicato ad «Amour du bien publicque», viene definito come «amour honneste, pur et munde», virtuoso ed eticamente giusto, lontano da «celluy qui tue / les amoureux, [...] qui institue / les vanitez et pompes de ce monde»<sup>564</sup>. È questa la finalità cui tende l'emblematica amorosa di Corrozet: benché non manchino nella sua raccolta emblemi con chiari riferimenti religiosi<sup>565</sup>, non sembra possibile leggere questi testi in chiave neoplatonica o sacrale; il letterato intende piuttosto sottolineare la necessità di distinguere fra pura passione e casto sentimento, nobile non in senso trascendente ma in prospettiva tutta immanente, in quanto moralmente ineccepibile. Nell'*Hecatombgraphie* non c'è traccia dello scontro fra Eros e Anteros; questo non perché, sulla scia della cultura francese del tempo, venga rifiutata «l'expressivité potente de certains emblèmes néo-platoniciens d'Alciat»<sup>566</sup>, quanto perché sostanzialmente inutile dal punto di vista che interessa Corrozet: la polarizzazione non è più fra due diversi gradi o livelli di amore (sacro e profano), bensì fra due differenti tipologie di amore (morale e immorale), secondo la nuova funzione, esclusivamente epidittica, riconosciuta alla silloge emblematica. Tale differente impostazione concettuale, di fatto il discrimine maggiore fra l'*Emblematum liber* di Alciato e il volume del suo imitatore francese, si coglie compiutamente nell'emblema intitolato «Amour vaincui par argent», in cui la parola è affidata allo stesso figlio di Venere:

Puis qu'argent m'a tant gourmandé,  
qu'il est par dessus moy le maistre,  
je ne veulx plus estre bandé,  
ains veulx mon bandeau au feu mettre.  
C'est honte à vous dames et damoyelles  
que Cupido qui vous tient souz ses aelles,  
se plainct de vous disant à toute gent  
que le chassez pour complaire à l'argent,

---

<sup>563</sup> Ivi, c. N1v.

<sup>564</sup> Ivi, c. K5r.

<sup>565</sup> È il caso, ad esempio, dell'emblema intitolato «Le feu d'Amour», in cui il figlio di Venere è raffigurato accanto a San Paolo e il cui componimento termina con i seguenti versi: «Et si chauffer vous vous voluez / prenez du feu d'amour honneste, / que charité vous appelez / ainsi que Saint Paul admonnest» (ivi, cc. H8v-11r).

<sup>566</sup> G. DEFAUX, *Marot et «ferme Amour»: essai de mise au point*, in *Anteros*, cit., pp. 137-167: 166; ma in proposito cfr. ancora G. DEMERSON, *La mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la «Pléiade»*, Genève, Droz, 1972, pp. 161-216.

et qu'a present ne faictes chose aulcune,  
 sy en avant n'est mise la pecune.  
 Vous n'estes plus (ce dict il) amoureuses,  
 mais de l'argent trop avaricieuses.  
 Amour n'est plus dans le foeminin cueur,  
 car l'argent est dessus amour vainqueur:  
 Amour n'est plus en cueur ny en la face,  
 pource qu'argent luy faict quicter la place.  
 De tel moyen que mettez voz honneurs  
 entre les mains de ceulx qui sont donneurs  
 d'or et d'argent. Certes dames j'en jure,  
 je crains qu'a droict ne souffrez ceste injure,  
 et que celluy Cupido qui l'arc bandé  
 n'a pas grand tort si ses yeulx il desbende,  
 et met au feu le bandeau qu'il avoit,  
 et par ainsi voz cautelles il void.  
 Or je conseille à vous toutes mes dames  
 si vous voulez vivre sans honte et blasmes,  
 que vous chassiez par ung propos pudicque,  
 ce Cupido et sa mere lubricque,  
 et ne fuyez ce vice seulement,  
 mais avarice aussy semblablement<sup>567</sup>.

La dicotomia che preoccupa Corrozet non è quella fra Eros e Anteros, fra l'amor terreno e l'amor celeste di Alciato, bensì quella fra Cupido e Argent, dicotomia già al centro di una polemica letteraria, negli anni Trenta del Cinquecento, fra Almanque Papillon e Charles Fontaines<sup>568</sup>. Quella di Argent è una figura che abbiamo già incontrato nelle vesti di Pluto nel *Lamento d'Amore mendicante* di Antonio Fileremo Fregoso, sotto l'abito del *Negotium* nell'apologo di Bartolomeo Scala, e che troveremo ancora, nei panni di Interesse, nell'*Adone* mariniano. Al figlio di Venere, rappresentato mentre getta sul fuoco la propria benda<sup>569</sup> [fig. 93], è contrapposto il Denaro, collocato dunque, secondo l'intento morale (e moralistico) caratterizzante l'*Hecatographie*, sullo stesso livello della Lussuria, anch'essa indicata – ancora una volta alle donne – come vizio da evitare. La stessa prospettiva anima una delle incisioni dedicate a Cupido realizzate da Agostino Carracci, quella sul tema «Ogni cosa vince l'oro», rielaborazione del motivo classico dell'*omnia vincit amor*, in cui la contrapposizione fra passione e avarizia è rappresentata con l'immagine di un vegliardo che tenta di baciare una donna alla presenza del dio che spezza il proprio arco sul ginocchio<sup>570</sup>

<sup>567</sup> G. CORROZET, *L'Hecatographie*, cit., cc. G2v-G3r.

<sup>568</sup> Cfr. A. PAPILLON, *La victoire d'Argent contre Cupido dieu d'Amours, n'aguières vaincu dedans Paris*, Lyon, chez François Juste, 1537.

<sup>569</sup> Nella silloge di Corrozet Amore può essere privato della benda anche dalla donna: G. CORROZET, *L'Hecatographie*, cit., cc. H1v-H2r; sul tema di Cupido bendato nell'emblematica è molto utile il contributo di B. WESTERWEEL, *Cupid's Blindfold: The Development of an Iconographical Topos*, in *The European Emblem*, cit., pp. 153-166.

<sup>570</sup> Per questa incisione di Agostino Carracci cfr. D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1984, n. 217, p. 176; per la sua dipendenza dalla

[fig. 94]. L'emblema di Corrozet intende così simboleggiare, come i precedenti, l'ideale di un amore nobile e virtuoso, e permette di comprendere la funzione sostanzialmente didascalica, quasi un prontuario di consigli per lettrici, sottesa alla sezione amorosa della silloge emblematica francese. Punto di arrivo di questo percorso, come testimonia peraltro l'iconografia di Amore spennato e privato della faretra [fig. 95], è l'emblema dedicato a «La deception de Volupté», incentrato sulla *psychomachia* fra Cupido e Voluttà, ad ulteriore testimonianza del fatto che Corrozet, rimanendo sempre all'interno di una prospettiva unicamente immanente, non intende condannare l'amore *tout court*, bensì la passione dissennata e disonesta, cui contrappone «comme idéal un autre genre d'amour, un amour chaste»<sup>571</sup>:

Volupté qui s'est deguisée  
 le beau nom d'Amour usurpant  
 sur chascun s'est auctorisée  
 en meurtrissant et en frappant.  
 Amour estoit jadis ung jeune enfant  
 honneste et bon des vices triumphant,  
 qui dominoit par pureté de cueur  
 sur les humains dont il estoit vainqueur:  
 celluy Amour logeoit es cueurs des sages,  
 celluy Amour faisoit les mariages,  
 celluy Amour gouvernoit les citez  
 sans guerre aulcune et partialitez,  
 celluy Amour faisoit aymer les hommes  
 pour leurs vertus, non pour les grandes sommes  
 d'or ne d'argent, ne pour aulcun delict,  
 car il fuyoit tout ce qu'on faict au lict  
 hors mariage et son honnesteté.  
 Or il advint ung jour que Volupté  
 le trouva seul, contre luy elle sault  
 et luy livra ung trescruel assault  
 dont fut vaincu, lors occupa son lieu  
 et comme luy se fait appeller dieu  
 de vray amour, print son arc et ses traictz,  
 desquels elle a les cueurs humains distraictz  
 de l'amytié, soubz ceste couverture  
 a transmué des choses la nature;  
 car elle a faict acroire à tout chascun  
 qu'elle est Amour, mais s'il y a quelqu'ung  
 qui y ait creu je l'advise vrayement  
 qu'il a esté deceu bien follement<sup>572</sup>.

Il vero Amore, secondo Corrozet, è un sentimento puro e onesto, in grado di infondere saggezza e virtù e di mantenere in pace le città e i regni; nulla ha a che fare con le ricchezze e

---

cultura emblematica si rinvia a S. DANESI SQUARZINA, *Rembrandt e i Carracci I*, in EAD., *Studi sul Seicento fiammingo e olandese*, Roma, De Luca, 1990, pp. 41-58.

<sup>571</sup> A. ADAMS, *Étude critique*, in G. CORROZET, *L'Hecatographie*, cit., p. XXVI.

<sup>572</sup> G. CORROZET, *L'Hecatographie*, cit., cc. M8v-N1r.

gli interessi, la lussuria e il vizio, che pertengono invece al regno della Voluttà, che ha sorpreso e sostituito il figlio di Venere, privandolo dei suoi attributi e della sua funzione (morale). Nell'economia testuale e figurativa dell'*Hecatographie* l'immagine di Amore punito e disarmato può dunque simboleggiare due diversi concetti: il trionfo della virtù sulla passione e la sconfitta dell'onestà da parte del vizio. Si tratta di due raffigurazioni opposte ma complementari, armonizzate dalla funzione attribuita alle donne, reali destinatarie della silloge emblematica, quali custodi e paladine dell'amore virtuoso, cui devono essere restituite le originarie prerogative. Il primo emblema analizzato, quello raffigurante lo scontro tra Amore e Pallade, andrà dunque reinterpretato come rappresentazione della *psychomachia*, in senso prudenziano, fra Voluttà e Pudicizia, tra Vizio e Virtù, con la necessità di distinguere fra un sentimento nobile (l'amore virtuoso) e una passione disonesta (l'amore immorale), l'unica vera dicotomia erotica presente nella silloge di Corrozet.

L'indagine, necessariamente rapida e schematica, dell'*Hecatographie*, anch'essa modello di riferimento per certa produzione europea successiva<sup>573</sup>, ha permesso di riflettere sulle modalità di ricezione e rielaborazione della figura di Amore sconfitto all'interno dell'immaginario emblematico più tradizionale, in cui «gli emblemi vennero utilizzati in due modi, del resto non incompatibili, o come un repertorio formale, o come un repertorio iconografico»<sup>574</sup>. Ma fra XVI e XVII secolo l'*Emblematum liber* di Alciato non viene soltanto riadattato o aggiornato da zelanti imitatori o continuatori, ma è anche e più frequentemente tagliato, frazionato e smembrato. Accanto al variare della successione dei singoli emblemi, si assiste anche ad una loro progressiva organizzazione per argomenti, con la creazione di vere e proprie unità autonome; fra queste, esemplare è il caso della sezione dedicata agli emblemi amorosi, il cui potenziamento porta all'istituzione di «a separate emblematic genre»<sup>575</sup> che attinge massicciamente a Petrarca e a certo petrarchismo 'formulari' (e 'formularizzato'), per quanto riguarda le immagini [figg. 96-97] e, soprattutto, per quanto riguarda i motti<sup>576</sup>. Gli emblemi d'amore<sup>577</sup> acquistano così una specifica identità, che si costruisce come tale, in

<sup>573</sup> Basti pensare agli emblemi XXXI «Labor Amoris domitor», e LVII «Sobrietate Venus superatur», descritti nella silloge di *Emblemata* dello Schoonhovius: cfr. R. PAULTRE, *Les images du livre. Emblèmes et devises*, Paris, Hermann, 1991, pp. 162-163; K. ENENKEL, *A Leyden Emblem Book: Florentius Schoonhovius's Emblemata partim moralia, partim civilia*, in *The Emblem Tradition and the Low Countries*, selected papers of the Leuven International Emblem Conference (18-23 August 1996), edited by J. Manning and M. von Vaeck, Turnhout, Brepols Publishers, 1999, pp. 177-195.

<sup>574</sup> C. GINZBURG, *La simbologia delle immagini e le raccolte di emblemi*, in «Terzo Programma», 4 (1970), pp. 176-188: 181.

<sup>575</sup> J. MANNING, *The Emblem*, London, Reaktion Books, 2002, p. 169.

<sup>576</sup> Significativa in questo senso l'osservazione di M. PRAZ, *Petrarca e gli emblematici*, p. 311: «Alla ἐκφρασις petrarchesca s'è sostituita la figura vera e propria, l'emblema potenziale s'è tradotto in effettivo, con la vicenda mitica a mo' d'insegna, e la sua applicazione morale dichiarata nel verso».

<sup>577</sup> Per i quali si rinvia a E. JACOBSEN, *Die Metamorphosen der Liebe und Friedrich Spees «Trutznachtigall»*.

particolare a cavaliere fra XVI e XVII secolo, soprattutto per opera di emblematisti fiamminghi, tanto da poter essere definito «all'unanimità come un fenomeno letterario tipicamente nederlandese»<sup>578</sup>. Tuttavia, anche all'interno di questo nuovo genere viene ben presto a crearsi una scissione: l'aspetto morale, già operante in Alciato, ma ancor più prepotentemente perseguito dai suoi imitatori<sup>579</sup>, è infatti alla base della frattura, insanabile ma di grande interesse, fra la tradizionale emblematica erotica profana e la nuova emblematica amorosa sacra, con la conseguente riaffermazione, ad un livello concettualmente ma spesso non iconograficamente o linguisticamente diverso, della contrapposizione (classica e neoplatonica) fra amor sacro e amor profano<sup>580</sup>.

Iniziatore riconosciuto dell'emblematica erotica secentesca è Daniel Heinsius, autore di alcune sillogi emblematiche che, a partire dai primissimi anni del XVII secolo, «codificano la concettistica amorosa»<sup>581</sup> ed inaugurano la fortunata stagione del barocco olandese. Nella raccolta *Het Ambacht van Cupido*, ad esempio, possiamo riconoscere due immagini strettamente collegate al tema al centro della nostra indagine, ma soprattutto alle sue successive riscritture. La prima, ad illustrazione dell'emblema intitolato «Amor caecus», mostra Cupido bendato che, abbandonato l'arco, cerca di raggiungere un gruppo di donne che fuggono spaventate<sup>582</sup> [fig. 98]. Un'immagine molto simile accompagna l'emblema con lo stesso motto pubblicato nell'anonima raccolta *Thronus Cupidinis*, definita da Mario Praz «the

---

*Studien zum Fortleben der Antike I*, København, Munksgaard, 1954; B. BECKER-CANTARINO, *The Emblemata amatoria: implications for the Index Emblematicus*, in *The European Emblem. Towards and Index Emblematicus*, edited by P.M. Daly, Waterloo Ontario, Wilfried Laurier University Press, 1980, pp. 59-82; I.M. VELDMAN, *Love Emblems by Crispijn de Passe the Elder: Rollenhagen's 'Emblemata', 'Cupid's Bow', 'Youthful Pleasures' and Other 'Charming and Useful' Prints*, in *The Emblem Tradition and the Low Countries*, cit., pp. 111-156; S. SEBASTIÁN LOPEZ, *La mejor emblemática amorosa del barroco*, Coruña, Sociedad de Cultura Valle Indán, 2001; *Frammenti di un'immagine amorosa*, a cura di A. Torre, in *'Con parola brieve e con figura'. Libri antichi di imprese e emblemi*, cit., pp. 83-93; A. MARANINI, *Emblemi d'amore dal Petrarca ai Gesuiti*, Bologna, Libreria Bonomo, 2005; H.-O. BOSTRÖM, *Love Emblems at the Swedish Baroque Castels of Ekholmen and Venngarn*, in *The Emblem in Scandinavia and the Baltic*, edited by G. McKeown and M.R. Wade, in «Glasgow Emblem Studies», 11 (2006), pp. 103-126; *Learned Love*, Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006), edited by E. Stronks and P. Boot, The Hague, Dans, 2007.

<sup>578</sup> T. MONTONE, «Amor addocet artes». *Emblemi d'amor profano tra gli splendori del Seicento olandese*, in «Intersezioni», XXI-2 (2001), pp. 277-300: 277.

<sup>579</sup> Oltre alla silloge del Corrozet, si pensi almeno agli *Emblemata amatoria* di Joachim Camerarius, in cui figura, ad esempio, un emblema in cui «vinto è l'impuro Amor dal Pentimento» (si cita dalla traduzione secentesca italiana di Alessandro Adinari pubblicata da M.F. CONTE, *Gli emblemi amorosi di G. Camerario tradotti da Alessandro Adinari*, Roma, Treves, 1892, II).

<sup>580</sup> Si sono soffermati in modo specifico su questo aspetto M. PRAZ, *Profane and Sacred Love*, in ID., *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, cit., pp. 83-168; R. PAULTRE, *Les images du livre*, cit., pp. 188-201; J. MANNING, *The Emblem*, cit., pp. 167-184; ma in proposito si ricordino anche le parole di J. CLEMENTS, *Picta poesis*, cit., p. 188: «Although there were emblem books devoted to both sacred and profane love, [...] these *emblemata amatoria* borrowed the conceits and vocabulary of Petrarchism rather than the personal psychology of Petrarch».

<sup>581</sup> M. PRAZ, *Petrarca e gli emblematisti*, cit., p. 314.

<sup>582</sup> Si cita da D. HEINSIUS, *Het Ambacht van Cupido*, in ID., *Afbeelding van Minne*, Leyden, by Herman van Westerhuysen, 1619, 15, cc. E3v-E4r.



most charming book of love emblems»<sup>583</sup>: in questo caso, però, come in un componimento di Paride Ceresara che abbiamo già avuto modo di ricordare, Cupido vaga per la strada, scacciato da una donna con il ventaglio in mano, in direzione di altre due figure femminili [fig. 99]. Nella *subscriptio* si legge:

Caece quid a recto declinas calle Cupido?  
Audi, quod Ratio quodque Minerva monet.  
Caecus es, et caecos pariter tu reddis amantes:  
qui clausis oculis in sua fata ruunt<sup>584</sup>.

Questo emblema è stato interpretato come «una rappresentazione della follia amorosa [...]: la pazzia di Cupido consiste qui nel paradossale ripudio dei sensi da parte del fanciullo che – riscrivendo in negativo il giudizio di Paride – si abbandona alla saggezza e all’intelletto»<sup>585</sup>, da sempre sue acerrime nemiche. Nella molto più tarda ma plurilingue silloge intolata *Emblemata amatoria*, lo stesso emblema è accompagnato però da un componimento italiano che offre una diversa prospettiva della raffigurazione:

Brancolando Cupido a lento piede  
per trovar la sua strada, in un cantone  
lascia la sapienza e la ragione:  
esser saggio et amar non si concede»<sup>586</sup>.

L’immagine intende dunque rappresentare un concetto che conosciamo molto bene, l’impossibilità di conciliare la passione amorosa con la saggezza, rinnovando nelle forme le trite metafore dell’amore cieco e della contrapposizione fra Cupido e Minerva; ciò che cambia rispetto alle raccolte emblematiche (e liriche) precedenti è la trasposizione al verisimile (si considerino ad esempio gli abiti delle donne o lo scenario in cui sono ambientate le illustrazioni) dell’immaginario mitologico-metaforico tradizionale.

L’emblema «Amor caecus» permette di cogliere la prospettiva abbracciata dalla prima emblematica erotica olandese, chiaramente orientata in chiave immanente e soprattutto mondana, e rivolta ad un vasto pubblico nelle forme dei *gezelschapsboeken*, «libri di società»<sup>587</sup>. Per comprendere le modalità di evoluzione di questo genere letterario si dovrà analizzare un’altra immagine della raccolta dell’Heinsius, quella che accompagna l’emblema «In poenam vivo», in cui sono raffigurate le sofferenze procurate dall’amore: in primo piano

---

<sup>583</sup> M. PRAZ, *Stuedis in Seventeenth-Century Imagery*, cit., p. 118.

<sup>584</sup> *Thronus Cupidinis*, Amsterodami, apud Wilhelmum Iansonium, 1620, c. 6v.

<sup>585</sup> A. TORRE, *Saggio di un commento ad emblemi petrarcheschi*, cit., p. 109.

<sup>586</sup> *Emblemata amatoria. Emblemes d’Amour en quatre langue*, A Londre, chez L’Amoureux, [1690], 9, c. C1r.

<sup>587</sup> T. MONTONE, «Amor addocet artes», cit., p. 299.

Cupido tortura un amante, mentre in secondo piano l'uomo è posto sul rogo dal dio<sup>588</sup> [fig. 100]. Si tratta di un'iconografia piuttosto classica, così come del tutto tradizionale risulta il motivo proposto, successivamente emblemizzato dall'Heinsius, nella raccolta intitolata *Emblemata amatoria*, anche nelle forme simboliche della fornace d'Amore<sup>589</sup>; ciò che interessa è però la rielaborazione di questo *topos* nelle raccolte successive. Nei già ricordati *Emblemata amatoria* anonimi, ad esempio, al carnefice è stata sostituita una donna e ad essere posto sul rogo, le braccia legate dietro la schiena, è proprio il dio dell'amore [fig. 101]. Il motto è «Laus in amore mori», mentre il componimento italiano che lo accompagna recita:

Se l'amata a l'amante è cruda, e giostra,  
 e a foco e sangue lo guerreggia e sface,  
 non sen' vengia il meschin, ma soffre e tace:  
 ancho in morte, l'amor costanza mostra<sup>590</sup>.

È evidente il carattere di contrappasso rispetto alla raffigurazione di Heinsius: la donna punisce Amore per aver messo l'amante alla forca, come si può osservare in secondo piano. L'iconografia ricorda quella di tanti *triumphi pudicitiae*, unita però a quella di Cupido posto sul rogo, tema caratterizzante certa poesia cortigiana, come abbiamo avuto modo di dimostrare a proposito di Antonio Tebaldeo; l'*inscriptio* e la *subscriptio*, tuttavia, rimandano ad un concetto differente seppur non estraneo al canone fin qui tracciato: l'incisione intende infatti simboleggiare non più la sconfitta della passione terrena da parte della virtù, bensì la necessità che l'amante sappia sopportare le sofferenze della passione, rimanendo fedele (come sappiamo, d'altronde, Amor vuol fede). A soffrire le pene amorose non è più l'uomo, bensì il suo signore, colpevole di averle procurate e, pertanto, meritevole di essere punito (da una donna). Questo tipo di raffigurazione non è però originale degli *Emblemata amatoria*, ma trova la sua prima codificazione negli *Amorum emblemata*, raccolta del 1608 allestita dal primo successore dell'Heinsius e maestro di Peter Paul Rubens, Otto Vaenius<sup>591</sup>: anche in questo caso, Cupido è posto sul rogo da una donna [fig. 102], ad indicare, come afferma il motto, che «Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit»<sup>592</sup>, di fatto lo stesso concetto poi ripreso dagli anonimi *Emblemata amatoria*. Tuttavia nella seconda silloge allestita dal Vaenius nel 1615, gli *Amoris divini emblemata*, questo stesso emblema viene rielaborato in

<sup>588</sup> D. HEINSIUS, *Het Ambacht van Cupido*, cit., 10, cc. D2v-D3r.

<sup>589</sup> D. HEINSIUS, *Emblemata amatoria*, in ID., *Afbeelding van Minne*, cit., 27 «Mes pleurs mon feu decelent», cc. H4v-I1r; in proposito cfr. A. MARANINI, *Emblemi d'amore*, cit., pp. 93-100.

<sup>590</sup> *Emblemata amatoria*, cit., 22, c. F2r.

<sup>591</sup> Sulla cui produzione emblematica è ora fondamentale A. BUSCHHOFF, *Die Liebesemblemantik des Otto van Veen. Die Amorum Emblemata (1608) und die Amoris Divini Emblemata (1615)*, Bremen, Hauschild, 2004.

<sup>592</sup> O. VAENIUS, *Amorum emblemata*, Antwerpiae, venalia apud auctorem, 1608, pp. 184-185; per la silloge amorosa cfr. anche S. SEBASTIÁN LOPEZ, *Lectura critica de la Amorum Emblemata de Otto Vaenius*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», XXI (1985), pp. 5-112.

linea con il progetto sotteso alla nuova raccolta emblematica<sup>593</sup>: ad essere posto sul rogo non è più il figlio di Venere ma l'Anima umana, vittima di un soldato e di un nuovo tipo di Amore, l'Amore divino [fig. 103]. L'*inscriptio* che accompagna l'incisione è «Constans est», un motto che, seppur in linea con il precedente, ne indica anche l'incolmabile distanza: alla fedeltà dell'amante all'amata si è ormai sostituita la fedeltà dell'uomo a Dio<sup>594</sup>. È questo il primo passo verso il superamento della semplice moralizzazione della dicotomia fra Eros e Anteros in direzione di una spiritualizzazione della contrapposizione fra amor sacro e amor profano, contrapposizione che porterà ad un'ennesima riscrittura del motivo di Cupido disarmato: «Si vedrà allora il figlio di Venere cedere arco e frecce al Bambino Gesù, che se ne servirà a sua volta per trafiggere i cuori»<sup>595</sup>. L'esempio più significativo di questa nuova tendenza emblematica può essere rintracciato nella silloge intitolata *Amoris divini et humani antipathia* pubblicata nel 1629 da Ludovicus van Leuven, riscrittura di un'anonima raccolta francese: nell'emblema «Victoria Amoris» non è più rappresentato Cupido trionfante e invitto, bensì un Amorino cieco, con l'arco, le frecce e la faretra spezzati, sdraiato ai piedi di due figure armate di arco che si stringono la mano [fig. 104]; il distico che accompagna l'immagine chiarisce il senso di tale raffigurazione: «Iesus et l'Ame d'un effort / domnent a Cupidon la mort»<sup>596</sup>. Alla morte di Cupido, cioè della *cupiditas* e della *voluptas*, corrisponde la vittoria del vero *amor*, come testimonia ancora l'inserimento della stessa immagine nella *Fontana del divino amore* di Michele Cicogna come simbolo degli «affetti amorosi d'un'anima che brama l'unione con Giesù»<sup>597</sup>.

Nell'emblematica sacra (olandese prima, gesuitica poi) non c'è più spazio per il figlio di Venere: i suoi contendenti non sono più un amante infelice, la donna amata, la varie immagini della Virtù, Anteros o l'Argent, cioè personificazioni che si accontentavano di sconfiggere e disarmare il dio alato; i suoi avversari sono adesso l'Anima e Cristo (o l'Amore divino), il cui obiettivo non è punire ma uccidere la passione terrena e sensuale per far

<sup>593</sup> Cfr. S. SEBASTIÁN LOPEZ, *La vision emblemática del amor divino segun Vaenius*, Madrid, Fundacion universitaria española, 1985; A. BUSCHHOFF, *Zur gedanklichen Struktur der Amoris divini emblemata des Otto van Veen (Antwerpen 1615)*, in *The Emblem Tradition and the low Countries*, cit., pp. 39-76.

<sup>594</sup> In questo caso si cita da O. VAENIUS, *Amoris divini emblemata*, Antverpiae, ex officina plantiniana Balthasaris Moreti, 1660, pp. 76-77.

<sup>595</sup> J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 134.

<sup>596</sup> L. VAN LEUVEN, *Amoris divini et humani antipathia*, Antverpae, apud Michaellem Snyders, 1629, 41, cc. 81r-82r.

<sup>597</sup> M. CICOGNA, *Fontana del divino amore*, Venezia, presso Gio. Giacomo Hertz, 1678, pp. 41-42; ma per un'interpretazione in chiave quietista dell'opera cfr. G. DE LUCA, *Della pietà veneziana nel Seicento e d'un prete veneziano quietista*, in *La civiltà veneziana nell'età barocca*, Firenze, Olschki, 1959, pp. 222-231 (poi riedito in ID., *Letteratura di pietà a Venezia dal '300 al '600*, a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1963, pp. 61-82); ma anche S. STROPPA, *Le «stravaganze» della pietà. Giuseppe De Luca e le 'letture spirituali' di Michele Cicogna*, in *Don Giuseppe De Luca e la cultura italiana del Novecento*, Atti del convegno nel centenario della nascita (Roma, 22-24 ottobre 1998), a cura di P. Vian, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, pp. 251-267.

trionfare l'amore divino. La «Victoria Amoris» è dunque, ed esclusivamente, la vittoria dell'amor sacro sull'amor profano, punto di arrivo di un percorso di progressiva ma inesorabile moralizzazione del *topos* di Cupido disarmato iniziato già in età medievale e giunto a compimento con l'emblematica e l'impresistica gesuitiche<sup>598</sup>.

Negli *Amorum emblemata* del Vaenius, che aveva studiato per sette anni a Roma sotto la guida di Federico Zuccari rimanendo in contatto con letterati italiani<sup>599</sup>, il motivo alciato, di tradizione alessandrina e petrarchesca, di Eros legato da Anteros viene dunque rielaborato in due opposte direzioni: restituendo l'originaria funzione di antagonista di Cupido alla donna – che in un altro emblema giunge a sottrarre le frecce del dio per scoccarle con i propri occhi, secondo un motivo caro alla poesia lirica<sup>600</sup> [fig. 105] –, e sovrapponendo all'iconografia del dio legato ad una pianta (o ad una colonna) quella del dio posto sul rogo (in Alciato, lo ricordiamo, erano solo le sue armi ad essere arse), riscrittura etica del tema della fiamma amorosa, già operante nella silloge dell'Heinsius e molto apprezzato anche nell'arte seicentesca italiana, come vedremo in seguito. L'operazione compiuta dal Vaenius è però ben più complessa di una semplice *contaminatio* di fonti: negli *Amoris divini emblemata*, «a thoroughly humanistic product advancing a practical form of piety, rather than a mystical programme»<sup>601</sup>, il *topos* iniziale viene nuovamente riscritto, e alla moralizzazione si sostituisce la sacralizzazione della metafora (lirica ed erotica) emblematizzata, con la conseguente proiezione della dicotomia (religiosa) fra amor sacro e amor profano sulla contrapposizione (neoplatonica) fra Eros e Anteros<sup>602</sup>. Ancora una volta nel segno, seppur non più laico, di una morale cristiana essenzialmente pratica. La nuova modalità di utilizzo della dualità fra i due figli di Venere si può comprendere dall'esame comparato di alcune immagini

---

<sup>598</sup> Molto vasta la bibliografia in proposito: ci si limita a rinviare, anche per la bibliografia pregressa, a G. ARBIZZONI, *Imprese nate per il libro*, in ID., «Un nodo di parole e di cose», cit., pp. 148-183; L. SALVIUCCI INSOLERA, *L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004; G. ARBIZZONI, *I gesuiti e le immagini: metamorfosi delle imprese*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del seminario internazionale di studi (Urbino-Saccorvario, 9-11 novembre 2006), a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 409-422; *Emblemata sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, textes édités par R. Dekoninck et A. Guiderdoni-Bruslé, Turnhout, Brepols Publishers, 2007.

<sup>599</sup> In proposito, specialmente in relazione alla prima silloge emblematica del letterato fiammingo, cfr. T. MONTONE, «*Dolci ire, dolci sdegni, e dolci paci*»: *The Role of the Italian Collaborator in the Making of Otto Vaenius's Amorum emblemata (1608)*, in *Emblems of the Low Countries. A Book Historical Perspective*, edited by A. Adams and M. van der Weij, Glasgow, University of Glasgow, 2003, pp. 45-61.

<sup>600</sup> Si tratta dell'emblema «Amor, ut lacryma, ex oculis oritur, in pectus cadit»: «Nil opus est armis Veneris tibi, nate, nec arcu / ecce oculis telum nostra puella gerit. / Iugiter hoc ferit illa, facitque in vulnere vulnus. / Ah, nimium in poenas lumina pulchra meas!» (O. VAENIUS, *Amorum emblemata*, cit., pp. 150-151).

<sup>601</sup> A. VISSER, *Commonplaces of Catholic Love. Otto van Veen, Michel Hoyer and St. Augustine between Humanism and the Counter Reformation*, in *Learned Love*, cit., pp. 33-48: 38.

<sup>602</sup> Per la sovrapposizione fra Anteros e Amore divino cfr. A. BUSCHHOFF, *Die Liebesemblemantik des Otto van Veen*, cit., pp. 151-163.

delle due sillogi del Vaenius. Negli *Amorum emblemata* possiamo ad esempio imbatterci in figure piuttosto note, come quella dell'emblema «Optimum amoris poculum, ut ameris, ama», con i due bimbi alati che giocano con gli archi, a simboleggiare l'amore reciproco<sup>603</sup> [fig. 106], o quella dell'emblema «Grata belli caussa», in cui è riprodotta la classica iconografia dei putti che lottano per una palma<sup>604</sup> [fig. 107]; negli *Amoris divini emblemata* troviamo illustrazioni molto simili, ma con motti diversi – rispettivamente, «Sit in amore reciprocatio»<sup>605</sup> [fig. 108] e «Pia amoris lucta»<sup>606</sup> [fig. 109] – e, soprattutto, con diversi protagonisti:

uno rappresenta l'essere umano che passa dalla disgrazia alla grazia, l'altro un personaggio divino che lo aiuta a raggiungere la meta con atti conformi ai detti proposti. Questi è un genietto alato con aureola e ali, ovviamente un Cupido celeste, l'Amor divino, la cui figura è integrata in quella del Cupido mitologico. [...] L'altro è l'Anima umana<sup>607</sup>.

Il figlio di Venere, l'arciere alato, perde così la benda che gli copre gli occhi, abbandona la fiaccola della passione, per acquisire le spoglie dell'angelo della tradizione cristiana e assumere «un rôle de médiation entre le ciel et la terre, de lien entre paganisme et christianisme»<sup>608</sup>. Tale operazione di riscrittura, naturalmente, non riguarda soltanto il mito dei due figli di Venere, ma interessa anche altre immagini del repertorio di cui ci stiamo occupando<sup>609</sup>, come quella dello scambio delle armi fra Amore e Morte: anche in questo caso, negli *Amoris divini emblemata* la dualità viene riproposta mediante le solite figure – l'Anima addormentata con le ali legate e l'Amore sacro trionfante con l'arco in mano [fig. 110] – accompagnate dal motto «Sine Amore mors»<sup>610</sup>. Alla morte generata dalla scomparsa dell'amata, tema caratterizzante la cultura cortigiana, si contrappone dunque la morte

<sup>603</sup> O. VAENIUS, *Amorum emblemata*, cit., pp. 8-9.

<sup>604</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>605</sup> O. VAENIUS, *Amoris divini emblemata*, cit., pp. 32-33.

<sup>606</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>607</sup> G. POZZI, *Schola cordis: di metafora in metonimia*, in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, cit., pp. 383-422: 384.

<sup>608</sup> R. PAULTRE, *Les images du livre*, cit., p. 191 (ma più in generale, sul tema «les angelots dans le livres d'emblèmes», pp. 191-198).

<sup>609</sup> In realtà molti altri sarebbero gli emblemi meritevoli di attenzione per la nostra indagine; a parte quelli in cui il figlio di Venere è rappresentato come vittima della sua stessa freccia, basti segnalare i seguenti: O. VAENIUS, *Amorum emblemata*, cit., «Amans quid cupiat scit, quid sapiat non videt», pp. 60-61 (in cui viene riproposta l'immagine di Cupido cieco che vaga senza meta, figura già incontrata in *Het Ambacht van Cupido* e negli anonimi *Emblemata amatoria*, ma qui priva di referenti contemporanei e, soprattutto, ulteriormente stilizzata mediante il ricorso all'egida e al caduceo quali simboli della ragione e della sapienza da cui allontana la passione amorosa); «Auro conciliatur Amor», pp. 128-129 (sulla contrapposizione fra amore e ricchezza, già presente in Corrozet, qui stigmatizzata con i seguenti versi: «Cur Amor – heu – donis nunc illaquearis et auro? / Qui dum simplicitas illa paterna fuit / ex mero amore soles facilem aspirare favorem; / nunc iacet – ah – virtus in pretio at pretium est»); «Amoris umbra invidia», pp. 50-51 (rappresentante l'Invidia come ombra di Amore: l'immagine interessa in quanto riscrittura, in un certo senso introiettata, della dualità fra le due personificazioni affermata invece nell'emblema «Amoris domitrix Invidia» di D. HENSIUS, *Het Ambacht van Cupido*, cit., 22, cc. G2v-G3r, in cui è raffigurato il figlio di Venere che fugge davanti all'Invidia abbandonando sul campo arco e frecce).

<sup>610</sup> O. VAENIUS, *Amoris divini emblemata*, cit., pp. 116-117.

provocata dalla lontananza dall'amore divino, un motivo poi ripreso e variamente declinato, fino all'epitalamio, da certo teatro gesuitico, i cui spettacoli sono talvolta incentrati anche sulla dicotomia fra Eros e Thanatos<sup>611</sup>.

Tuttavia – ed è questo l'ulteriore ed ultimo passo verso la completa sacralizzazione del repertorio figurativo dell'emblematica erotica – Cupido, oltre a rappresentare l'Amor sacro che aiuta l'Anima nel suo percorso – terreno ed immanente, cioè sostanzialmente morale – verso la perfezione, può anche divenire *figura Christi*, anticipando così la sostituzione completa rappresentata nell'*Amoris divini et humani antipathia* con la rottura delle sue armi e la sua morte. Anche in questo caso un ruolo essenziale è svolto dalla silloge di Vaenius: il già ricordato emblema «Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit» è infatti chiosato dal motto «Si cruci affigatur, si igni comburatur, semper amat qui vere amans est»<sup>612</sup>; La punizione sul rogo del figlio di Venere viene dunque collegata al tema della crocefissione, che chiama in causa l'iconografia di Cupido *cruciatus*. Ebbene, in una delle sue «peintures morales», realizzata nel 1623, il gesuita francese Michel Le Nobletz rappresenta Venere, «une Venus à vrai dire assez peu reconnaissable», che lega Cupido alla croce, «car l'amour célestial doit lier à la croix de Jésus-Christ l'amour charnel et pour ce est écrit cette sentence: “Alterius vires subtrahit alter amor”»<sup>613</sup> [fig. 111]. Questa Venere celeste si colloca a metà strada fra la Venere alata della tradizione umanistica fiorentina e l'Anteros adolescente che punisce Eros bambino. Ma più che l'immagine della dea ciprigna, preme richiamare l'attenzione sull'iconografia proposta dal padre gesuita: Amore, l'amore carnale e terreno, non è più legato al lauro della gloria o al mirto della passione, non è più imprigionato alla colonna della castità o al palo del rogo amoroso, ma è avvinto alla croce di Cristo, secondo una riscrittura, religiosa e non più morale, del 'non mito' del *Cupido cruciatus* ausoniano. E se il figlio di Venere può essere appeso alla croce di Cristo, allora anche il figlio di Dio può pendere crocefisso all'albero di Cupido<sup>614</sup>: tale *topos*, già presente nei giardini di virtù medievali e umanistici<sup>615</sup> [fig. 112], risulta particolarmente fortunato soprattutto

---

<sup>611</sup> Cfr. F. DE DAINVILLE, *Allégorie et actualité sur les tréteaux des Jésuites*, in *Dramaturgié et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*, études réunies et présentées par J. Jacquot, avec la collaboration d'E. Konigson et M. Oddon, 2 voll., Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, vol. II, pp. 433-443.

<sup>612</sup> O. VAENIUS, *Amorum emblemata*, cit., p. 184.

<sup>613</sup> F. TRÉMOLIÈRES, *L'enseignement par l'image de Michel Le Nobletz*, in *Emblemata sacra*, cit., pp. 553-568: 558.

<sup>614</sup> Sul motivo medievale dell'albero di Amore, contrapposto a quello di Fortuna, cfr. A.F. DONI, *Pitture*, cit., pp. 115-121, 158-173, 290-292; ID., *Le nuove pitture [...] Libro primo consacrato al mirabil signore Donno Aloise da Este illustrissimo et reverendissimo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Patetta 364, a cura di S. Maffei, Napoli-Città del Vaticano, La Stanza delle Scritture-Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, pp. 125-127.

<sup>615</sup> Per l'immagine di Cristo legato cfr. R. TUVE, *Allegorical Imagery*, cit., pp. 23-56, ma anche A. SEEBOHM, *The Crucified Monk*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 59 (1996), pp. 61-102.

nell'emblematica d'oltralpe<sup>616</sup>, come testimoniano i *Pia desideria*, la silloge emblematica di un altro gesuita francese, Hermann Hugo. Nell'immagine che illustra l'emblema «Sub umbra illius, quem desideraveram, sedi», Cristo è crocefisso ad un albero sotto lo sguardo attento di una giovane donna<sup>617</sup> [fig. 113]. Rispetto alle raccolte di emblemi amorosi sacri precedenti, quella di Hugo appare tesa a veicolare «un significato ancor più manifestamente devozionale e persino mistico»<sup>618</sup>, in questo caso incentrato sulla rappresentazione dell'*arbor vitae* e sulla sostituzione dell'amor divino all'amor sacro; l'amor profano non ha infatti alcuno spazio in questo genere di emblematica, ormai lontana dalla morale pratica sottesa alle raccolte precedenti.

Le sillogi devozionali gesuitiche segnano il traguardo del percorso articolato, di scritture e riscritture, che accompagna l'utilizzo impresistico-emblematico del motivo di Cupido punito e disarmato tra Quattrocento e Seicento. L'immagine classica subisce dunque un progressivo slittamento di significato, dall'orizzonte allegorico-metaforico a quello etico-religioso, una moralizzazione continua e costante che si riverbera, come avremo modo di osservare nel prossimo capitolo, anche nelle modalità di ricezione e declinazione dello stesso tema in ambito letterario. Ma prima di indagare la fortuna narrativa del *topos* di Cupido sconfitto, anche e soprattutto per il suo significato in età rinascimentale, sarà necessario esaurire il discorso inerente la letteratura delle immagini.

## 2.4 La tradizione iconografica e la letteratura delle immagini

L'analisi dell'impresistica e dell'emblematica ci ha portato, geograficamente, oltre i confini italiani, e, cronologicamente, ben al di là della cultura umanistico rinascimentale. La ricerca si è tuttavia conclusa in modo quasi circolare con l'inizio del nostro percorso, ossia chiamando in causa il *Cupido cruciatus* di Decimo Magno Ausonio. Come abbiamo avuto modo di ricordare, il primo volgarizzamento noto del testo del poeta latino è quello realizzato da Vincenzo Cartari nelle *Imagini delli dei de gl'antichi*, volgarizzamento poi illustrato nelle successive edizioni della silloge mitologica<sup>619</sup> [fig. 114]. A qualche anno di distanza dalla

---

<sup>616</sup> Cfr. E. JACOBSEN, *Die Metamorphosen der Liebe*, cit., pp. 7-18; K.J. HÖLTGEN, *Arbor, scala und fons vitae. Vorformen devotionaler Embleme in einer mitttelenglischen Handschrift*, in *Emblem und Emblematisierung*, cit., pp. 72-109.

<sup>617</sup> H. HUGO, *Pia desideria*, Antverpiae, typis Henrici Aertssenii, 1624, l. II, 29, pp. 278-287.

<sup>618</sup> M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, cit., p. 343.

<sup>619</sup> La raffigurazione del carne verrà inserita anche nelle *Annotationi all'Imagini* del Cartari di Lorenzo Pignoria (cfr. V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, cit., p. 343), che aggiunge l'illustrazione del cammeo «d'una gioia antica, ch'era nello studio di monsignor Patriarca d'Aquileia, nella quale si vedevano due amorini legare

*princeps* dell'opera, l'argomento del poemetto ausoniano viene riassunto in volgare in due ottave poste ad epigrafe della prima illustrazione del carne, un'incisione del 1563 del bolognese Giulio Bonasone [fig. 115]:

Volò nei Campi Elisi un giorno Amore,  
dove l'anime vivon degli amanti;  
le quai, volendo vendicar l'ardore  
che dentro a corpi havean patito inanti,  
corser piacevolmente con furore  
e lo legar co' suoi legami; e quanti  
sdegni, martiri e pianti havran sofferto  
gli ricordaro, e gli rendono il merto;

e di rose e di fior mazi facendo,  
lo battevan scherzando a gara insieme.  
Scese Venere dal ciel, d'amore ardendo  
per Marte, e lo battea co' forze estreme.  
Sciolsero poi quell'anima ridendo,  
et ei, che maggior mal futuro teme,  
spiegò l'ali e fuggissi, e tornò poi,  
in questo mondo a trionfar di noi<sup>620</sup>.

Nell'immagine, un Cupido adulto è legato ad un albero, l'arco e la faretra che pendono da un ramo; le «mulieres amatrices» di Ausonio, ma anche uomini innamorati, fissano il dio, mentre Venere armata del serto di rose scende dal cielo per vendicarsi. L'opera, di cui Giulio Bonasone si dichiara «inventore», forse in linea con il tentativo di «rianimare l'incisione in Bologna praticamente estinta dopo le prove di Jacopo Francia»<sup>621</sup>, si inserisce in una serie di illustrazioni in cui «il tema dell'amore sublimato attraverso la speculazione neoplatonica denuncia un implicito moralismo»<sup>622</sup>. Tale preponderanza del portato neoplatonico può essere colta, a parer nostro, soltanto dal confronto con un'immagine che è, idealmente e concettualmente, il negativo di *Amore nei Campi Elisi: il Trionfo d'Amore*, datato 1545<sup>623</sup> [fig. 116]. In alto, un bimbo senza ali, faretra in spalle e arco in mano, saetta dalla cima di un carro trainato da unicorni, classico simbolo di amore pudico; i suoi dardi sono rivolti al gruppo di personaggi sulla sinistra dell'incisione, tutte coppie lascivamente abbracciate. Dal lato opposto, protetti dagli alberi di un fitto bosco, donne e uomini (ma anche un cagnolino, simbolo di fedeltà) sono colti in atteggiamenti meno ambigui; a questo gruppo sono rivolte le

---

alla croce, che Lipsio chiama decussata e noi diressimo di S. Andrea, Venere loro madre» (ivi, p. 342).

<sup>620</sup> L'incisione, già catalogata in *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 28, 101-I (139), p. 307, è ora edita in *Giulio Bonasone*, catalogo di S. Massari, 2 voll., Roma, Edizioni Quasar 1983, vol. I, fig. 85 e pp. 111-112, cui si rinvia per la produzione dell'incisore bolognese.

<sup>621</sup> E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, Edizioni della Normale, 2009, vol. I, p. 87.

<sup>622</sup> *Giulio Bonasone*, cit., p. 25.

<sup>623</sup> *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 28, 106 (141), p. 312; *Giulio Bonasone*, cit., vol. I, fig. 47a, pp. 13 e 55.



attenzione dei due personaggi al centro della scena, «Venere e Cupido, [che] chiamano con un cenno gli amanti a destra a venire sulla sinistra»<sup>624</sup>. Nel caso specifico, risulta forse più utile adottare i nomi greci e riconoscere nelle due figure stese nelle onde marine Afrodite (dal greco *aphros*, «schiuma marina») e suo figlio Eros. Più che un trionfo d'Amore, nel senso petrarchesco del termine, l'incisione sembra dunque doversi interpretare come un'allegoria della duplicità di Amore: Eros celeste (o Anteros, se si preferisce), raffigurato come un bambino cui sono collegati attributi di purezza, castità e fedeltà, ed Eros terrestre, travolto dai flutti della passione, intento a convincere gli uomini a passare da una riva all'altra.

Tornando ad osservare *Amore nei Campi Elisi* alla luce di questa incisione, sarà dunque chiaro che l'Amore che viene crocifisso all'albero non è altri che l'Amore terreno, il giovane alato, immerso nell'acqua, fatto prigioniero proprio dalle anime di coloro che era riuscito a trascinare dalla riva della pudicizia alla riva della lascivia. Le due rappresentazioni sono strettamente collegate, anche da un punto di vista stilistico, a dimostrazione che non si può interpretare l'illustrazione del poemetto ausoniano senza tener conto che ad essere crocifisso è il dio che personifica la pura passione sensuale, cui è contrapposto un più alto e nobilitante sentimento. Bonasone ripropone la dicotomia fra Eros e Anteros, non con l'atteggiamento filologico dell'umanista, ma con l'approccio dell'emblemista, creando così «un'immagine iconica e non più allegorizzante»<sup>625</sup>.

La stessa prospettiva caratterizza le illustrazioni che Giulio Bonasone – col contributo di Prospero Fontana – realizza per le *Symbolicae quaestiones* di un altro umanista bolognese, Achille Bocchi<sup>626</sup>, silloge in cui l'intera serie degli «amorous themes [...] involve Eros and the Platonic Anteros»<sup>627</sup>. Nel simbolo XX «Nihil magis expetendum Amore divino», il cui carne è intitolato proprio «Platonico Cupidini», Anteros ha l'aspetto di un giovane adulto che scaccia con due fiaccole, simboli della passione divina, Cupido bendato che ha appena abbandonato arco e faretra [fig. 117], secondo lo schema codificato, e riutilizzato dallo stesso

---

<sup>624</sup> Ivi, p. 55.

<sup>625</sup> A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003, p. 144.

<sup>626</sup> Per Achille Bocchi si rinvia alle monografie di E. SEE WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; A. ANGELINI, *Simboli e Questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermetica*, Bologna, Pendragon, 2003. Delle *Symbolicarum quaestionum*, edite nel 1555, è stata pubblicata un'anastatica dell'edizione del 1574 in Giulio Bonasone, cit., vol. II; sul testo cfr. S. GIOMBI, *Umanesimo e mistero simbolico: la prospettiva di Achille Bocchi*, in «Schede umanistiche», 1 (1988), pp. 167-216; K.E. PINKUS, *The Symbolicae Quaestiones of Achille Bocchi: Humanist Emblems and Counter-Reformation Communication*, Ann Arbor, UMI, 1990; D.R. DRYSDALL, *Authorities for symbolism in the Sixteenth Century*, in *Aspects of Renaissance and Baroque Theory*, cit., pp. 111-124; A. ROLET, *Achille Bocchi's Symbolicae Quaestiones*, in *Mundus emblematicus. Studies in Neo-latin Emblem Books*, edited by K.A.E. Enekel and A.S.Q. Visser, Turnhout, Brepols Publishers, 2003, pp. 101-130.

<sup>627</sup> E. SEE WATSON, *Achille Bocchi*, cit., p. 93.

Bocchi<sup>628</sup>, della lotta fra i due figli di Venere:

Vulgi profani indocta cohors tuam  
nil percipit, divine Amore, inclytam  
virtutem et illam flammulam, unde  
certa hominum atque deum est voluptas.  
Mens nanque verum capta oculis bonum  
dum nescit usquam cernere, fallitur,  
semperque vitans expetenda  
insequitur sua damna praeceps.  
Ast cognitum immortale decus tuum  
mortalibus si esset miseris, uti  
Dis est beatis, qui soluti  
carcere corporeo et tenebris  
vivo fruuntur lumine, rectius  
exempta saevis nostra doloribus  
vita haec iter, securiusque,  
quod minime assequitur, teneret.  
Tunc omnium pulcherrima denuo  
forma illa rerum, secula et aurea  
prorsus redirent, denique omnes  
ambrosia frueremur alma.  
O aure votis si facili adnuas  
olim vocatus, Sancte puer, mesi.  
En uror, uror, toto ab illis  
corde tuis facibus peruri<sup>629</sup>.

Questo simbolo, per quanto ispirato agli emblemi di Alciato, risulta però «fondato sulla versione platonica del mito di Eros e Anteros»<sup>630</sup>, con la fiamma dell'amore divino in grado di vincere le armi simboleggianti la passione terrena. Tuttavia, quella che si definisce nei termini di una vera e propria dicotomia fra i due figli di Venere, ha per fondamento l'impossibilità di una reale separazione fra i due fratelli, a conferma che il simbolismo bocchiano «dà all'impresistica e all'emblematica più diffusa, fra Giovio e Alciato, una valenza nuova, una cifra chiaroscurale di corrispondenze indicibili e di inquietanti predestinazioni»<sup>631</sup>. Riallacciandosi alla già ricordata orazione di Temistio – e alla tradizione umanistica ad essa sottesa – anche Achille Bocchi, nel simbolo LXXVIII dedicato a Guido Pepoli [fig. 118], non può fare a meno di domandarsi: «*Ἦic Ἀντερω̅ς quid est nisi verum esse amorem mutuum?*»:

---

<sup>628</sup> Il tema è riproposto nel simbolo LXXIII «*Omnia cui cedunt, divino cedat Amori*», con la lotta fra Eros e Pan: «*Te quoque Pan ovium custos degnissime, Amori / luctando quondam succubuisse ferunt. / Nec tibi profuerunt ridenti cornua fronte, / barbaque phoebea lampade splendidior, / non illa astriferum referens tua Nebris Olympum, / non calamis septem fistula disparibus, / non dextra gestasse pedum, quo cuncta gubernas, / nempe tuum est mundi totius imperum. / Ergo si tantum numen tu cedis Amori, / ecquis erit nostrum cedere quem pigeat? / Victore a summo vinci victoria summa est, / testis naturae es maximus ipse parens*» (A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum*, cit., I, II, LXXIII, pp. 154-155).

<sup>629</sup> Ivi, I, I, XX, pp. 40-41.

<sup>630</sup> G. ARBIZZONI, «*Pictura gravium ostenditur pondera rerum*», cit., p. 130.

<sup>631</sup> G.M. ANSELMI, L. AVELLINI, E. RAIMONDI, *Il Rinascimento padano*, cit., p. 570.

Olim Cupidinem editum Venus dedit  
 blandis alendum Gratiis; mater dolens  
 quod nulla earum diligentia puer  
 ipsa, ut volebat, cresceret, mox Delphicum  
 oraculum consulunt; inde retulit  
 haec verba responsi: «Αντέρωτα gignier  
 necesse prorsus esse. Sic enim fore ut  
 certatim uterque ad usque magnitudinem  
 concreceret iustam». Proinde quum Dea  
 hunc procreasset, educandum et Gratiis  
 item dedisse, factum in ipso tempore est  
 quod Delius cecinerat. Hoc quid vult sibi  
 aliud quam oportere esse amorem mutuuum?  
 In corde amantis nascitur quidem ipse amor,  
 non crescit is tamen ni ametur invicem.  
 Quid quaeris? Hocce tu sat intellexeris,  
 Guido optimorum spes, decusque civium,  
 si consuleris ipse Apollinem tuum et  
 almam Dionem, quin et ipsas Gratias  
 quae te educarunt et habent charissimum<sup>632</sup>.

Nel caso delle *Symbolicae quaestiones* non ritengo possibile distinguere, come nella precedente stagione umanistica, fra Anteros rappresentazione dell'amore celeste contrapposto all'amore terreno, e Anteros incarnazione dell'amore reciproco; ritengo piuttosto che queste due interpretazioni, questi due aspetti della tradizione, certamente nota ad Achille Bocchi, debbano essere interpretati non come opposti ma come complementari, entrambi essenziali per poter comprendere la rilettura neoplatonica della dicotomia fra i due figli di Venere sottesa alla raccolta e, più in generale, alla filosofia simbolica che la caratterizza<sup>633</sup>. Perché possa raggiungere l'amore divino è necessario che l'uomo sappia sviluppare l'amore in quanto tale; è dalla mutua relazione fra i due opposti sentimenti che si può pervenire alla perfezione. Non può darsi amore divino senza amore terreno ma, allo stesso tempo, la passione carnale rappresenta soltanto il punto di partenza per accedere «ad magnitudinem iustam»<sup>634</sup>. Riproponendo la già ricordata identità ficiniana fra Eros e Anteros, entrambi onesti perché entrambi tendenti alla vera divinità, Bocchi riafferma così, ad un diverso livello, la concordia fra i due figli della dea ciprigna teorizzata da Antonio Fileremo Fregoso; una concordia che si rivela il valore fondante e fondativo della prospettiva filosofica del letterato bolognese, tesa ad integrare filologia e matematica, ermeneutica e geometria, mediante un simbolo che, «nelle sue molteplici valenze e declinazioni, appariva l'alfabeto capace di garantire la conservazione

<sup>632</sup> A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum*, cit., l. III, LXXVIII, pp. 164-165.

<sup>633</sup> In proposito cfr. anche W. TEGA, *Filologie e filosofie simboliche nella prima età moderna*, in *Il pensiero simbolico*, cit., pp. 119-149.

<sup>634</sup> Un simile concetto è riaffermato anche in A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum*, cit., l. I, x, pp. 20-21: «Cum Virtute alma consentit vera Voluptas».

della *pax philosophorum* perseguita dai commentatori»<sup>635</sup>.

L'impossibilità di separare nettamente i due opposti significati attribuiti, nelle *Symbolicae quaestiones* ma anche nella tradizione precedente, alla coppia divina – immagine dell'amore reciproco oppure dell'opposizione fra amor sacro e amor profano – spiega la difficoltà di leggere in maniera univoca la presenza di Eros ed Anteros nella produzione dei fratelli Carracci, entrambi profondamente legati ad Achille Bocchi e alla realtà culturale bolognese del tempo, ed entrambi prolifici inventori ed illustratori di Amorini, da quelli realizzati da Agostino nel Palazzo del Giardino di Parma, al cosiddetto *Genio della gloria* di Annibale, null'altro che Anteros con le quattro corone della tradizione alessandrina ed emblematica [fig. 119]. Una recente interpretazione della Galleria Carracci di Palazzo Farnese a Roma ha confermato la possibilità di riconoscere nella figura allegorica di Anteros una proiezione sia dell'amore reciproco sia dell'amore celeste; tale duplice significato andrebbe messo in relazione con il carattere epitalamico della rappresentazione pittorica, in cui confluirebbero pertanto il valore della fedeltà amorosa e quello della reciprocità, temi che ben si adattano a qualunque tipo di omaggio nuziale, testuale come artistico<sup>636</sup>. Avremo modo di osservare in seguito l'utilizzo del motivo di Cupido sconfitto e privato dei propri attributi negli epitalami cinque-secenteschi; per ora basti aver riconosciuto, attraverso la produzione artistica dei Carracci, la possibilità di leggere nelle *Symbolicae quaestiones* una contaminazione fra i significati attribuibili alla contrapposizione fra i due figli di Venere, un'interpretazione in cui il neoplatonismo perde, ancora una volta, le tonalità sacrali ed ermetiche depositate dalla tradizione ermeneutica, per stemperarsi nelle tinte più tenui di una etica eminentemente pratica.

La lezione dei Carracci si mantiene viva, seppur in forme e con significati talvolta differenti, nell'opera dei loro successori: si pensi a Guido Reni – i cui Amorini che spezzano l'arco sul ginocchio<sup>637</sup> [fig. 120] influenzeranno anche l'allievo Lorenzo Loli<sup>638</sup> [fig. 121] – e al suo *Amor sacro e Amor profano* [fig. 122], con un giovane alato che sottrae al piccolo fratello, bendato e legato ad una pianta, la fiaccola per spegnerla in un fiume, un'iconografia tradizionale, filologicamente più fedele agli esempi classici, di cui è ancora una volta impossibile fornire un'unica interpretazione<sup>639</sup>; ma si pensi anche agli affreschi di Palazzo

---

<sup>635</sup> A. ANGELINI, *Simboli e Questioni*, cit., p. 33.

<sup>636</sup> S. COLONNA, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, introduzione di M. Calvesi, Roma, Gangemi, 2007, in particolare pp. 69-80; ma cfr. anche P. SABBATINO, «*La guerra e la pace tra 'l celeste e 'l vulgare amore*». *Il poema pittorico di Annibale Carracci e l'ecfrasi di Bellori (1657, 1672)*, in *Ecfrasi*, cit., vol. II, pp. 477-511: 498-504.

<sup>637</sup> Cfr. *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 40, 17 (289), p. 168.

<sup>638</sup> Ivi, vol. 42, 22 (177), p. 148.

<sup>639</sup> La tela è interpretata come un'«allegoria di Castità» da E. PANOFSKY, *Eros legato*, cit., pp. 153-154; ma cfr.

Peretti-Almagià di Roma, realizzati da François Perrier e Giovanni Francesco Grimaldi fra 1635 e 1640, in cui sono rappresentate «due scenette spiritose: nella prima un amorino profano dorme pacificamente presso un albero attorniato da sette puttini [...]. Approfittando del suo sonno lo privano dell'arco, delle frecce e della torcia finché il malcapitato amorino si sveglia nella seconda scena legato e bendato. Un altro amorino indica il cielo con un dito; a terra giace l'arco spezzato»<sup>640</sup>. Più che sul carattere spiritoso, si dovrà invece insistere sul carattere sacro di queste scene, in cui la contrapposizione fra i figli di Venere esemplifica ormai unicamente la necessità di abbandonare la passione terrena a favore di una forma d'amore superiore e nobilitante.

Nelle *Symbolicae quaestiones*, tuttavia, non è Anteros l'unico nemico di Eros. Nel simbolo XIII sono Limos e Kronos, la Fame e il Tempo – oltre alla Morte, «spes ultima» – ad incarnare l'«Amoris antipharmacum» e a rubare la faretra di Cupido<sup>641</sup>, secondo un *topos* riproposto, con straordinaria fortuna, anche nelle raccolte di emblemi amorosi, in cui però «Tempus edax rerum pennas decurtat Amoris, / sed vim, tela, faces non domat ulla dies»<sup>642</sup> [fig. 123]. Un altro rimedio alla *cupiditas*<sup>643</sup> è costituito poi dalla Fede, rappresentata anch'essa quale antagonista del figlio di Venere: nel simbolo LXXVII, il dio alato scaglia le proprie frecce contro una donna, ma «subito e manibus tacti omnipotente ab Olympo / praereptas trifido vendicat igne faces»<sup>644</sup>. Ma il più significativo fra gli avversari di Cupido, per il suo carattere allegorico e non metaforico, è certamente quello descritto nel simbolo VI, «Rivalitas Cupidini durissima» [fig. 124]:

Aurea dum precibus miseri exoratus amantis  
 tenderet in dominam tela Cupido trucem:  
 illa dolos sensit, petosque retorsit ocellos  
 et, ridens pueri tela ferocis, ait:  
 «Nil opus est pharetra, sinuoso nil opus arcu  
 congregere et vires experiare meas».  
 Dixerat. Haec tenero placuit sententia Amori,

---

anche S.L. ALPERS, *Manner and Meaning in Some Rubens Mythologies*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 30 (1967), pp. 272-295, che ricorda anche l'influsso esercitato sull'artista da Giulio Bonasone.

<sup>640</sup> S. COLONNA, *La Galleria dei Carracci*, cit., p. 83.

<sup>641</sup> A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum*, cit., I, I, XIII, pp. 26-27: «Fames Amorem sedat atra; sin minus / Tempus; nisi hoc laqueus erit tandem satis / sententiam hanc Crates tulit, si quis negat / probabit illico, ut periculum fecerit, / ita laqueo laqueum ipsum amoris solvier».

<sup>642</sup> O. VAENIUS, *Amorum emblemata*, cit., pp. 236-237. Per la fortuna del *topos* e, più in generale, per la ricezione della raccolta emblematica olandese si può rinviare alla serie di arazzi sulle *Sofferenze d'Amore*, realizzati dal fiammingo Jan Raes nella prima metà del Seicento: cfr. G. DELMARCEL, *Tapestry in the Spanish Netherlands, 1625-60*, in *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, edited by T.P. Campbell, New York-New Haven-London, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2007, pp. 203-217.

<sup>643</sup> Sull'utilizzo del lemma nel lessico di Bocchi cfr. L. CHINES, *Filologia e arcana sapienza: l'umanista Achille Bocchi commentatore ed esegeta*, in «Studi e problemi di critica testuale», 60 (2000), pp. 71-80: 75-76.

<sup>644</sup> A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum*, cit., I, III, LXXXVII, pp. 182-183, «Semper iuvat pios Deus».

tanta fuit dominae gratia, tanta venus.  
 Ast ubi sunt arcus positi, positaeque sagittae,  
 has rapit ultrici protinus illa manu,  
 nec mora protendens arcum furialiter acrem,  
 incauti figit pectora nuda Dei.  
 Ictus Amor, totus subito inflammatus amore,  
 victricem in dominae se dedit ipse manum.  
 Pro dolor, ille mihi quem nuper adesse putarem,  
 rivalis iam nunc durus et hostis erit?<sup>645</sup>

Nell'immagine della donna che non solo non rimane vittima delle armi di Cupido, ma addirittura riesce a sottrarre l'arco e la faretra del dio, possiamo cogliere un procedimento tipico dello stile poetico di Bocchi, che «aveva disseminato memoria di *iuncturae* e stilemi petrarcheschi, non solo dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ma anche dei *Trionfi*, nelle liriche dei *Lusuum libri* [...], per poi renderli più tardi *verba* che danno anima alle immagini delle *Symbolicae quaestiones*»<sup>646</sup>. Il petrarchismo – non solo quello dei *verba* ma anche quello delle *res* (e delle *res pictae*) – si fonde dunque con l'universo, letterario e soprattutto figurativo, del neoplatonismo, per superare la forme del puro emblema e tramutarsi in simbolo, «fino ad assumere gli aspetti paradossali del simbolo»<sup>647</sup> testimoniati dal distico conclusivo del componimento.

La figura di Amore disarmato, seppur dalla prospettiva del *serio ludere*, va sempre interpretata come immagine di castità (o di virtù più in generale). Non è tuttavia questa l'iconografia dominante per veicolare questo tipo di significato. Lo dimostra l'*Iconologia* di Cesare Ripa<sup>648</sup>, la cui *editio princeps* risale al 1593, ma la cui straordinaria fortuna si protrae fino all'Ottocento<sup>649</sup>. Punto di arrivo, da un lato, della tradizione mitografica di Boccaccio,

<sup>645</sup> Ivi, l. I, VI, pp. 12-13.

<sup>646</sup> L. CHINES, *Petrarchismo fra parola e immagine nelle forme letterarie del Cinquecento bolognese*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, cit., vol. II, pp. 569-579: 576-576 (il saggio è ora riedito in EAD., «*Di selva in selva ratto mi trasformo*». *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010, pp. 107-117).

<sup>647</sup> S. GIOMBI, *Umanesimo e mistero simbolico*, cit., p. 183.

<sup>648</sup> Sull'opera di Ripa, dopo le prime essenziali riflessioni di E. MÅLE, *Lo spirito del XVI secolo continua. L'allegoria*, in ID., *L'arte religiosa nel '600. Italia Francia Spagna Fiandra*, Milano, Jaka Book, 1984, pp. 336-369 (ediz. orig. *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Colin, 1951), risultano ancora fondamentali E. MANDOWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, in «*La Bibliofilia*», XLI (1939), pp. 7-27, 111-124, 204-235, 279-327; G. WERNER, *Ripa's Iconologia. Quellen, Methode, Ziele*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1977; cui si possono ora aggiungere M. TUNG, *Two Concordances to Ripa's Iconologia*, New York, AMC Press, 1993, e G. ZAPPELLA, *L'Iconologia di Cesare Ripa. Notizie, confronti e nuove ricerche*, Salerno, Opera edizioni, 2009.

<sup>649</sup> Per la fortuna del trattato, delle sue edizioni ed illustrazioni, cfr. ancora V. MARTINELLI, *La "Iconologia" di Cesare Ripa perugino nella cultura artistica europea dei secoli XVII e XVIII*, in «*Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia*», I (1962-1963), pp. 1-18; D.J. GORDON, *Sorte di Ripa*, in ID., *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, a cura di S. Orgel, prefazione di E. Garin, Milano, il Saggiatore, 1987, pp. 81-111 (ediz. orig. *The Renaissance Imagination. Essays and Lectures*, Berkeley, University of California Press, 1975); C. STEFANI, *Cesare Ripa. New Bibliographical Evidence*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 53 (1990), pp. 307-312; L.C.E. WITCOMBE, *Cesare Ripa and the Sala*

Giraldi, Conti e Cartari, e, dall'altro, della tradizione impresistica ed emblematico-simbolica di Alciato e Bocchi, l'opera di Ripa è una vera e propria enciclopedia allegorica di marca aristotelica<sup>650</sup> che si rivolge «sia a chi opera con le parole, sia a chi pratica le arti figurative, sia a chi costruisce prodotti in cui parole e immagini interagiscono»<sup>651</sup>. Nella silloge, ad una rappresentazione molto classica della *Pudicitia* – «Donna vestita di bianco, nella destra mano tiene un armellino e ha il volto velato»<sup>652</sup> – è associata una più interessante della *Castità*<sup>653</sup> [fig. 125] – «Donna bella, d'honesta faccia, nella destra mano terrà una sferza alzata in atto di battersi, e un Cupido con gl'occhi bendati gli stia sotto i piedi»<sup>654</sup>. Amore viene dunque collocato sotto i piedi della Virtù, secondo una prospettiva che abbiamo già incontrato negli *Amores* ovidiani. Tale gesto allegorico va tuttavia letto in relazione con un'immagine introdotta nelle edizioni successive alla *princeps*, quella dell'*Amor domato*: «Cupido a sedere, tenga sotto li piedi l'arco e la faretra, con la face spenta, nella mano diritta habbia uno horologio da polvere, nella sinistra un augelletto magro e macilento nominato Cinclo»<sup>655</sup> [fig. 126]. Se gli attributi dell'orologio, emblema del tempo, e dell'uccellino, emblema della povertà, vanno ricollegati direttamente alla tradizione connessa al simbolo di Achille Bocchi dedicato all'«*Amoris antipharmacum*»<sup>656</sup>, è nel gesto di schiacciare sotto i piedi Cupido o le

---

*Clementina*, ivi, 55 (1992), pp. 277-282; S. MAFFEI, *Per una concordanza diacronica dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, a cura di P. Barocchi e L. Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, pp. 99-118 (ma nello stesso volume cfr. anche C. BALAVOINE, *Dès Hieroglyphica de Pierio Valeriano à l'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique*, pp. 49-97); S. PIERGUIDI, *Giovanni Guerra and the Illustrations to Ripa's Iconology*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 61 (1998), pp. 158-175; A. ROY, *L'Iconologia de Cesare Ripa ou la description de l'allégorie*, in *Le texte de l'oeuvre d'art: la description, études réunies par R. Recht*, Colmar, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, pp. 33-44; P. SISTO, *Francesco Corduba, Cesare Ripa e la letteratura delle immagini*, in ID., *La parola e il segno. Letteratura delle immagini e immagini della letteratura in tipografia*, Fasano, Shena editore, 2006, pp. 105-152; S. MAFFEI, *La politica di Proteo. Trasformazioni e peripezie dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del simposio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 479-495.

<sup>650</sup> Cfr. E.H. GOMBRICH, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press, 1972; trad. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 200-207.

<sup>651</sup> L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p. 189.

<sup>652</sup> Salvo diversa indicazione, si cita sempre dalla prima edizione illustrata del testo: C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria inventione*, in Roma, appresso Lepidi Facii, 1603, p. 420.

<sup>653</sup> Non manca, tuttavia, la descrizione di un petrarchesco *Carro della Castità*, ivi, p. 62: «Una bella donna, vestita di bianco, sopra d'un carro tirato da due leoncorni, con la destra mano tiene un ramo di palma e con la sinistra un scudo di cristallo, in mezzo del quale vi è una colonna di diaspro e alli piedi un Cupido legato con le man dietro, e con arco e strali rotti. Ancorché sopra questa materia si potrebbe dire molte cose, nondimeno, per esser opera d'un huomo tanto famoso, senz'altra nostra dichiarazione haverà luogo». Si osservi come Ripa interpreti la rappresentazione di Cupido legato (ma non 'spennacchiato') come *ekphrasis* dello scudo della Castità.

<sup>654</sup> Ivi, p. 66.

<sup>655</sup> In questo caso si cita da C. RIPA, *Iconologia, nobilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate C. Orlandi*, 5 voll., in Perugia, nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-1767, vol. I, p. 106.

<sup>656</sup> Ivi, p. 108: «Crate Tebano filosofo disse che tre cose domano l'Amore: la fame, il tempo e il laccio, cioè la

sue armi che si può riconoscere una complementarità fra le immagini di *Castità* e di *Amor domato*, entrambe incentrate sulla capacità di dominare la pura passione. Anche su questo tipo di iconografia, come nel resto della silloge, opera quello che è stato definito il «meccanismo triturante dell'*Iconologia*»<sup>657</sup>: nelle due figure confluisce infatti, ma scomposta nelle sue parti costitutive, la raffigurazione, unica e unitaria, della *Castità* di Anton Francesco Doni, fonte privilegiata di Ripa, ritratta in abito bianco, con un ramo di cinamomo in mano e un vaso con preziosi, intenta a schiacciare sotto i piedi un serpente «e gli archi e gli strali del lascivo amore»<sup>658</sup>. La dipendenza dalle *Pitture* del Doni ci permette di comprendere, qualora non fosse chiaro, che l'Amore che viene domato nella silloge di Ripa è l'amore lascivo e peccaminoso, ancora privo di una propria fisionomia e di una specifica simbologia nelle prime edizioni dell'*Iconologia*<sup>659</sup>. Alla pura passione sensuale, sentimento peccaminoso da domare e controllare, è contrapposta un'altra forma di amore, l'*Amor di virtù*, dotato invece di una propria, e tradizionale, iconografia [fig. 127]:

Un fanciullo ignudo, alato, in capo tiene una ghirlanda d'alloro e tre altre nelle mani, perché tra tutti gl'altri amori, quali variamente da i poeti si dipingono, quello della virtù tutti gli altri supera di nobiltà, come la virtù istessa è più nobile di ogn'altra cosa. Et per mostrare che l'amor d'essa non è corruttibile, anzi come l'alloro sempre verdeggia, e come corona o ghirlanda ch'è di figura sferica, non ha giamai alcun termine. Si può ancor dire che la ghirlanda della testa significhi la Prudenza e l'altra virtù morali o cardinali, che sono Giustizia, Prudenza, Fortezza e Temperanza, e per mostrare doppiamente la virtù con la figura circolare e con il numero ternario, che è perfetto, delle corone<sup>660</sup>.

L'Amore di virtù con le quattro corone in mano non è altri che l'Anteros di Mariano Scolastico, già riscritto in chiave morale nella silloge emblematica di Alciato<sup>661</sup>; Ripa tuttavia sottrae l'immagine al dominio del neoplatonismo o al rischio della sacralizzazione, per interpretarla nuovamente come un'allegoria puramente etica<sup>662</sup>, simbolo di un sentimento

---

disperatione, essendo costume de gli amanti per disperatione desiderar la morte. E per tal conto si potrebbe aggiungere un laccio al collo di Cupido. Ma noi abbiamo rappresentato Amore domato solamente dal tempo e dalla povertà, come cose più ordinarie, e abbiamo lasciato da parte lassata la disperatione, occorrendo rare volte a gli amanti darsi morte».

<sup>657</sup> A.F. DONI, *Pitture*, cit., p. 50.

<sup>658</sup> Ivi, p. 193; un'altra raffigurazione della *Castità* è infatti così descritta: «Donna vestita di bianco, s'appoggi ad una colonna sopra la quale vi sarà un crivello pieno d'acqua, in una mano tiene un ramo di cinnamomo, nell'altra un vaso pieno d'anella, sotto alli piedi un serpente morto e per terra vi saranno danari e gioie» (C. RIPA, *Iconologia*, cit., p. 66).

<sup>659</sup> L'iconografia dell'*Amore impudico* verrà introdotta dall'abate Cesare Orlandi nell'edizione del 1764: C. RIPA, *Iconologia, nobilmente accresciuta d'immagini*, cit., vol. I, pp. 119-126: «Giovane nudo di chioma inanellata, con gli occhi bendati, con il volto rubicondo, e color di fuoco. Dagli omeri gli penda al fianco la faretra ripiena di saette, appesa ad una benda formata di rose e spine. Con una mano tenga una serpe in tortuosi giri avvolta, e che abbia la testa verso la terra. Coll'altra una face accesa. Abbia le ali legate. Venga guidato da un fanciullo parimenti cieco per balze, precipizii e vie limacciose, per le quali strascini un cuore. Si dipinga una lepre inseguita da cani».

<sup>660</sup> C. RIPA, *Iconologia*, cit., pp. 18-19.

<sup>661</sup> G. WERNER, *Ripa's Iconologia*, cit., p. 159.

<sup>662</sup> Sulla funzione morale delle immagini di Ripa in relazione ad «una nuova filosofia del comportamento» sono



casto e virtuoso contrapposto agli smodati eccessi della passione irrazionale. Nell'*Iconologia* non c'è traccia della distinzione fra Eros e Anteros, né della necessità di una conciliazione fra le due forme d'amore<sup>663</sup>; anche il tema del castigo d'Amore, del tutto estraneo alla silloge iconografica, verrà aggiunto soltanto nelle edizioni successive alla *princeps* utilizzando il modello delle raccolte emblematiche fiamminghe<sup>664</sup> [fig. 128]. Tutte le allegorie basate sulla figura di Cupido, tutto sommato piuttosto ridotte numericamente, sono incentrate su una moralizzazione del sentimento incarnato dal figlio di Afrodite, e ci permettono di considerare la silloge allegorica di Ripa come il punto di arrivo del percorso iconografico relativo alla fortuna del tema di Amore punito e disarmato.

---

tuttora di grande interesse le osservazioni di G. SAVARESE, *Cesare Ripa e le immagini dell'ordine*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1983, vol. I, pp. 874-886; il saggio è poi confluito in appendice a ID., *Iconologia pariniana*, Roma, Bulzoni, 1990<sup>2</sup>, pp. 151-167, in cui cfr. anche *Parini e l'Iconologia di Cesare Ripa*, pp. 117-149.

<sup>663</sup> Si può tuttavia ricordare come, nelle successive edizioni dell'*Iconologia*, Giovanni Zaratino Castellini introduca l'allegoria della *Riconciliazione d'Amore*, raffigurata come «una giovane donna, allegra, coronata d'una ghirlanda d'herba chiamata anacampserote, porti al collo un bel zafiro, nella man dritta una coppa, con la sinistra tenga per mano due pargoletti Amori» (in questo caso cito da C. RIPA, *Iconologia, ampliata dal Sig. Cav. G. Zaratino Castellini*, in Venetia, appresso Nicolò Pezzana, 1669, pp. 528).

<sup>664</sup> Cfr. *Der Kunst-Göttin Minerva liebreiche Entdeckung, wie die Virtuosi alle Tugenden und Laster und was die vier Elementa begreifen sambt allen Künsten und Wissenschaften der Welt kunstmässig und hieroglyphisch vorstellen sollen*, Aupurg, Aus Unkosten Kröniger und Göbels, 1704, p. 175.



### 3 Per la definizione di un (sotto)genere letterario

Sed tamen nymphae, cavete, quod Cupido pulcher est:  
totus est in armis idem quando nudus est Amor.  
(*Pervigilium Veneris*, vv. 34-35)

#### 3.1 Cataloghi di donne illustri

L'indagine sulla ricezione impresistica del tema di Amore punito e disarmato ha messo in evidenza come la sconfitta del figlio di Venere si adatti ad essere utilizzata quale simbolo di virtù femminile, come suggeriscono le medaglie cinquecentesche di donne illustri come Lucrezia Borgia, Iacoba Correggio e Maddalena Rossi. Sappiamo infatti che, fin dalle origini, la possibilità di sottrarre le armi di Cupido è una prerogativa quasi esclusivamente femminile, con gli uomini costretti ad assistere inermi alla sconfitta del dio alato. La lettura allegorica del gesto operata da Petrarca non contraddice tale assunto; anzi, la sovrapposizione tra la figura reale di Laura e la figura simbolica della Pudicizia, al di là dell'orizzonte lirico, favorisce la possibilità di declinare il soggetto in chiave celebrativo-encomiastica, come abbiamo osservato nel caso del commento al testo di Bernardo Illicino, e come avremo modo di vedere ancora nel ricco filone di componimenti (e spettacoli) trionfali ed epitalamici che fanno del tema un vero e proprio *topos*. Allo stesso tempo, ma in perfetta continuità concettuale, accanto alla spettacolarizzazione si assiste anche ad una ennesima riscrittura letteraria dell'immagine di Amore sconfitto, scelta quale *argumentum* per conferire una nuova identità, ma dall'interno, ai testi in lode di donne virtuose.

Storicamente (e criticamente) meno fortunato del corrispondente maschile, anche perché «assai più vario, frastagliato, polverizzato, disperso», l'elogio delle qualità femminili presenta «caratteri di specificità tali da farne un genere, per certi aspetti, a parte»<sup>1</sup>. L'esemplarità muliebre – come d'altronde anche quella degli uomini illustri – non è ancorata ad un preciso genere letterario, ma viene di volta in volta declinata in forme e tipologie diverse: elenchi di *clarae mulieres*, raccolte biografiche, poesia encomiastica, trattatistica, dediche. Queste molteplici sfaccettature si traducono in veri e propri sottogeneri che tendono progressivamente a specializzarsi in forme sempre più codificate: i cataloghi di donne virtuose, le biografie e i trattati *de mulierum dignitate*. In tutti questi testi, l'immagine del dio dell'amore sconfitto e privato delle proprie insegne acquista un chiaro significato simbolico divenendo, specialmente fra XVI e XVII secolo, tema intorno cui ergere l'edificio stesso

---

<sup>1</sup> B. COLLINA, *L'esemplarità delle donne illustri fra Umanesimo e Controriforma*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 103-119: 103.

dell'elogio. Tale procedimento, presente sia nelle sillogi biografiche sia nella trattatistica, è tanto più produttivo nel caso degli cataloghi di donne illustri<sup>2</sup>, che, una volta raggiunta dignità ed autonoma circolazione rispetto agli altri sottogeneri letterari, trovano nella forma delle stanze e dei poemetti narrativo-encomiastici in ottava rima la propria identità e maturità.

Abbozzati già nelle schiere di eroine del *Triumphus Pudicitie*, i cataloghi di donne virtuose avevano ottenuto una prima moderna codificazione in alcune opere allegoriche di Boccaccio: nella *Caccia di Diana*, con l'inserimento delle gentildonne di Napoli fra le protagoniste del poema, nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, elogio della città di Firenze e delle sue bellezze, nell'*Amorosa visione*, con ritratti di donne napoletane e fiorentine, per trovare poi una più sistematica trattazione del *De mulieribus claris*, in cui l'omaggio encomiastico alla regina Giovanna, complementare a quello alle dame di Napoli e Firenze, viene contestualizzato in un ben più ampio panorama storico, su cui potrebbe aver influito anche il catalogo di donne redatto da Petrarca nell'epistola inviata ad Anna di Boemia in occasione della nascita della figlia<sup>3</sup>. Nelle opere del certaldese il concetto di *claritas* è legato a filo doppio alla virtù della *castitas*, intesa tuttavia non come rifiuto dell'amore, bensì quale sinonimo di fedeltà e, soprattutto, della onnicomprensiva *temperantia*<sup>4</sup>: lo testimoniano, ad esempio, le biografie di donne del XV e XVI secolo aggiunte al *De mulieribus claris* dal poligrafo e traduttore Giuseppe Betussi, testi nei quali la qualità femminile su cui sembra focalizzarsi maggiormente l'attenzione dell'autore è proprio la pudicizia<sup>5</sup>. Benché nel trattato Venere, regina di Cipro, sia condannata per «her lack of moral values and her commitment to promiscuity»<sup>6</sup>, non è il sentimento in quanto tale ad essere negato, bensì gli eccessi incontrollati della passione e del tradimento. Significativo in questo senso si presenta il regesto di donne napoletane inserito nella *Caccia di Diana*: le protagoniste, infatti, abbandonano la fedeltà alla figlia di Latona per passare al servizio di Venere, a simboleggiare la funzione attribuita all'amore, che solleva gli uomini dallo stato ferino per condurli ad una

---

<sup>2</sup> In proposito è ora molto utile G. MCLEOD, *Virtue and Venom: Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991.

<sup>3</sup> E. FILOSA, *Petrarca, Boccaccio e le mulieres clarae: dalla Familiare 21:8 al De mulieribus claris*, in *Petrarch and the European Lyric Tradition*, in «Annali d'italianistica», 22 (2004), pp. 381-395.

<sup>4</sup> Cfr. R. KELSO, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, with a forward by K.M. Rogers, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1978<sup>2</sup>, pp. 24-25, 41-44, 97-100; P.J. BENSON, *Boccaccio's De mulieribus claris: An Ambiguous Beginning*, in EAD., *The Invention of the Renaissance Woman*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 9-31: 26; S.D. KOLSKY, *The Genealogy of Women. Boccaccio's De mulieribus claris*, New York, Peter Lang, 2003, pp. 19-23, 121-123, 137-152.

<sup>5</sup> Cfr. V. CAPUTO, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, in *Boccaccio à la Renaissance*, cit., pp. 131-147; L. MENDELSON, *Boccaccio, Betussi e Michelangelo: ritratti delle donne illustri come Vite parallele*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, cit., pp. 323-334; L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova, Antenore, 1992, pp. 47-54.

<sup>6</sup> S.D. KOLSKY, *The Genealogy of Women*, cit., p. 127.

diversa consapevolezza di sé e del mondo<sup>7</sup>. È questa la sorte del rozzo pastore Ameto, che nella *Comedia* la ninfa di Venere Lia strappa «dal volgar uso dell'umana gente»<sup>8</sup>; ma è questo anche il destino di Emilia nel *Teseida*: per quanto abbia pregato Diana, la giovane deve infine cedere all'amore di Palemone, che riesce a sconfiggere Arcita, fedele seguace di Marte, invocando Venere, nel cui palazzo «molti archi a' cori di Diana / vide appiccati e rotti»<sup>9</sup>. Rispetto ai successivi cataloghi di donne illustri, storiche o contemporanee, la posizione di primo piano attribuita all'amore, ad una visione positiva del sentimento amoroso, rappresenta una peculiarità delle sillogi boccacciane, spesso utilizzate anche come modello iconografico<sup>10</sup>.

Boccaccio inserisce i suoi cataloghi muliebri nelle opere poetiche più dichiaratamente allegoriche, due poemi in terzine e un prosimetro, non nei testi in ottava rima, di cui pur il certaldese viene ritenuto l'inventore. Dietro questa scelta va riconosciuta una precisa corrispondenza fra genere letterario e forma metrica: l'elenco di nomi e ritratti femminili è ancora profondamente vincolato al genere della visione e del trionfo e, conseguentemente, alla terza rima. La stessa impostazione si può cogliere nel cosiddetto serventesse delle belle donne, in cui

[...] dodici donzelle  
gaie, leggiadre e con gentili aspetti,  
[...]  
tutte danzando venieno ordinate  
su un bello prato d'erbette e di fiori,  
nel qual danzando Amor l'avea menate<sup>11</sup>.

Un modello per questo tipo di rappresentazione è costituito dalla perduta «pistola sotto forma di sirventese» di Dante<sup>12</sup>, ma componimenti simili dedicati a donne di una specifica realtà cittadina sono composti, ancora una volta in terzine, da Antonio Pucci, Amelio

---

<sup>7</sup> In proposito è sempre fondamentale l'analisi di P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi*, cit., che riconosce nella lettura allegorica della *Caccia di Diana* un «vero e proprio “programma”» (p. 65) destinato a straordinaria fortuna.

<sup>8</sup> G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, cit., XLI, v. 36, p. 125.

<sup>9</sup> G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, cit., VII, ott. 61, vv. 1-2, p. 475; sulla centralità e sul significato delle tre preghiere cfr. B. PORCELLI, *Il Teseida del Boccaccio fra la Tebaide e The Knight's Tale*, in «Studi e problemi di critica testuale», 32 (1986), pp. 57-80 (ora riedito in ID., *Dante maggiore e Boccaccio minore*, Pisa, Giardini, 1987, pp. 109-135).

<sup>10</sup> Cfr. almeno E. CALLMANN, *Subjects from Boccaccio in Italian Painting, 1375-1525*, in «Studi sul Boccaccio», XXIII (1995), pp. 19-78; M. FRANKLIN, *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 85-113. Sempre fondamentale, a livello più generale, *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, 3 voll., Torino, Einaudi, 1999.

<sup>11</sup> G. BOCCACCIO, *Rime*, cit., parte I, LXIX, vv. 17-24, p. 65.

<sup>12</sup> D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, introduzione di E. Sanguineti, note di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 1977, VI, p. 8; sul sirventese e la sua relazione con la *Caccia di Diana* sono sempre utili le indicazioni di G. GORNI, *Sull'origine della terzina e altre misure. Appunti di metrica dantesca*, in «Metrica», II (1981), pp. 43-60: 54-55.

Bonaguisi, Giovan Maria Parenti e Filippo Sacchetti<sup>13</sup>. L'elogio di donne reali, dodici donne quasi tutte fiorentine<sup>14</sup>, viene inserito da Boccaccio all'interno di una precisa *inventio* narrativa: il catalogo muliebre non è un semplice elenco di nomi slegati ma, come nelle opere allegoriche, è il fulcro intorno al quale si costruisce l'azione narrativa. Nel sirventese l'elemento su cui si focalizza l'attenzione è la fiducia delle donne nei confronti di Cupido, cioè la loro pudicizia, intesa appunto come fedeltà all'amore (e all'amante) e non come rifiuto ad amare. Non è un caso che il primo componimento, in ordine cronologico, in cui compare il ricordato motto «Amor vol fede» sia il ternario XXII del *corpus* delle *Rime* di Boccaccio. Il ternario inizia in questo modo:

Amor, che con sua forza e virtù regna,  
nel summo cielo ardendo sempre vive  
e l'anima gentil di lui fa degna,  
regge mia vita e quel che la man scrive,  
dimostra el cuor divoto a sua deitade  
e del suo regno el fa ministro e cive.  
Amor vol fede e con lui son legade  
speranza con timor e gelosia,  
e sempre con leanza umanitate<sup>15</sup>.

In questa descrizione la fede è da intendersi quasi come una personificazione, legata ad Amore in una sorta di ideale *triumphus Cupidinis*<sup>16</sup>; ma Amore non è rappresentato come un tiranno:

Non è, come altrui pinga sua figura,  
crucele, iniusto, faretrato e nudo,  
né ha de' suoi soggetti poca cura;  
anzi è di vera pace eterno scudo<sup>17</sup>.

Se si tratta di un trionfo, è un trionfo particolare, trionfo dell'«anima gentil» che «supporta angoscia in pace e gran fatica / per conservar della sua cara amata / el digno onor e la sua fiamma antica»<sup>18</sup>. Amore è qui inteso quale altissima virtù, forza che nobilita l'anima, conduce al sommo bene e «fa con audacia l'uomo facondo / cortese, umano, e di costumi ornato»<sup>19</sup>. La fede, in questo contesto, sembra doversi interpretare come una forma di vera e

---

<sup>13</sup> Per le fonti si rinvia al commento al testo: G. BOCCACCIO, *Rime*, cit., pp. 250-251.

<sup>14</sup> Sulla possibile identità delle figure femminili si è soffermato M. MASSERA, *Il sirventese boccaccesco delle belle donne*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», XXI (1913), pp. 55-67.

<sup>15</sup> G. BOCCACCIO, *Rime*, cit., parte I, XXII, vv. 1-9, p. 42.

<sup>16</sup> L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'Amore»*, Milano, Luni Editrice, 1994, pp. 404-405, collega questo testo (che definisce erroneamente un sonetto) al sonetto dantesco *Due donne in cima de la mente mia*, e interpreta le qualità elencate come «sette virtù in tutto, nelle quali Amore ha preso il posto della carità».

<sup>17</sup> G. BOCCACCIO, *Rime*, cit., parte I, XXII, vv. 22-25, p. 43.

<sup>18</sup> Ivi, vv. 16-18, p. 42.

<sup>19</sup> Ivi, vv. 31-32, p. 43.

propria devozione, di tipo feudale, all'amore stesso<sup>20</sup>. Per alcuni, il ternario attribuito a Boccaccio è all'origine del «detto antico» pulciano<sup>21</sup>. Al di là della paternità del motto, è la relazione fra castità e fedeltà a rivelarsi elemento imprescindibile, come dimostra il ruolo primario riconosciuto, nei cataloghi muliebri boccacciani, all'amore coniugale<sup>22</sup>.

La relazione pacifica e serena fra le donne e Amore, con la conseguente possibilità di veicolare la lode encomiastica a un ballo o a una caccia, non si mantiene però costante nel tempo. Boccaccio, da attento lettore di Ausonio, sa distinguere fra le colpe attribuibili al figlio di Venere e quelle imputabili alle *heroides*; non così i suoi successori che, proprio a partire dal *Triumphus Pudicitie* (e dalla tradizione ad esso connessa), distinguono nettamente tra *castitas* e *amor*, sempre più sinonimo di *voluptas*, trasformando Cupido in una divinità maligna e negativa<sup>23</sup> cui è contrapposta la virtù femminile. Pudica non è più la donna che balla insieme ad Amore o la fedele seguace di Venere; pudica è chi segue la casta Diana e si oppone con strenua resistenza alle lusinghe del desiderio. Un esempio può essere offerto dalla *Domus pudicitie* che Antonio Loschi indirizza a Maddalena Scrovegni nel 1389<sup>24</sup>: in Scizia, terra delle Amazzoni e di Diana, si erge il tempio della Castità, decorato con immagini di uomini e donne illustri come Ippolito, Penelope, Aretusa, Didone e Lucrezia; la Castitas, seduta in trono, è circondata da Pudor, Verecundia, Costantia, Penitenita, Virginitas, Frugalitas. Quando Cupido tenta di assaltare la rocca, è proprio quest'ultima a metterlo in fuga:

Fugit enim et lacrimat more pueri, locumque ut hostilem, invisum et sibi contrarium execratur. Quod sepe temptet variis hanc artibus domum expugnare, puerilis proterviae et inconstancie signum est, id sepe aggredi in quo succumbat. Succumbit enim sepius ac vincitur, quia contra, ut diximus, Frugalitatem sola resistit; nichil namque contra Luxuriam (quae per Cupidinem demonstratur) est Frugalitate potentius<sup>25</sup>.

Nel passaggio dai cataloghi muliebri boccacciani alla *Domus pudicitie* si modifica, in profondità, il modo di percepire l'amore, non più forza positiva e naturale, ma sinonimo di lascivia, lussuria e pura passione istintiva; ma a cambiare è anche la concezione della virtù femminile, la scala dei valori sulla quale viene giudicata, con inevitabili conseguenze sulle

---

<sup>20</sup> Per questo aspetto in relazione al ternario di Boccaccio cfr. almeno P.F. WATSON, *The Garden of Love*, cit., p. 89.

<sup>21</sup> A.W.B. RANDOLPH, *Engaging Symbols*, cit., p. 204.

<sup>22</sup> S.D. KOLSKY, *The Genealogy of Women*, cit., p. 146: «Married love allied with chastity in the model of behaviour for women in society; heroism no longer comes from devising ingenious means to deceive one's husband and satisfy one's natural instincts. This love acknowledges no other authority than the husband's».

<sup>23</sup> Utili in proposito gli spunti offerti da L. MENDELSON, «Come dipingere Amore»: fonti greche per la figura di *Eros maligno nella pittura del '500*, in *Venere e Amore*, cit., pp. 91-108.

<sup>24</sup> Cfr. F. KING, *Goddess and Captive: Antonio Loschi's Poetic Tribute to Maddalena Scrovegni (1389)*, *Study and Text*, in «Medievalia et Humanistica», 10 (1980), pp. 103-127.

<sup>25</sup> Il testo è pubblicato ivi, pp. 119-124: 124.

modalità dell'elogio encomiastico<sup>26</sup>. Ciò spiega perché già dall'inizio del XV secolo non è facile trovare cataloghi di *clarae mulieres* simili a quelli di Boccaccio; ad imporsi è un modello concettualmente affine, ma opposto nella forma e nella sostanza. E ad Amore non sarà sempre lecito danzare felicemente in un prato insieme alle sue compagne.

Una dimostrazione è offerta da uno dei primi imitatori della *Caccia di Diana*, Benedetto da Cingoli<sup>27</sup>, la cui *Caccia* non è più un lungo componimento in terza rima, bensì una «barzella» incentrata sulla bellezza delle seguaci (toscano) della dea Diana:

Scampa, scampa che Diana  
con le nimphe a caccia vanno  
et di noi gran preda fanno  
fra bei colli di Toscana<sup>28</sup>.

Il poeta elenca oltre trenta donne illustri senesi, «e del resto chiaro retaggio boccacesco è il fatto che i protagonisti delle allegorie d'amore quattrocentesche, *Stanze* [di Poliziano] comprese, siano personaggi autorevoli della nobiltà o borghesia [...] cittadina»<sup>29</sup>. Ciascuna delle protagoniste è armata di arco, frecce, faretra e lacci, cioè delle armi caratteristiche delle seguaci della figlia di Latona. Che sono poi gli stessi attributi di Cupido. Quello fra dea della castità e dio dell'amore è dunque uno scontro ad armi pari, il che spiega anche le molteplici possibilità di scambio, inversione e furto degli strumenti della caccia, reale per i seguaci di Diana, simbolica per quelli di Amore. Tuttavia, a differenza del poema boccacciano, le protagoniste della barzelletta di Benedetto da Cingoli rimangono fedeli alla dea della pudicizia, rivelando il valore sostanzialmente encomiastico e non allegorico riposto nel catalogo muliebre. Ciò che il letterato intende rappresentare non è la straordinaria forza della passione amorosa, bensì l'estraneità delle donne a questo genere di sentimento:

Et noi miser non possiamo  
far difesa né fugire,  
né pietà in lor troviamo  
per gridar né per languire,  
et convienci over morire  
o lassar questa alma Siena,

---

<sup>26</sup> L'analisi del modo in cui cambia, progressivamente ma inesorabilmente, la percezione delle qualità e delle virtù muliebri è argomento ancora tutto da affrontare; per un primo accenno in proposito cfr. M. AJMAR, *Exemplary Women in Renaissance Italy: Ambivalent Models of Behaviour?*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, cit., pp. 244-264.

<sup>27</sup> Sulla cui produzione poetica si rinvia ora a S. CARRAI, *Benedetto da Cingoli e la poesia a Siena nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Arte, cultura e società*, Atti del convegno internazionale (Siena, 28-30 settembre 2003 e 16-18 settembre 2004), a cura di M. Ascheri, G. Mazzoni, F. Nevola, Siena, Accademia Senese degli Intronati, pp. 29-36 (il testo è ora riedito in S. CARRAI, S. CRACOLICI, M. MARCHI, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, cit., pp. 43-51).

<sup>28</sup> B. DA CINGOLI, *Sonetti, barzelle et capitoli*, impresso in Roma, per maestro Ioanni Besicken, 1503, c. B2v.

<sup>29</sup> P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi*, cit., p. 28.



per fuggir sì crudel pena  
d'una morte tanto strana.

[...]

Ben son nympe dispietate  
contra nostre piaghe acerbe,  
che per esser da noi amate  
son più crude et più superbe.  
O Cupido ad che riserbe  
el tuo arco et tue saecte?  
Ché non fai di noi vendecte  
contra el regno di Diana?<sup>30</sup>

È importante sottolineare la distanza concettuale fra il poema di Boccaccio e la «barzella» di Benedetto da Cingoli: la medesima immagine, realizzata con le stesse finalità encomiastiche, è utilizzata per veicolare due differenti significati. Laddove il certaldese si fa cantore della forza, positiva e civilizzatrice, della passione amorosa quale strumento di elogio delle dame napoletane, il poeta marchigiano esalta la fermezza e la virtù femminili ricorrendo al *topos* della donna fiera e superba. Si tratta di un cambiamento di orizzonte radicale, che grande importanza ha anche in relazione al tema di Amore punito e disarmato, tema che rinasce proprio dalle ceneri fumanti del genere della caccia amorosa.

Benedetto da Cingoli ripropone la dicotomia fra il figlio di Venere e la figlia di Latona anche nella contrapposizione fra *El carro dello Amore* e *El carro de Diana*<sup>31</sup>: i due componimenti, tuttavia, ben poco conservano dell'originario impianto trionfale e petrarchesco, come testimonia la totale mancanza di riferimenti all'orizzonte della pudicizia e della castità nel secondo testo, dimostrando invece un ben più diretto legame con la tradizione carnevalesca e con la commedia: il ruolo di contrappunto affidato ai villani, cui viene messa in bocca, per due volte, una violenta accusa contro l'«Amoraccio» da spennacchiare, anticipa infatti gran parte della produzione comica di secondo Cinquecento, come avremo modo di dimostrare in seguito.

Nel frattempo, fra Quattro e Cinquecento,

una serie di operette piuttosto omogenee nei contenuti e nelle forme, le “lodi di donne”, spesso semplici libretti di occasione, su base locale (le dame di una certa città), testimoniano più del divertimento di una società letteraria e aristocratica che di un vero impegno encomiastico cortigiano. A volte lo scheletro di fondo può essere mitologico, come nel sottogenere, piuttosto diffuso, del “tempio d'Amore”<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> B. DA CINGOLI, *Sonetti, barzelle et capitoli*, cit., c. B4r-v.

<sup>31</sup> Ivi, rispettivamente cc. B6v-B7v e B8r-C4v.

<sup>32</sup> G. SACCHI, *Poemi e poemetti, capitoli, carmi, stanze, selve*, in ID., *Esperienze minori della mimesi*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova ediz. a cura di A. Balduino, vol. 7/2, *Il Cinquecento. La narrativa e il suo contrario (1533-1573). Le nuove regole e l'estensione dell'analogia*, a cura di G. Da Pozzo, Padova, Piccin nova libraria-

Il genere narrativo dell'elogio femminile a carattere geografico, «distribuito nel corso del tempo prevalentemente fra ottave e terze rime»<sup>33</sup>, utilizza molteplici schemi narrativi: ai più classici, costruiti sul *topos* del trionfo e della visione, se ne affiancano di più semplici, come la pura elencazione di nomi o la passeggiata fra le strade cittadine, ma anche di più complessi, dall'utilizzo di versi petrarcheschi come strumento di elogio all'associazione delle donne a carte dei tarocchi o a imprese ed emblemi. Alle forme più compilative si associano dunque strutture testuali più articolate, in cui non può sempre riconoscersi una medesima interpretazione dei concetti di "amore" e "castità", e in cui la mitologia svolge spesso una funzione portante, come nei cosiddetti 'templi d'Amore'. Come si tenterà di dimostrare, però, il 'tempio' non è l'unico genere letterario né il primo in ordine cronologico. La storia delle lodi di donne illustri affonda infatti le proprie radici nel sottogenere della 'punizione di Amore'.

### 3.1.1 Bologna e Siena: la lezione di Claudio Tolomei

Nel raccontare la giovinezza di Claudio Tolomei, Luigi Sbaragli ricorda che «avviato alla carriera della Legge compì i suoi studi a Bologna, ove oltre alle Pandette, coltivò la poesia, scrivendo e stampando a Bologna nel 1514 una *Laude delle donne bolognese*»<sup>34</sup>. Il poemetto in ottava rima<sup>35</sup> è pubblicato da Giustiniano da Rubiera, editore che abbiamo già avuto modo di ricordare a proposito di sillogi di lirica cortigiana<sup>36</sup>, e reca la firma di Angelo Claudio Tolomei: Pio Rajna, nel suo saggio sulla datazione del *Cesano*, ipotizzava che il nome fosse un omaggio nei confronti di Poliziano<sup>37</sup>, scelto dal letterato senese quale dialogante del suo *De corruptis verbis iuris civilis*, opera giovanile pubblicata intorno al 1516,

---

Vallardi, 2007, pp. 1037-1125: 1041-1098: 1075.

<sup>33</sup> F. CALITTI, *Fra lirica e narrativa*, cit., p. 62; ma più in generale per questo tipo di raccolte pp. 57-63.

<sup>34</sup> L. SBARAGLI, *Claudio Tolomei umanista senese del Cinquecento. La vita e le opere*, Siena, Accademia per le arti e per le lettere, 1939, pp. 3-4.

<sup>35</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, impresso in Bologna, per Iustiniano de Rubera, 1514 (rist. anast. Bologna, Forni, 1971; una precedente ristampa, con il titolo *Laudi delle donne bolognesi*, era stata curata, in occasione delle nozze Rizzetti-Vinzio, da G. Pedrini, Bologna, Stab. Zamorani e Albertazzi, 1891): il poema è trascritto integralmente in Appendice I.

<sup>36</sup> Per le edizioni di questo tipografo, «pregevoli per la bellezza dei caratteri e per la loro singolare rarità», cfr. R. AMBROSINI, *Un cimelio e due rarissime edizioni di Giustiniano Leonardi da Rubiera, stampatore bolognese*, in «La Bibliofilia», XII (1910), pp. 332-340: 340; A. SERRA ZANETTI, *L'arte della stampa in Bologna nel primo ventennio del Cinquecento*, Bologna, a spese del Comune, 1959, pp. 118-138.

<sup>37</sup> P. RAJNA, *Quando fu composto "Il Cesano"?*, in «La Rassegna», s. III, II (1917), pp. 107-137: 119, nota 5: «Non sarà per ragione del Poliziano che l'autore qui, e non mai altrove, ch'io sappia, ci viene avanti col nome "Angelo Claudio Ptholomeo"?».

in cui all'Ambrogini è affidato il ruolo di strenuo difensore della pura latinità<sup>38</sup>. Un influsso dell'autore delle *Stanze* sul poemetto bolognese è riconosciuto anche da Paolo Orvieto, secondo cui però la *Laude* «segue senza grande originalità la falsariga della *Caccia di Diana* di Boccaccio e dei vari sirventesi di Dante e di Antonio Pucci»<sup>39</sup>. Non particolarmente numerosi né rilevanti sono i contributi relativi alla produzione poetica di Claudio Tolomei<sup>40</sup>, letterato che ha incuriosito soprattutto per i tentativi di metrica barbara<sup>41</sup>, ma altrimenti studiato quasi esclusivamente in relazione alle sue posizioni linguistiche<sup>42</sup>; tuttavia è realmente limitativo, se non sostanzialmente errato, accomunare *Caccia di Diana*, *Stanze per la giostra* e *Laude delle donne bolognese*, senza neanche evidenziare le profonde differenze che intercorrono fra i singoli testi. Tale appiattimento dell'orizzonte critico non permette infatti di cogliere la fondamentale originalità del poema del letterato senese rispetto alla tradizione precedente e, più nello specifico, rispetto alle *Stanze* poliziane, sulla cui ricezione in ambiente bolognese bisognerà riflettere attentamente. Allo stesso modo, un giudizio parziale sulla *Laude* non consente di comprendere il valore fondativo, da un punto di vista di generi letterari, del poemetto, testo in cui il tema di Amore disarmato (e non quello della caccia) è rielaborato secondo nuove modalità, e in cui il catalogo di donne illustri non è più declinato in terzine ma in ottava rima. Infine, se si accetta l'attribuzione finora proposta, il testo costituirebbe la prima opera nota (nonché la prima in versi ed in volgare) di Claudio Tolomei, un'opera in cui fortemente operante risulta, come avremo modo di osservare, l'influsso del coevo Umanesimo bolognese, una realtà culturale essenziale per poter

<sup>38</sup> C. TOLOMEI, *De corruptis verbis iuris civilis dialogus*, [s.n.t.]; in proposito cfr. P. ROSSI, *Claudio Tolomei e il latino dei giuristi*, in «Studi senesi», XXIX (1913), pp. 356-372.

<sup>39</sup> P. ORVIETO, *Siena e la Toscana*, in *Letteratura italiana*, cit., II.1, *L'età moderna*, pp. 203-234: 223.

<sup>40</sup> Oltre a P. FABI, *La poesia religiosa di Claudio Tolomei*, in «Studium», LXIX (1973), pp. 946-951, cfr. la scheda (con relativa bibliografia) dedicata a Tolomei in *Poeti del Cinquecento*, I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 534-535, 540-541, 571-572.

<sup>41</sup> Si rinvia agli studi di M. MANCINI, *Un episodio del classicismo romano: i Versi et regole della nuova poesia toscana (Roma, Blado, 1539)*, in *L'umana compagnia*, cit., pp. 239-279 (ora riedito, con il titolo *Il Classicismo metrico degli Accademici della Nuova Poesia (1539): criteri e regole della composizione musicale*, in ID., *Saggi sulla poesia barbara e altri studi di metrica italiana*, Manziana, Vecchiarelli, 2000, pp. 61-110); ID., *Sperimenti estremi: i Versi et regole della nuova poesia toscana (Roma, Blado, 1539)*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, cit., vol. II, pp. 423-438; oltre ad ID., *Introduzione*, in *Versi et regole della nuova poesia toscana*, in *Roma per Antonio Blado, 1539*, edizione anastatica a cura di M. Mancini, Manziana, Vecchiarelli, 1996, pp. 7-76.

<sup>42</sup> Dopo i primi studi di P. RAJNA, *Questioni cronologiche concernenti la storia della lingua italiana. III. Datazione ed autore del Polito*, in «La Rassegna», s. III, I (1916), pp. 350-361, cfr. M.R. FRANCO SUBRI, *Gli scritti grammaticali inediti di C. Tolomei*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLIV (1977), pp. 537-561; EAD., *Gli scritti grammaticali inediti di C. Tolomei: le quattro «lingue» di Toscana*, ivi, vol. CLVII (1980), pp. 403-415; A. CAPPAGLI, A.M. PIERACCINI, *Sugli inediti grammaticali di Claudio Tolomei*, in «Rivista di letteratura italiana», III-2/3 (1985), pp. 387-411; A. CAPPAGLI, *Gli scritti ortofonici di Claudio Tolomei*, in «Studi di grammatica italiana», XIV (1990), pp. 341-394; fanno il punto sulla teoria linguistica di Tolomei le introduzioni alle edizioni di C. TOLOMEI, *Del raddoppiamento da parola a parola*, a cura di B. Garvin, Exeter, University of Exeter Press, 1992, pp. IX-LXII; ID., *Il Cesano de la lingua toscana*, a cura di O. Castellani Pollidori, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1996<sup>2</sup>, pp. XI-LXXXIII.

comprendere i successivi sviluppi della poetica del letterato senese.

Tolomei non parla mai della *Laude delle donne bolognese*. Nella sua produzione, poetica come linguistica ed epistolare, non si trovano accenni a questo poema giovanile<sup>43</sup>. Ma è pur vero che quando Ariosto lo cita, insieme al fratello Lattanzio, nel catalogo di letterati della *princeps del Furioso*<sup>44</sup>, il letterato senese poteva essere ricordato soltanto «per questa *Laude*, per il *Polito* che portava altro nome e [per] il *Cesano* manoscritto»<sup>45</sup>. Una testimonianza viene però dal rarissimo *Dialogo amoroso* di Filolauro da Cave<sup>46</sup>, poema in ottave pubblicato nel 1533 che molto risente del testo di Tolomei. La narrazione si conclude con l'ingresso nella città di Siena del poeta, che viene accolto da un gruppo di personaggi e letterati illustri, fra cui molti membri delle Accademie degli Intronati e degli Sborrati, cui apparteneva anche Filolauro<sup>47</sup>. Tuttavia, i primi senesi ad essere nominati sono Lattanzio e Claudio:

Chi per le donne di Bologna bruno  
a fare il foglio hebbe la man sì presta  
vidi meco gioir; ecco quell'uno  
che del dir toscano ha la corona in testa,  
cui nelle leggi non se aguagli alcuno:  
Claudio è costui che da tutt'era in questa  
schiera honorato, et par be' ch'il conosca,  
ch'arbitro è vero de la lingua tosca<sup>48</sup>.

L'unico senese di nome Claudio – in rapporto con un senese di nome Lattanzio – che sappia conciliare interesse per la lingua «toscana» – termine caratterizzante la sua posizione nella cosiddetta questione della lingua<sup>49</sup> – e interesse per le leggi è proprio Claudio Tolomei, del quale viene dunque riaffermata la paternità di un'opera dedicata alle donne bolognesi. La scelta di Filolauro da Cave può certo essere dettata da ragioni campanilistiche, dalla comune origine senese; e tuttavia nell'indicare in Tolomei il proprio modello l'autore del *Dialogo*

---

<sup>43</sup> Cfr. anche P. RAJNA, *Quando fu composto "Il Cesano"?*, cit., p. 120, nota 5.

<sup>44</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., XLVI, ott. 12, v. 1, p. 1210.

<sup>45</sup> L. SBARAGLI, *Claudio Tolomei*, cit., p. 9.

<sup>46</sup> Qualche indicazioni bio-bibliografica sul letterato è offerta dagli studi, più orientati però sui cataloghi di artisti contenuti nel poemetto, di R. BARTALINI, *L'Ariosto, Filolauro da Cave e alcuni artisti*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996, pp. 133-145; ID., *Gli artisti di Filolauro da Cave*, in ID., *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 123-125.

<sup>47</sup> Come si legge nel frontespizio del poemetto; sull'Accademia degli Sborrati cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Forni, 1926-1930, vol. V, p. 109, che tuttavia basa le proprie informazioni sul testo del Filolauro.

<sup>48</sup> FILOLAURO DA CAVE, *Dialogo amoroso*, Stampato in nella inclita città di Siena, per Calistro Dubbio di Simeone di Nicolò, 1533, XI, ott. 87, c. T7r (la copia del poema utilizzata è quella con segnatura VI.P.25 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, i cui responsabili ringrazio per la generosa disponibilità).

<sup>49</sup> Su questo aspetto si è soffermata O. CASTELLANI POLLIDORI nell'*Introduzione* alla prima edizione moderna del *Cesano*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 11-89: 77-89.

amoroso riconosce alla *Laude* uno statuto specifico, una originalità che il poeta intenderà replicare, come osserveremo, nella sua opera.

La peculiarità del poemetto di Tolomei si comprende chiaramente se contestualizzato all'interno della storia del genere, o per meglio dire del sottogenere, cui appartiene. Nella tradizione dei cataloghi *de mulieribus claris* Bologna ha senza dubbio un ruolo di primo piano, come testimonia la *Gynevera de la clare donne* di Giovanni Sabadino degli Arienti, raccolta di trenta monografie femminili composta nel 1483 ed esemplata sulla silloge boccacciana<sup>50</sup>. Per quanto sia la prima redatta in volgare, l'opera si limita però a riprodurre lo schema delle più classiche raccolte biografiche (i cui modelli riconosciuti sono Plutarco, Tucidide e, appunto, Boccaccio): i ritratti di donne antiche e moderne sono giustapposti gli uni agli altri, sulla scia di opere simili diffuse nel secondo Quattrocento<sup>51</sup>, come il *De mulieris admirandis* di Antonio Cornazzano<sup>52</sup>. Questi testi di tradizione e gusto umanistici si pongono a metà strada fra le biografie e i più fortunati trattati sulle virtù femminili – come il *Trattato della Pudicizia* dello stesso Sabadino del 1493<sup>53</sup> –, fra i quali viene talvolta annoverata anche la *Laude delle donne bolognese*<sup>54</sup>. Ritengo tuttavia necessario tenere distinti i generi, o almeno organizzarli per specifici sottogeneri, per poter cogliere (se presente) l'originalità dei poemetti narrativi che, già diffusi in ambiente bolognese nella seconda metà del Quattrocento<sup>55</sup>, acquistano specialmente nel Cinquecento l'impianto formale di lunghi elenchi

---

<sup>50</sup> G.S. DE LI ARIENTI, *Gynevera de la clare donne*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi Della Lega, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1888 (rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968); cfr. V. ZACCARIA, *La fortuna del De mulieribus claris del Boccaccio nel secolo XV: Giovanni Sabbadino degli Arienti, Iacopo Filippo Foresti e le loro biografie femminili (1490-1497)*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Atti del congresso internazionale (Firenze-Certaldo, 22-25 maggio 1975), a cura di F. Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978, pp. 519-545.

<sup>51</sup> In proposito cfr. almeno C. FAHY, *Three Early Renaissance Treatises on Women*, in «Italian Studies», XI (1956), pp. 30-55; P.J. BENSON, *From Praise to Paradox: The First Italian Defenses of Women*, in EAD., *The Invention of the Renaissance Woman*, cit., pp. 33-64.

<sup>52</sup> Il testo, già segnalato da C. FAHY, *The «mulieribus admirandis» of Antonio Cornazzano*, in «La Bibliofilia», LXII (1960), pp. 144-174, si legge ora in S. MARCUCCI, *Le «donne illustri» nel De mulieris admirandis di Antonio Cornazzano*, in *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, a cura di F. Varallo, Firenze, Olschki, 2008, pp. 57-108: 71-108; cfr. anche D. ZANCANI, *Writing for Women Rulers in Quattrocento Italy: Antonio Cornazzano*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, cit., pp. 57-74.

<sup>53</sup> In proposito si rinvia a C. MAZZI, *Il Trattato della Pudicizia di Sabatino degli Arienti*, in «La Bibliofilia», II (1900), pp. 269-274; B. CHANDLER, *Il Trattato della pudicizia di Sabadino degli Arienti*, ivi, LVI (1954), pp. 110-113; sul rapporto fra *Trattato* e *Gynevera* cfr. C. JAMES, *Giovanni Sabadino degli Arienti. A Literary Career*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 62-92.

<sup>54</sup> Cfr. G.F. CAPRA, *Della eccellenza e dignità delle donne*, a cura di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1988, p. 121. Molto vasta è oggi la bibliografia sulla trattatistica femminile: basti qui rinviare, a livello generale, ai testi ricordati da R. KELSO, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, cit., pp. 326-424; I. MACLEAN, *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, in particolare pp. 47-67; C. JORDAN, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990, per l'Italia pp. 68-85, 138-172, 250-269.

<sup>55</sup> Si possono ricordare almeno «le donne bolognese» inserite fra illustri eroine del mito e della Bibbia nel *Torneamento* in ottave composto da Francesco Cieco fiorentino in occasione del torneo organizzato da Giovanni II nel 1470: cfr. F. PEZZAROSSA, «Ad honor et laude del nome Bentivoglio». *La letteratura della festa nel*

di nomi (e di elogi) di donne, per lo più in ottava rima, ciascuno dotato di una specifica identità<sup>56</sup>. Nel caso, ad esempio, dell'anonimo *Dialogo in laude delle gentil'donne bolognesi* (1564), lo schema narrativo prescelto è quello, fortunatissimo, di una passeggiata per le strade cittadine, durante la quale ognuna delle numerosissime donne incontrate è elogiata mediante versi petrarcheschi (tuttavia sempre ripresi dal *Canzoniere* e mai dai *Triumphs*)<sup>57</sup>; il testo trova poi una prosecuzione lo stesso anno nel *Dialogo dove si ragiona per duoi gentil'huomini bolognesi di alcune gentildonne*, in cui vengono inseriti altri ritratti precedentemente omessi<sup>58</sup>. La finalità di queste opere è dimostrare «che queste gentil'donne sono le più belle donne d'Italia»<sup>59</sup> e che «meritatamente si dice la dotta Bologna, che non solo d'huomini, ma di donne virtuosissime abonda»<sup>60</sup>. Lo schema fittamente nomenclatorio dei due dialoghi – in cui i versi petrarcheschi assumono la stessa funzione encomiastica riconosciuta alle imprese e agli emblemi nel già ricordato *Giuoco de l'imprese* di Alessio degli Orazi – si rintraccia anche nel *Celeste triumpho in laude delle nobildonne bolognese*, poema in ottave, edito nel 1550 da Antonio Catonello, che si inserisce a pieno titolo nel genere della visione. Il poeta immagina infatti di addormentarsi in un bosco in cui

in mezzo a vago essercito nymfale  
 di belle donne d'alti regii manti  
 armate d'archi e d'altre armi fatale,  
 scorsi quattro ermellini fra suoni e canti  
 ch'un aureo carro sostenean con l'ale;  
 et eran compartiti a quattro canti  
 sopra del qual nella più eccelsa parte  
 stava un nudo fanciul da gli altri a sparte<sup>61</sup>.

Il carro d'Amore – dall'articolata struttura architettonica, con corrispondenze fra le singole parti costitutive, i segni zodiacali e i pianeti, suddiviso in cinque cerchi, ognuno caratterizzato da un singolo elenco di donne bolognesi – è trainato da ermellini alati, con chiara contaminazione fra *Triumphus Cupidinis* e *Triumphus Pudicitie*: la lode delle virtù

---

*secondo Quattrocento*, in *Bentivoliorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. Basile, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 35-113: 52-53; un componimento per la medesima occasione è composto anche da Sabadino degli Arienti: cfr. C. JAMES, *Giovanni Sabadino degli Arienti*, cit., pp. 37-44.

<sup>56</sup> Un primo elenco di questi poemetti bolognesi, fra cui anche la *Laude* di Tolomei, si legge in G. GIORDANI, *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore*, Bologna, Alla volpe, 1842, p. 59, nota 230; altri testi sono ricordati da G.B. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, cit., vol. I, pp. 208-209.

<sup>57</sup> *Dialogo in laude delle gentil'donne bolognesi, interlocutori Fulvio e Mutio*, In Bologna, per Pellegrino Bonardo, 1564.

<sup>58</sup> *Dialogo dove si ragiona per duoi gentil'huomini bolognesi di alcune gentildonne, interlocutori Lucio e Fabio*, [s.n.e.], 1564.

<sup>59</sup> *Dialogo in laude delle gentil'donne bolognesi*, cit., c. C1v.

<sup>60</sup> Ivi, c. A4v.

<sup>61</sup> A. CATONELLO, *Celeste triumpho in laude delle nobildonne bolognese*, in Bologna per Bartholomeo Bonardo, 1550, I, ott. 15, c. A4r.

muliebri passa dunque attraverso l'immagine di un Cupido casto, un Amore conciliato con le donne ma non sconfitto, come nell'immaginario trionfale petrarchesco. Molto simile in questo senso è anche la *Danza amorosa in lode delle gentildonne bolognesi* pubblicata da Bambo Bambio nel 1557. Al poeta addormentato Apollo suggerisce di cantare la «bella schiera gentil di donne elette»<sup>62</sup> che vede in un giardino. Anche in questo caso, le nobili bolognesi non sono sole, ma «seco eran mille pargoletti Amore»<sup>63</sup>:

qua sparsi e là giacean gli archi e gli strali,  
or sopra un verde cespo, or sopra un sasso,  
et dove pur toccar gli archi e gli strali  
ardea d'amor il verde cespo e il sasso;  
ma ove giravan gli occhi esse, gli strali  
in cener convertiansi, e 'l cespo e 'l sasso  
ardeano, e dimmi che ti valse ancora  
fredda virtù mortal cicuta allora?<sup>64</sup>.

Nella tradizione felsinea sono dunque presenti – e con straordinario anticipo rispetto ai testi in lode di gentildonne così diffusi nel Cinquecento – tutte le possibili forme di elogio femminile: alle biografie e al trattato sulle donne di Sabadino, in cui prevale una concezione umanistica della *claritas* femminile fondata sulla *prudicitia*, subentrano nella seconda metà del XVI secolo i poemetti in ottave in lode delle dame, in cui più marcata risulta invece l'attenzione rivolta alla bellezza e all'amore. Fra questi due poli – ma, preme sottolinearlo, non due opposte visioni della donna, bensì due differenti tipologie di analisi del virtù muliebre – si distingue, e per precocità cronologica, e soprattutto per originalità strutturale, la *Laude* di Claudio Tolomei.

Composto da 281 ottave suddivise in tre libri, il testo è preceduto da due epigrammi, una lettera di dedica e una canzone dell'autore, ed è concluso da una canzone e una «breve excusatione» di Tolomei, oltre a tre componimenti di altri poeti, uno del fiorentino Giovan Battista Castiglioni, uno del romano Silla Gorio e uno del forlivese Gaspare Pico. Ogni libro, introdotto da un'ottava argomentativa di Gorio, è incentrato su uno specifico aspetto: nel primo viene descritto un giardino edificato e curato dalle Grazie, in cui le bellezze naturali si fondono con quelle dell'artificio artistico; il secondo è interamente dedicato alla *laude* delle donne bolognesi, cui questo luogo viene consacrato; il terzo racconta invece la storia di Amore che, inviato dalla madre Venere a far innamorare le custodi del giardino, rimane vittima delle sue avversarie. Nella dedicatoria alle gentildonne bolognesi l'autore afferma di

---

<sup>62</sup> B. BAMBIO, *Danza amorosa in lode delle gentildonne bolognesi, novellamente posta in luce*, in Bologna, per Anselmo Giaccarello, 1557, ott. 7, v. 2, c. B1r.

<sup>63</sup> Ivi, ott. 8, v. 1.

<sup>64</sup> Ivi, ott. 9.

aver voluto raccontare la visione avuta in sonno, una visione straordinaria perché, come ribadito nelle ottave proemiali, incentrata su un argomento inedito ed originale:

L'alti triumphi e·lle superbe spoglie  
d'Amor, che spesso Iove al basso piega,  
e·lle sue dure leggi e·ll'impie voglie,  
che miser cori hor punge, hor batte, hor lega,  
i gravi ardori e·ll'affanose doglie,  
quando pietate a lassi amanti niega,  
cantar non posso in celebrati carmi,  
ch'io veggio tolto ad quel i strali et l'armi.

Et vedo intorno ancor di nymphe un choro  
haver di quello ogni furore extinto,  
con volto assai più bel ch'argento et oro,  
pigliarlo et lui restar con gratia vinto;  
la benda ornata al cythereo lavoro  
strappata, et quel con lacci extremi cinto;  
et vedo haver legati i piedi, el collo,  
et di sua prigionia godersi Apollo.

Fassi mia voglia di tal cose altiera;  
sforza la penna a me, sforza la mano,  
vedendo come Amor, ch'a gli altri impera,  
resti subiecto poi d'un volto humano;  
et quanto più superbo et più crudo era,  
tanto più torna abiecto, humile et vano.  
Questo tante fiammelle al mio cor spira  
che prender su mi fa l'arco et la lira<sup>65</sup>.

L'autore è dunque mosso a comporre il poema dopo aver assistito alle sofferenze del figlio di Venere, non più dio trionfatore ma vittima inerme di un coro di ninfe. Per questo Tolomei non può chiedere per il suo testo la protezione di Cupido o della madre Venere, ma si rivolge direttamente alle dedicatarie per avere «ombra et favore / al verso, alla mia cetra, al tanto ardore»<sup>66</sup>. È dunque chiaro fin dall'inizio che ciò che l'autore della *Laude* si accinge a raccontare non è un trionfo ma una *psychomachia*; anzi, per essere più precisi, una *hypnerotomachia*, una battaglia a cui ha assistito in sogno, e il cui modello più diretto può certo essere riconosciuto nel testo omonimo di Francesco Colonna, testo che grande importanza ha, come sappiamo, per l'elaborazione della cultura geroglifica, emblematica e simbolica che proprio a Bologna, negli stessi anni di composizione della *Laude*, trova un così fertile terreno, rispettivamente, nelle persone di Filippo Fasanini, Andrea Alciato e Achille Bocchi<sup>67</sup>. Fin dalla lettera di dedica, il poema di Tolomei rivelerebbe dunque «un *plot* simil-

<sup>65</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 1-3, c. B1r.

<sup>66</sup> Ivi, ott. 4, vv. 7-8, c. B1v.

<sup>67</sup> In proposito è ora molto utile S. URBINI, *Francesco Colonna e gli umanisti bolognesi. Taccuino poliflesco: conferme per Bordon illustratore del Polifilo*, in *Intorno al Polifilo*, cit., pp. 189-200.



polifilescò», presentandosi al lettore come «una silloge di stereotipi derivati dall'*Hypnerotomachia*, tuttavia drasticamente semplificati dal punto di vista sia allegorico che lessicale»<sup>68</sup>. Linguisticamente meno caratterizzata e simbolicamente meno articolata, la *Laude* può e deve essere accostata all'opera di Colonna, ma senza dimenticare che in essa non viene mai rappresentata direttamente la sconfitta del dio dell'amore<sup>69</sup> e, soprattutto, senza trascurare l'apporto ben più significativo delle *Stanze* polizianee e della coeva cultura bolognese sulla genesi del poemetto di Tolomei.

Nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, al di là dell'impostazione generale, è stata riconosciuta la fonte per gli «unusual inlaid mosaic pavements»<sup>70</sup> che decorano la loggetta posta al centro del «divin loco [che] le tre Gratie ferno»<sup>71</sup>; in realtà la loggia di Pasitea non è che il punto di arrivo del percorso progressivo, dall'esterno all'interno del giardino, caratterizzante l'intero I libro, nient'altro che un'ininterrotta *ekphrasis* tesa a ridefinire la struttura e il significato dei tradizionali *horti* di Cupido<sup>72</sup>. La descrizione inizia dalla porta di diamante, simile a quella che Polifilo deve attraversare per raggiungere il regno di Eleuterillide<sup>73</sup>, sui cui battenti sono incise due serie di scene mitologiche, che hanno però scarsa attinenza con quelle del testo di Colonna: a destra campeggiano immagini della forza distruttiva e sconvolgente dell'amore, rappresentata da passioni travolgenti che fanno perdere di vista il senso della realtà e conducono all'umiliazione o alla morte (Apollo e Giacinto, Glauco, Venere e Marte, Giove e Danae, Pasifae, Deianira e Nesso, Leandro ed Ero, Filli, Didone, Ganimede; ma anche le storie di Ercole e Anteo, Egeo, Eteocle e Polinice, da interpretarsi come eccessi, rispettivamente, dell'amore filale, paterno e fraterno); a sinistra invece, «in più degno lavoro»<sup>74</sup>, sono raffigurati casi di «ardir [...] troppo insano»<sup>75</sup>, ossia esempi di superbia, tracotanza, arroganza, spesso anche nelle forme di un amore portato all'eccesso (si susseguono, dunque, immagini della discordia fra le dee per il pomo d'oro, di Selene e Endimione, delle prime imprese di Ercole, e delle storie di Alcione e Ceice, Laocoonte, Prometeo, Tantalo, Marsia, Callisto, Apollo e Dafne, Giove e Leda). È chiaro che

<sup>68</sup> Ivi, p. 191.

<sup>69</sup> L'immagine che veicola questo tipo di significato è quella di Diana e delle sue ninfe che cacciano e percuotono gli amanti: in proposito cfr. G. POZZI, *Il «Polifilo» nella storia del libro illustrato veneziano*, in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, cit., pp. 89-113; ID., *Ancora il «Polifilo»: l'autore, le vignette*, ivi, pp. 115-143.

<sup>70</sup> E. SEE WATSON, *Achille Bocchi*, cit., p. 19.

<sup>71</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 12, v. 2, c. B2v.

<sup>72</sup> Per i giardini d'Amore in età moderna cfr. R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, 2 voll., New York, Hacker Art Books, 1971, vol. II, pp. 426-432; J. ANDERSON, *Gardens of Love in Venetian Painting of the Quattrocento*, in *Rituals, Images, and Words. Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe*, edited by F.W. Kent and C. Zika, Turnhout, Brepols Publishers, 2005, pp. 201-234.

<sup>73</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., vol. I, pp. 45-58.

<sup>74</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 23, v. 1, c. B4r.

<sup>75</sup> Ivi, ott. 25, v. 6, c. B4v.

nei fregi della porta di diamante – che, già dai commenti ai *Triumphs*, sappiamo simboleggiare la fedeltà e la costanza – Tolomei intende indicare quanto è escluso dal giardino, quanto deve rimanere al di fuori del portale d'ingresso, ossia gli eccessi della passione amorosa e quelli di un carattere indomito e temerario, perché «un sì gioioso et sì felice regno / contaminar non debba un verme indegno»<sup>76</sup>. Pertanto

sol s'apren queste a chi di gratia è pieno,  
a chi con più bel segno in terra nacque,  
ch'un loco sì tranquillo et sì sereno  
è dato a chi è più degno, a chi più piacque<sup>77</sup>.

A questa porta, vero e proprio varco fra un mondo di imperfezione e una realtà di irenistica serenità, è appeso uno scudo, simbolo di prudenza, considerato dall'autore più bello di quello di Enea perché

quel solo Augusto e suoi tempi describe  
enanti tutti i loro progenitori,  
ma questo agiogne a più felici rive,  
a più corone, a più beati honori:  
en fino a nostri tempi in pronte vive  
mostra d'Ascanio i nobil successori,  
et li son sculpti in sì lucida faccia  
ch'a love, a dei, al ciel forza è che piaccia<sup>78</sup>.

Il motivo encomiastico si insinua nel poemetto con tre ottave dedicate all'elogio di alcuni membri della famiglia romana dei Cesarini, come confermano le didascalie stampate a margine del testo. Occorrerà tuttavia osservare che il clipeo è appeso alla porta, si trova cioè in uno stato intermedio fra la realtà esterna e l'*hortus conclusus*; i *viri illustres* su di esso rappresentati sono dunque posti a custodia e protezione del varco d'ingresso, quasi senza di essi non fosse possibile accedere allo stato di grazia rappresentato dal giardino. Si tratta di un *topos* elogiativo con il quale l'autore intende dichiarare la propria fedeltà alla famiglia romana, di cui vengono ricordati i membri più illustri: nel Giuliano «armato tutto a grande imprese intento»<sup>79</sup> è infatti possibile riconoscere il noto cardinale Giuliano *iunior*e che aveva combattuto, «per giusto honor, per giusta fede»<sup>80</sup>, a fianco di Giulio II nelle battaglie di Perugia e Bologna; dopo di lui il padre «Gabriello / di sé stesso et di Roma accesa luce»<sup>81</sup> e il

---

<sup>76</sup> Ivi, ott. 29, vv. 7-8, c. C1r.

<sup>77</sup> Ivi, ott. 31, vv. 1-4.

<sup>78</sup> Ivi, ott. 34.

<sup>79</sup> Ivi, ott. 35, v. 2.

<sup>80</sup> *Ibid.*, v. 3.

<sup>81</sup> Ivi, ott. 36, vv. 1-2, c. C2r.

fratello «Ioangiorgio, un lampo espresso / di fama, ch'ogni di più bella appare»<sup>82</sup>. Non poteva mancare certo un riferimento al personaggio più noto della nobile famiglia, quell'«altro Iulian [...] / qual fu sacro cultor del pio mantello, / et della vera fede un scudo, un duce»<sup>83</sup>, ossia il cardinale Giuliano *seniore* che aveva organizzato e combattuto (forse rimanendo anche vittima degli scontri) le crociate contro gli ussiti e i turchi nella prima metà del XV secolo. Conclude il segmento encomiastico il ricordo del futuro cardinale Alessandro Cesarini, «ch'è di virtù un rivo, un fonte, un mare»<sup>84</sup>. L'elogio dei Cesarini invita ad una considerazione: nei profili biografici di Claudio Tolomei non si fa mai riferimento ad una sua relazione con la famiglia romana, come invece farebbero ipotizzare le ottave efrastiche dello scudo. Tuttavia, in un'epistola scritta proprio al cardinale Alessandro da Roma il 3 marzo 1532, il letterato senese utilizza una discreta familiarità:

Pur bastami questo solo: ch'io vi rinfreschi nella memoria la mia servitù, già molti e molti anni incominciata, e infin a presenti tempi con vera fermezza nell'animo continuata, e oggi più che mai fissa e confermata. Di cui, sebbene altro effetto non segue ch'una viva voglia di rivedervi, non è però che la buona mente non sia da Dio e attesa e tenuta in conto. A voi sta ora, signor mio reverendissimo, il veder se 'l nudo animo mio si può con qualche bella opera vestire. Che siccome con le virtù vostre avete in me creato questo bello affetto, così vi si convien farlo venire in luce con l'ornamento dell'opere<sup>85</sup>.

L'elogio della famiglia Cesarini nelle ottave della *Laude* è certo una dimostrazione della «servitù, già molti e molti anni incominciata», professata da Tolomei al cardinale Alessandro, ad ulteriore conferma della corretta attribuzione al senese della paternità del poemetto dedicato alle donne bolognesi. Dovremmo piuttosto chiederci in che modo l'autore della *Laude* sia entrato in contatto con la famiglia romana. L'elogio del cardinale Giuliano *iuniore* si potrebbe spiegare alla luce di un incontro in occasione dell'impresa bolognese di Giulio II; tuttavia la scomparsa del prelado nel 1510 costringerebbe ad ipotizzare una datazione alta per questa parte del poemetto e, più in generale, spingerebbe a retrodatare la composizione della *Laude* qualche anno prima la sua effettiva pubblicazione nel 1514. Un'altra ipotesi è che sia lo stesso Alessandro Cesarini, nato nell'ultimo quarto del XV secolo ed eletto cardinale nel 1517, il personaggio cui Tolomei intende rivolgersi per riaffermare la propria devozione; tuttavia le scarse informazioni a disposizione sulla vita dell'ecclesiastico prima della sua nomina cardinalizia non permettono di far luce su un suo possibile rapporto con il letterato senese prima dell'epistola del 1532.

---

<sup>82</sup> Ivi, ott. 37, vv. 1-2.

<sup>83</sup> Ivi, ott. 36, vv. 4-6.

<sup>84</sup> Ivi, ott. 37, v. 6.

<sup>85</sup> Le *Lettere*, pubblicate per la prima volta in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547, si citano da C. TOLOMEI, *Delle lettere*, Napoli, pe' tipi del r. albergo de' poveri, 1829, t. I, l. I, 20, pp. 68-69.

Prima di varcare la soglia di questa «porta unica al mondo»<sup>86</sup>, Tolomei descrive ancora tre sculture di berillo, altro simbolo di purezza, poste sul portale e raffiguranti la Grazia, la Lascivia e la Beltà. Al centro campeggia l'immagine della Grazia circondata dalle altre due figure, ideali custodi delle scene incise sui due battenti del portone: la Lascivia in corrispondenza degli eccessi della passione, e la Beltà, «che superba hor si specchia, hor si vagheggia: / lei tutta allegra e 'n volto più gioiosa / di sua tanta beltà gode et vaneggia»<sup>87</sup>, a simboleggiare la tracotanza e l'orgoglio. Tuttavia le sculture poste sull'entrata possono essere lette anche da un altro punto di vista: Lascivia e Beltà non devono essere escluse dal giardino, ma devono piuttosto essere conciliate, domate, da una grazia che non conduca agli eccessi rappresentati sulla porta; le tre statue incarnano dunque ciò che attende il visitatore una volta superata l'entrata, una realtà in cui le tre qualità non sono più separate fra loro, come all'esterno del portale, bensì associate dal potere unificante della grazia.

Solo dopo aver minuziosamente ragionato sull'ingresso, la cui descrizione occupa quasi la metà del I libro del poema, Tolomei consente l'accesso «in mezo al paradiso»<sup>88</sup>. Si tratta dunque di un vero e proprio percorso iniziatico in cui il lettore è invitato ad abbandonare sulla soglia i vizi, fra cui una visione istintiva e lasciva dell'amore e della bellezza, per poter comprendere a fondo la vera grazia riposta nel giardino. *L'hortus* si rivela così un'esplosione di natura amena e lussureggiante, che molto ha in comune, da un punto di vista concettuale, con quello di Eleuterillide visitato da Polifilo, ma che da un punto di vista formale, come osservava già Sbaragli<sup>89</sup>, si riallaccia direttamente al giardino del regno di Venere cantato da Poliziano, privato però dei riferimenti agli Amorini e alle personificazioni gravitanti intorno alla corte di Cipro. In entrambi i testi, la descrizione della natura è impostata secondo un modello che si può schematizzare nella regolare successione di fiori, fontane e alberi. Più in particolare, le ottave centrali della *Laude* testimoniano una lettura attenta delle *Stanze* poliziane, smontate e riassemblate con scrupoloso gusto combinatorio. Esempio il caso della seguente ottava:

Biancheggia in verdi fronde el gelsomino  
 che pel lambicco un mel suave spira;  
 festeggia lieto Achanto et più vicino  
 ancor amando Clytia al sol si gira;  
 Hyacintho allegro scherza pel giardino  
 ché del suo duro mal più non sospira;  
 la mammoletta a questi gode a-llato,

<sup>86</sup> C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 40, v. 1, c. C2v.

<sup>87</sup> Ivi, ott. 43, vv. 2-4, c. C3r.

<sup>88</sup> Ivi, ott. 45, v. 2.

<sup>89</sup> L. SBARAGLI, *Claudio Tolomei*, cit., p. 4.

qual spesso cade et poi rinfiora el prato<sup>90</sup>.

Dopo l'originale riferimento al gelsomino, Tolomei recupera dalla stessa ottava delle *Stanze* Giacinto col «suo dolor», Clizia che «in bianca vesta con purpureo lembo / si gira [...] palidetta al sole», Acanto che ride<sup>91</sup> e, dall'ottava precedente, la mammoletta che «languida cade e 'l bel pratello infiora»<sup>92</sup>; in relazione a quest'ultimo fiore non sarà del tutto inutile ricordare l'influsso esercitato su Poliziano dal carne *De rosis* attribuito ad Ausonio, componimento commentato pubblicamente dall'Ambrogini nel 1485<sup>93</sup>. Dalle *Stanze* proviene inoltre l'immagine di Croco che «el campo con sue lingue ingialla»<sup>94</sup>, accostata ad altre personificazioni mitologiche di fiori che si pongono nel segno di un ampliamento del canone floreale tracciato nel poema poliziano. Una ricerca di arricchimento e di integrazione del modello di riferimento, questa, tanto più evidente dal confronto tra la fontana descritta in meno di due ottave nelle *Stanze* e le tre fonti che Tolomei immagina zampillare «fiamme et acqua in un sol loco»<sup>95</sup>, forse anche per influsso di una delle molteplici fontane del giardino di Eleuterillide, su cui è raffigurata una ninfa addormentata, dalle cui mammelle «scaturiva uno filo di aqua freschissima dalla dextera, et dalla sinistra saliva fervida»<sup>96</sup>. Delle tre fonti di Tolomei, «la prima è tutta di bianco alabastro»<sup>97</sup>, a simboleggiare «un pensier puro, / una lealtà fida, un amor vero, / che senza fedeltà non è sicuro»<sup>98</sup>: torna in questi versi la riproposizione del proverbio (e motto) laurenziano «Amor vuol fede», confermato anche nella seconda fontana, ricoperta di smeraldo, simbolo di «un allegro sperare, un viver lieto, / ché chi del crudo Amor si sfida o teme / mai non perviene al porto suo quieto»<sup>99</sup>; la terza fonte, «tutta d'ametisto eletto»<sup>100</sup>, rappresenta invece «un'infiammata voglia, un pecto acceso, / un che sovente sparga sue parole / sentendo il cor da lacci extremi preso»<sup>101</sup>. Le fonti testimoniano che l'amore non è escluso dalla pace del giardino ma ne rappresenta anzi una componente essenziale, nelle forme e nei colori di un sentimento puro e virtuoso.

Dalle tre fontane Tolomei immagina sgorgare altrettanti fiumiciattoli di acqua tiepida

---

<sup>90</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 53, c. C4v.

<sup>91</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 79, vv. 3, 5-6, 8, pp. 67-68.

<sup>92</sup> Ivi, ott. 78, v. 8, p. 67.

<sup>93</sup> In proposito cfr. M. PASTORE STOCCHI, *Il commento del Poliziano al carne «De rosis»*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, cit., vol. III.2, pp. 397-422.

<sup>94</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 54, v. 6, c. C4v; cfr. A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 79, v. 8, p. 68: «Tre lingue mostra Croco».

<sup>95</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 64, v. 7, c. D2r.

<sup>96</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., vol. I, p. 71.

<sup>97</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 67, v. 1, c. D2v.

<sup>98</sup> Ivi, ott. 68, vv. 1-3.

<sup>99</sup> Ivi, ott. 71, vv. 2-4, c. D3r.

<sup>100</sup> Ivi, ott. 72, v. 1.

<sup>101</sup> Ivi, ott. 73, vv. 1-3.

che si fondono in un unico fiume «che sempre butta fuor gemme et lapilli»<sup>102</sup>, per probabile influsso del corso d'acqua che nelle *Stanze*, «pingendo ogni sua orma, al fonte scende»<sup>103</sup>. Lungo le rive del ruscello della *Laude* «surgon varie piante / ch'alla fresca acqua una bella ombra fanno»<sup>104</sup>, con ulteriore ripresa dal poema dell'Ambrogini, in cui il fiume «'l premio di lor ombre alli arbor rende»<sup>105</sup>. Segue quindi l'elencazione delle singole piante, ancora una volta giocata sull'imitazione delle ottave di Poliziano<sup>106</sup>, ampliate però mediante l'inserimento dell'orientale ebano e di «quanti odor produsse Arabia mai»<sup>107</sup>. Tolomei liquida invece rapidamente i numerosi versi che l'Ambrogini dedica agli animali, ricordando unicamente «molti augelletti tutti d'amor pieni»<sup>108</sup>, a conferma del carattere sensuale che questa descrizione del mondo naturale condivide con le *Stanze*. L'attenzione del letterato senese si concentra quindi, in conclusione del I libro, su una loggetta ottagonale:

nella qual Pasithea con l'altre fide,  
 poi ch'è lavata, a suoi piacer s'alloggia.  
 Questa è nel mezo et le fonti divide,  
 mentre che l'una i rivi in l'altra appoggia  
 et par che l'acqua spesso affisi quella,  
 poi se rimiri et dica: «Io son la più bella».

Reggono octo colonne il bel lavoro,  
 quattro angulari et quattro in faccia stanno,  
 qual tutte sculpte a gemme, argento et oro  
 per le braccia congiunte octo archi fanno;  
 par che sovente quei dichin fra loro:  
 «Li dei più bel thesor mai non haranno».  
 Così lieto per man l'un l'altro piglia  
 di lor beltà contenti a maraviglia<sup>109</sup>.

La loggetta di Pasitea – personaggio che nelle *Stanze* «spesso sen viene»<sup>110</sup> nel giardino di Cipro con la dea dell'amore e il suo corteo – ricorda, per posizione e struttura, il palazzo di Venere, ma la sua descrizione, la sua *ekphrasis*, dimostra la distanza concettuale che separa i due edifici e, più in generale, il regno dell'amore dal paradiso delle Grazie. Se sui bassorilievi della porta della reggia di Cipro sono rappresentate storie di passione, vicende esemplari del potere indomito di Cupido, i mosaici del pavimento della loggetta «scriven

<sup>102</sup> Ivi, ott. 76, v. 2, c. D3v.

<sup>103</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 81, v. 4, p. 69.

<sup>104</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 80, vv. 1-2, c. D4r.

<sup>105</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 81, v. 6, p. 70.

<sup>106</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 81-83, c. D4v; A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 82-84, pp. 70-73.

<sup>107</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 85, v. 2, c. E1r.

<sup>108</sup> Ivi, ott. 88, v. 1, c. E1v.

<sup>109</sup> Ivi, ott. 89-90.

<sup>110</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., I, ott. 92, v. 6, p. 79.

degnamente antique historie, / [...] l'excelsi fatti et le degne memorie»<sup>111</sup> di Muzio Scevola, Marco Curzio, Tito Manlio Torquato e degli Orazi.

Nella *Laude* la descrizione del giardino segue pedissequamente il poema poliziano, incentrato su una visione vitalistica e sensuale della natura, legata al *De raptu Proserpinae* di Claudiano; ma le decorazioni della loggetta di Pasitea, come già le tre fontane simboleggianti le tre virtù teologali, dimostrano il diverso significato che Tolomei attribuisce al *locus amoenus* e, più nello specifico, alla grazia intesa quale *altera Venus*: non negazione della bellezza e della lascivia (che si affacciavano sul portale di ingresso), ma affermazione di una loro possibile 'conversione' in chiave virtuosa e «honesta»:

Hor poi ch'ebben le Gratie un sì bel loco,  
un sì grato giardin composto in pace,  
vi posen drento amor, lascivia et foco,  
beltà celeste et gratiosa face,  
canto, riso, piacer, diletto et gioco,  
che l'un diletta più, l'altro più piace;  
quivi piantando intorno un casto fiore  
ferno honesta lasciva, honesto amore<sup>112</sup>.

Sostituendo Venere con Pasitea e le gesta erotiche dell'arciere alato con le imprese eroiche dei condottieri romani, Tolomei non intende negare l'amore e la bellezza che caratterizzano il giardino descritto da Poliziano, quanto piuttosto ridefinirne il carattere lascivo e lussurioso, gettando le basi per la successiva sconfitta di Cupido; un tema, come sappiamo, presente anche nelle *Stanze*, ma che l'Ambrogini aveva dovuto far rientrare in modo più forzoso nel suo poema, immaginando la dea ciprigna convocare proprio Pasitea per inviare a Giuliano il sogno rivelatore. Immaginando invece le Grazie quali creatrici dell'*hortus conclusus*, il letterato senese può perseguire l'intento di idealizzare l'amore puro – prodromo ideale per la successiva lode delle donne bolognesi –, senza per questo trascendere a livello di un amore celeste e trascendente, come avviene invece nel II libro dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. In fondo, è come se Tolomei preferisse sostare nel giardino di Eleuterillide per osservare, con Polifilo e le cinque ninfe che lo accompagnano, la fontana posta davanti al palazzo, che si erge su un «pavimento lapideo di quadrature di fini marmori di vario colore e de formatura»<sup>113</sup> e sulla quale svettano le «tre Gratie nude, di finissimo oro»<sup>114</sup>. La *Laude* si ferma qui: il poeta non ha bisogno di varcare il regno della Liberalità, seguendo la Volontà e rifuggendo la Ragione, per raggiungere il paradiso della Venere

---

<sup>111</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 93, vv. 2-4, c. E2r.

<sup>112</sup> Ivi, ott. 103, c. E3v.

<sup>113</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., vol. I, p. 92

<sup>114</sup> Ivi, p. 89.

Pandemia e, in un secondo momento, quello della Venere Urania. La struttura allegorica del poemetto di Tolomei è molto più semplice e si basa su un'interpretazione delle Grazie sottilmente differente da quella di Colonna: non solo «mediatrici della liberalità erotica» e «divinità della Bellezza, strettamente vincolate a Venere e Cupido»<sup>115</sup>, le Grazie (e la grazia a livello più generale) costituiscono l'anello di congiunzione tra la liberalità e la bellezza (la Lascivia e la Beltà effigiate sul portale d'ingresso del giardino), tra la sensualità incarnata dalla *natura* e la virtù rappresentata dall'*ars*. Ma, soprattutto, le artefici del *locus amoenus* si fanno garanti della possibilità di realizzare concretamente tale perfetta sintesi: una volta terminato l'*hortus*,

deliberorno non al dio marino,  
non a Mercurio darlo, o Vesta, o Marte,  
ma solo a qualche chor di nymphe belle  
che vincessero el sol non che le stelle<sup>116</sup>.

Attribuendo alle donne, alle donne reali, il ruolo di custodi del giardino delle Grazie, Tolomei non soltanto crea un nuovo spazio per l'elogio muliebre, uno spazio alternativo all'*hortus Cupidinis*, ma soprattutto definisce nuovi parametri per tale tipo di elogio: la virtù non corrisponde più, come nei più tardi cataloghi *de mulieribus claris*, ad una negazione dell'amore in nome della castità, ma all'originaria (e boccacciana) *prudicitia* intesa come fedeltà e nobiltà. Virtuosa è dunque la donna dotata di grazia, colei cioè in grado di conciliare bellezza e onestà, di rifuggire gli eccessi della passione carnale e istintiva, ma non le gioie di un sentimento puro per quanto sostanzialmente immanente; il tutto all'interno di una morale pratica, una dottrina di costumi che, come poi nel *Cortegiano* di Castiglione, identifica nella grazia la «regola universalissima» del retto comportamento umano<sup>117</sup>. Solo ed esclusivamente in quest'ottica il catalogo di donne illustri può essere letto alla stregua di un trattato sulla virtù femminile; il letterato senese non si limita ad elencare nomi e qualità delle singole dame ma, a differenza delle lunghe liste onomastiche delle *laudi* successive, inserisce il proprio elogio all'interno di una cornice, simbolica e allegorica, che non sia semplice contesto ma vero e proprio veicolo della lode. Con la scelta delle donne bolognesi come custodi del giardino Tolomei conclude la prima parte della *Laude* e introduce il nuovo motivo encomiastico che caratterizzerà la sezione successiva del testo.

Nel II libro, il vero cuore del poema, il letterato senese avverte la necessità di

---

<sup>115</sup> Ivi, vol. II, p. 692.

<sup>116</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 104, vv. 5-8, c. E3v.

<sup>117</sup> B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, introduzione di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 1981, I, 26, p. 59; in proposito cfr. almeno A. QUONDAM, *Forma del vivere*, cit., pp. 534-538.



«rinfrescar la debil voce, / dar nove chorde alla mia stanca lira»<sup>118</sup>, per potersi finalmente dedicare al vero argomento della narrazione, l'elogio di 21 gentildonne bolognesi, scelte fra le esponenti delle maggiori famiglie del tempo: Lucrezia dall'Armi, Caterina Bianchetti, Ginevra Lambertini, Ginevra Volta, Francesca Romana, Valeria dall'Armi, Gentile Zambeccari, Ippolita Caccialupi, Emilia Fondazza, Camilla dall'Aquila, Elena Sampieri, Camilla Orsi, Dorotea Magnani, Isotta Chiari, Lucia Marsili, Taddea Calderini, Beatrice da Castello, Francesca Benacini, Ginevra Vittori, Eleonora dal Gesso, Cornelia de' Panni di Lino. Le protagoniste scelte dalle Grazie dopo un attento esame sono «pudiche in volto, in volto ancor lascive»<sup>119</sup>, dotate di una «beltà che par lasciva et pare honesta»<sup>120</sup>: torna come elemento caratterizzante la virtù delle donne la capacità di trovare una *medietas* tra lascivia e pudicizia, fra bellezza e onestà, una *mediocritas* che si traduce, ancora una volta, nel concetto di grazia, principio unificante e discriminante, ben più della *castitas* della trattatistica umanistica, i nuovi cataloghi *de mulieribus claris*. La *claritas* corrisponde dunque, nell'ottica encomiastica di Tolomei, alla *gratia* intesa in chiave morale e 'pratica'.

Nel passaggio dal I al II libro non cambia però soltanto l'argomento del poema, ma anche i modelli di riferimento. Immergendosi più concretamente all'interno della realtà bolognese del tempo, Tolomei lascia da parte il descrittivismo di Poliziano e l'allegoria dell'*Hypnerotomachia* per attingere direttamente dall'Umanesimo felsineo l'ispirazione per la propria opera. Tale cambiamento di orizzonte si può forse scorgere fin dalla descrizione della loggetta di Pasitea, in cui Sbaragli riconosce l'influsso del «mirabile pavimento del Duomo di Siena»<sup>121</sup>, ma in cui potrebbe riverberarsi anche il ricordo della «loggia com colonne de pietra di color vermiglio», che Giovanni Sabadino degli Arienti ricorda al centro del «zardin viola» fatto edificare da Annibale II Bentivoglio per Lucrezia d'Este nel 1497 e descritto in una celebre lettera a Isabella Gonzaga del 1501<sup>122</sup>. In questo edificio «è affigurato Cincinato cum la zappa in mano rompendo le zolle de la terra, per aver fugito li fastidii de cittadini de la sua città de Roma», e ancora Latona, Ercole nell'orto delle Esperidi e Venere «ferrita d'amoroso strale dal figliolo Cupido per Adone»<sup>123</sup>. Illustrando le bellezze del luogo alla duchessa di Mantova, il letterato bolognese non manca poi di ricordare l'auspicio espresso in occasione

<sup>118</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., II, ott. 10, vv. 1-2, c. F2r.

<sup>119</sup> Ivi, ott. 1, v. 5, c. F1r.

<sup>120</sup> Ivi, ott. 17, v. 3, c. F3r; anche nel «lampeggiar de begli occhi» delle protagoniste si può distinguere «quello honesto et quel lascivo» (ivi, ott. 21, vv. 1-2, c. F3v).

<sup>121</sup> L. SBARAGLI, *Claudio Tolomei*, cit., p. 5.

<sup>122</sup> G.S. DEGLI ARIENTI, *Descrizione del "Zardin viola" in Bologna*: si cita da B. BASILE, «Delizie» *bentivolesche. Il «Zardin viola» nella descrizione autografa di Sabadino degli Arienti*, in *Bentivolorum magnificentia*, cit., pp. 255-284: il testo si legge a pp. 274-284, la citazione a p. 277.

<sup>123</sup> Ivi, p. 278.

della sua prima visita: «E io dixi, per affectionata impulsione, che ancora questo disìo potrebbe effecto sortire, aciò che questo luoco recevesse intiero splendore: donde onorata da le nostre clare donne se farebbe cum le tue pudiche donne e donzelle feste immortali, solacio, joco, canti e danze»<sup>124</sup>. In questo senso, «il giardino d'amore [...], che deriva la sua forma e il suo significato dall'*hortus conclusus*, si trasforma da metafora edenica nella scena dove si svolge la vita del Signore»<sup>125</sup> (o, in questo caso, della Signora): nella Bologna che Tolomei frequentava da studente di legge esisteva dunque un giardino reale, «una combinazione unica di *hortus* classico e *locus amoenus* di modello estense»<sup>126</sup>, simile a quello poi descritto nella *Laude*, in cui donne altrettanto reali si riunivano proprio come nel paradiso edificato dalle Grazie.

Oltre a Sabadino degli Arienti c'è però anche un altro autore bolognese che il giovane studente di diritto sembra conoscere direttamente. Lo testimonia una delle ultime ottave del primo libro della *Laude*:

Felsina è questa senza amaro fele,  
 Bologna ditta, ch'ogni bene annida,  
 che sol nectare sparge, ambrosia et mele,  
 et di virtù nutrisce ogni alma fida;  
 et perché il vero in versi anch'io non cele,  
 volano insino al ciel l'excelse grida  
 che dicano esser questa unica rosa  
 di beltà, di virtù, d'ogni ben sposa<sup>127</sup>.

Questi versi hanno un antecedente diretto nella seguente ottava:

Felsina senza fel Bologna antiqua,  
 ditta è Bononia ché ogni cosa ha bona,  
 che con giusta bilancia non obliqua  
 d'armi e dottrina porta la corona.  
 In quella non se trova cosa iniqua,  
 tra poli fama e l'Indo al Mauro suona.  
 Grande, bel sito, ricca, savia, bella,  
 gentile, ardita e belle donne ha quella<sup>128</sup>.

I versi in questione sono di un poeta che abbiamo già avuto modo di ricordare in quanto curatore delle *Collettanee* in morte di Serafino Aquilano, uscite appena dieci anni prima il poemetto di Tolomei: l'umanista Giovanni Filoteo Achillini, che sembra essere anche «il

<sup>124</sup> Ivi, p. 281.

<sup>125</sup> C. CIERI VIA, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithos, 2003, p. 19.

<sup>126</sup> B. BASILE, «*Delizie*» *bentivolesche*, cit., p. 267.

<sup>127</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 107, c. E4r.

<sup>128</sup> G.F. ACHILLINI, *Viridario*, Bologna, per Hieronimo di Plato, 1513, c. CLXXXIIIv.

primo letterato bolognese che dimostra di conoscere l'«*Hypnerotomachia*»<sup>129</sup>. L'ottava è tratta dal decimo ed ultimo libro del suo *Viridario*, poema in ottava rima di argomento mitologico-cavalleresco, finito di comporre nel 1504 – almeno secondo le indicazioni presenti nel testo<sup>130</sup> – e stampato a Bologna nel 1513, l'anno prima della *Laude*<sup>131</sup>. La pressoché totale identità fra i primi versi delle due ottave è una coincidenza che fa pensare a qualcosa di più di una comune formazione o di un medesimo substrato culturale. Anche nei versi successivi è però possibile riconoscere delle similarità: la corona «d'armi e dottrina» di Achillini si traduce infatti in una più generica ma onnicomprensiva virtù che «nutrisce ogni alma fida», mentre la fama della città, che nel *Viridario* risuona in tutti i luoghi, diviene nella *Laude* «excelse grida» che «volano insino al ciel». Le tre qualità con cui Tolomei conclude il proprio elogio della città – «di beltà, di virtù, d'ogni ben sposa» – non sono poi che la riproposizione chiasmica degli attributi già utilizzati da Achillini – «ricca, savia, bella» –, mentre le «belle donne» con cui termina l'ottava del *Viridario* diventano argomento centrale del II libro del poema del letterato senese. Possiamo a questo punto domandarci se affermando «perché il vero in versi anch'io non cele» Tolomei non stesse pensando proprio all'elogio di Bologna contenuto nel testo di Achillini. Si può inoltre ricordare, per marcare la circolarità che lega il letterato senese al «zardin viola» e al *Viridario*, che un casino fatto innalzare da Annibale Bentivoglio nel giardino «aveva graziosamente e non senza fama accolte le lettere introdottevi da Gio. Filoteo Achillini [...] che fondovi l'Accademia del *Viridario*»<sup>132</sup>. Poco si conosce di questa Accademia fondata probabilmente nel 1511, ma è significativo che fra i pochi membri noti del sodalizio figurino Alessandro Manzuoli e Cornelio Lambertini, poi legati da relazioni, anche

<sup>129</sup> S. URBINI, *Francesco Colonna*, cit., p. 190; il riferimento è alle due *Epistole* dell'Achillini pubblicate da C. FRANZONI, *Le raccolte del Teatro di Ombrone e il viaggio in Oriente del pittore: le «Epistole» di Giovanni Filoteo Achillini*, in «Rivista di letteratura italiana», VIII-2 (1990), pp. 287-335.

<sup>130</sup> G.F. ACHILLINI, *Viridario*, cit., c. CXCVII: «Per la tua immensa gratia Spiritosanto / io pono scala nel tranquillo porto, / nel dolce porto desiato tanto, / il qual bramava fin nel primo orto, / benché Fortuna sempre ha rotto il canto. / Ma pure al fin la perde quel che ha torto. / Nel Mille Cinque Cento Quattro a tale / libro dei fin la notte di Natale».

<sup>131</sup> Sul poema dell'Achillini cfr. C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su M. M. Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-241 (poi riedito con il titolo *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in ID., *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di G. Anceschi e A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea Ed., 2003, pp. 143-161: 151-154); B. GUTHMÜLLER, *Mythologisches Gedicht und Ritterroman im frühen Cinquecento*, in *Renaissancekultur und antike Mythologie*, hrsg. von B. Guthmüller und W. Kühmann, Tübingen, Niemeyer, 1999, pp. 53-72: 64-70; ID., *Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un nuovo genere*, in *Il mito nella letteratura italiana*, dir. P. Gibellini, I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G.C. Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 505-533: 518-525 (ora riedito in B. GUTHMÜLLER, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana*, cit., pp. 208-228); F. LUCIOLI, *Tra Dante e Ariosto. Varietas e contaminatio nel Viridario di Giovanni Filoteo Achillini*, in *La terra di Babele. Saggi sul plurilinguismo nella cultura italiana*, a cura di D. Brancato e D. Di Bernardo, Mineola-Ottawa, Legas, 2011, pp. 83-98; per la storia del testo cfr. anche C. DI FELICE, *L'esemplare di lavoro del Viridario di Giovanni Filoteo Achillini (Bologna 1513)*, in «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», 2 (2006), pp. 43-60.

<sup>132</sup> P. GIORDANI, *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola discorsi tre*, Milano, G. Silvestri, 1819, p. 16.

accademiche, con Tolomei<sup>133</sup>.

C'è tuttavia un altro elemento, ben più rilevante rispetto all'ottava citata, che accomuna il *Viridario* e la *Laude*: il catalogo di donne. Anche il X canto del poema di Achillini contiene infatti, accanto ad un elenco di bolognesi illustri e ad uno di letterati italiani<sup>134</sup>, due ottave dedicate alle dame di Bologna, i nomi di alcune delle quali tornano anche nel poemetto di Tolomei:

L'estense è l'una, Hippolyta, la Ursina,  
la Volta, la Cattanea, la Castella,  
la Scardua, la Belvisa, Felicina,  
la Sampetra, la Zana tanto bella;  
Moranda, Caccialupa, Bargelina,  
la Beroalda e ciascuna Fiammella,  
Zambeccara, Manfreda, Guidalotta,  
cinque Fantuzze n'una frotta;

la Ferra, la Griphona, la Magnana,  
la Lombarda, la Giglia, Zanulina,  
la Bianca che col sguardo impiaga e sana,  
Renghera, Buttrigara, Bolognina,  
la Giulia Sala in vista altera e humana,  
ma humana non la scrivo che è divina.  
Parisse elegger non saprebbe come  
fra queste giudicasse l'aureo pomo<sup>135</sup>.

L'elenco si esaurisce con un'intera ottava dedicata dal poeta all'amata Costanza. L'autore bolognese è molto sintetico e per lo più si limita a raccogliere nomi senza esprimere alcun giudizio; al contrario, il letterato senese si sofferma con attenzione su ognuna delle donne nominate, con lunghe e dettagliate descrizioni. Confrontando i nomi ricordati nella *Laude* con quelli raccolti dall'Achillini nel *Viridario*, possiamo osservare che otto compaiono in entrambi i poemi: Caterina Bianchetti, Ginevra Volta, Gentile Zambeccari, Ippolita Caccialupi, Elena Sanmpieri, Camilla Orsi, Dorotea Magnani, Beatrice da Castello. Entrambi i cataloghi, poi, iniziano significativamente nel nome di una Lucrezia. Nel *Viridario* si tratta della già ricordata moglie di Annibale II<sup>136</sup>, presenza costante nella cultura bolognese fra la

---

<sup>133</sup> Cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. V, pp. 477-478; M. DALY DAVIS, *Jacopo Vignola, Alessandro Manzoni und die Villa Isolani in Minerbio: zu den frühen Antikenstudien von Vignola*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVI-3 (1992), pp. 287-328: 288-293.

<sup>134</sup> G.F. ACHILLINI, *Viridario*, cit., cc. CCXXXIVv-CXCVIIr; il catalogo bolognese è ripubblicato anche da G.B. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, cit., vol. I, pp. 396-415; per l'elenco di letterati si rinvia a R. ALHAIQUE PETTINELLI, *La "critica letteraria" in ottave: cataloghi di letterati in ottava rima prima e dopo il Furioso*, in *Diffusion et Réception du genre chevaleresque*, Atti del convegno internazionale CIRILLIS (Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 17-18 ottobre 2003), a cura di J.-L. Nardone, in «Collection de l'E.C.R.I.T.», 10 (2005), pp. 109-132: 114-119 (ora riedito in *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*, a cura di M. Mancini, Roma, Bulzoni 2006, pp. 161-184).

<sup>135</sup> G.F. ACHILLINI, *Viridario*, cit., cc. CLXXXIIIv-CLXXXIIIr.

<sup>136</sup> Citata anche a c. CXXVIIr.

fine del Quattrocento e il primo Cinquecento: è ad esempio a lei dedicato il *Tyrocinio de le cose vulgari* di Diomede Guidalotti, raccolta pubblicata nel 1504 presso lo stesso editore del *Viridario* e con un sonetto proemiale di Achillini, che ha modo di ricordare Guidalotti, altro partecipante all'iniziativa delle *Collettanee*, anche all'interno del poema mitologico-cavalleresco<sup>137</sup>. Il nome di Lucrezia d'Este compare però anche in un altro testo dell'Achillini, un'elegia giovanile, «la più lunga in assoluto tra quelle uscite dalla penna del letterato bolognese»<sup>138</sup>, intitolata *La fiamma che sovente il cor m'accende* e contenuta nel manoscritto *Acquisti e Doni 397* conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze<sup>139</sup>. Il testo è interamente incentrato su una celebrazione della donna, la cui la «fedeltà all'amato viene continuamente ribadita»<sup>140</sup>, quasi a voler fare di Lucrezia una nuova eroina classica, un *exemplum* di virtù femminile.

Le dodici ottave che Tolomei dedica alla sua Lucrezia, Lucrezia dall'Armi, costituiscono l'elogio più lungo raccolto nel poema: l'autore ne esalta la bellezza fisica («facea tremar di sua beltà Fortuna»<sup>141</sup>), la soavità negli atti («quand'ella move / tutta leggiadra il bianco e picciol piede, / che tutto fa d'amor riscaldar Giove»<sup>142</sup>), la dolcezza delle parole «che solo ambrosia sonno e nectar misto»<sup>143</sup>, fino alla lode finale:

Saggia, pudica, bella, accorta e pura,  
 parte non ha che non sia ben formata,  
 et cedon tutte senza altra parola  
 l'antique e le moderne a questa sola<sup>144</sup>.

Fin dal primo elogio Tolomei chiarisce dunque il taglio del proprio catalogo di ritratti muliebri: incentrato esclusivamente su donne contemporanee, il poemetto non intende contrapporre *prisca virtus* e *nova claritas*, bensì tentare una sintesi delle doti e delle qualità femminili, i cui modelli non vanno più ricercati in un indistinto passato, ma nella realtà quotidiana. Il letterato senese non propone più *exempla* irraggiungibili di eroine bibliche o mitologiche, ma rende esemplari le donne del proprio tempo, la cui grazia le rende superiori a

<sup>137</sup> Ivi, c. CLXXXVIr.

<sup>138</sup> A. COMBONI, *Le elegie di Giovanni Filoteo Achillini*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003, pp. 147-175: 162.

<sup>139</sup> Cfr. A. COMBONI, *Orfeo nell'inedito "Triumpho de crudelitate" di Giovanni Filoteo Achillini*, in «Versants», 24 (1993), pp. 91-105; ID., *Piccolomini, Braccesi e Achillini: dal latino al volgare, dalla prosa al verso*, in «Italique», VI (2004), pp. 37-49. Nella raccolta è presente anche un componimento in cui Cupido, piangendo la morte di una donna, utilizza un'espressione che abbiamo ormai imparato a conoscere: «Quando 'l rimembro, per dolor m'appiombo / ché me spreciava quel terrestre velo / e spenachiòmi l'ale e restai vinto» (XXIX, vv. 19-21, in P. CERESARA, *Rime*, cit., p. 182).

<sup>140</sup> A. COMBONI, *Le elegie di Giovanni Filoteo Achillini*, cit., p. 162.

<sup>141</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., II, ott. 19, v. 4, c. F3v.

<sup>142</sup> Ivi, ott. 22, vv. 1-3, c. F4r.

<sup>143</sup> Ivi, ott. 23, v. 2.

<sup>144</sup> Ivi, ott. 26, vv. 5-8, c. F4v.

qualsiasi altro esempio di virtù, antico come moderno.

Su Lucrezia dall'Armi Tolomei tornerà ancora, come vedremo, nel III libro del poema per spiegare l'origine del suo curioso cognome. Nel catalogo segue invece il ritratto di Caterina Bianchetti, in cui credo possa essere riconosciuta, anche per la costante indicazione per cognome delle dame bolognesi, «la Bianca che col sguardo impiaga e sana» del *Viridario*:

Se gratia vuoi veder, suo volto guarda;  
se beltà vuoi vedere, in lei rimira;  
se saper vuoi quanto la sia gagliarda  
una fiamma amorosa, in lei ti gira:  
col riso fa felice un che tutto arda,  
col sguardo fa beato un che sospira.  
Ahi, quanto una beltà rara s'extende  
ché 'l far beato un hom dal sguardo pende<sup>145</sup>.

Sia Achillini che Tolomei sembrano come catturati dallo sguardo della donna, dotata di «gratia composta in volto humano»<sup>146</sup>, «perché più gratie infonde / questa, che sieno arene, o stelle, o fronde»<sup>147</sup>. La descrizione di Caterina Bianchetti 'trasuda' grazia in ogni membra e in ogni atto, e si conclude con un'ottava che può ben considerarsi la sintesi del concetto di virtù secondo Tolomei:

Virtù si vede in quella in acti honesti,  
honestà vedi in acti virtüosi:  
ornata è la virtù d'acti modesti,  
ornata è l'honestà d'acti pietosi;  
l'una porge d'honor candide vesti,  
l'altra di fama tempïi glorïosi,  
tal che son poste in le sue membra ornate  
gentileza, virtù, gratia et beltade<sup>148</sup>.

Data l'estrema concisione del catalogo dell'Achillini non è possibile riconoscere altri punti di convergenza fra *Viridario* e *Laude*, al di là dei nomi ricorrenti. Si può invece osservare come a distinguere i due testi intervenga proprio il concetto di grazia, che caratterizza e contraddistingue gli elogi di Tolomei: «Gratia, amor, virtù, diletto et fede, / accoglienza et beltade»<sup>149</sup> il letterato senese riconosce ad Emilia Fondazza, che da alcuni doveva essere ritenuta la donna amata e cantata da Diomede Guidalotti, se Giovanni Fantuzzi deve chiarire che «né pure accordiamo che l'Emilia fosse quella gentil donna di Casa Fondazza, della quale parlò Claudio Tolomei nel suo libro delle lodi delle donne bolognesi,

---

<sup>145</sup> Ivi, ott. 34, c. G1v.

<sup>146</sup> Ivi, ott. 31, v. 1, c. G1r.

<sup>147</sup> Ivi, ott. 33, vv. 7-8, c. G1v.

<sup>148</sup> Ivi, ott. 35, cc. G1v-G2r.

<sup>149</sup> Ivi, ott. 62, vv. 3-4, c. H1v.

mentre chiaramente dice Diomede nella sua prima dedicatoria che è nome finto»<sup>150</sup>. Allo stesso modo, da Elena Sampieri «più gratia sorge»<sup>151</sup>, Ginevra Vittori «spirava dal volto una tal gratia»<sup>152</sup>, Camilla dall'Aquila «tal gratia [...] ognhor destilla»<sup>153</sup>, Beatrice da Castello splende per «la gratia, la beltà»<sup>154</sup>, Francesca Benacini è «chiaro exempio / di gratia»<sup>155</sup> e chi osserva Isotta Chiari «la sua gratia et suo splendor rimira»<sup>156</sup>. Come testimonia anche il ritratto di Ginevra Lambertini, la virtù non è altro rispetto alla bellezza o al piacere, ma «né vagheggiar l'un l'altra in lei si satia / la gratia la beltà, beltà la gratia»<sup>157</sup>.

Nella lode della Lambertini è però possibile riconoscere anche un'altra caratteristica degli elogi di Tolomei. Recuperando un verso delle *Stanze* poliziane su cui abbiamo già avuto modo di richiamare l'attenzione, il poeta esalta la bellezza della donna «ch'in grembo a Vener nacque, in mezzo a Gnido»<sup>158</sup>. In questo caso, a differenza del poema dell'Ambrogini, l'espressione ha un significato puramente descrittivo e non distintivo, come testimonia anche il suo utilizzo in altri elogi muliebri: è il caso, ad esempio, di un capitolo in terzine, composto intorno al 1524, *in lode de l'ariminesi donne in quel tempo viventi*, in cui Bartolomea Rambottini è elogiata come «costei che nacque in grembo a Citherea»<sup>159</sup>. Nella *Laude* di Tolomei, l'espressione poliziana si pone accanto ad altre metafore, tipiche del linguaggio lirico, in cui la donna sostituisce o incarna la potenza di Venere o quella di suo figlio<sup>160</sup>. Esempio è il caso degli occhi, in cui «Amor coi strali e l'arco»<sup>161</sup> «solea, per quanto al specchio io veggio, / drizar [...] l'orate sue quadrella»<sup>162</sup>, e che «del stendardo d'Amor portan

<sup>150</sup> G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, 9 voll., Bologna, nella stamperia di S. Tommaso d'Aquino, 1781-1789 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965), vol. IV, p. 332.

<sup>151</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., II, ott. 67, v. 7, c. H2v.

<sup>152</sup> Ivi, ott. 83, v. 7, c. H4v.

<sup>153</sup> Ivi, ott. 68, v. 5, c. H2v.

<sup>154</sup> Ivi, ott. 79, v. 2, c. H4r.

<sup>155</sup> Ivi, ott. 82, vv. 7-8, c. H4v.

<sup>156</sup> Ivi, ott. 73, v. 1, c. H3r.

<sup>157</sup> Ivi, ott. 43, vv. 7-8, c. G3r.

<sup>158</sup> Ivi, ott. 44, v. 8.

<sup>159</sup> Il capitolo in questione si legge in *Laude delle primarie donne della honorata città di Rimini et altri degni soggetti di varii et diversi auttori*, Rimini, per Erasmo Virginio, 1553, cc. A3v-B2v: v. 81, c. A4v. Il testo è un elogio privo di una struttura narrativa definita e decisamente stereotipato nell'utilizzo delle immagini di Amore, come dimostra anche l'*incipit*: «Quel fanciullin ch'i dei del sommo choro / al basso piega, e 'ncende ogni mortale / soggiogando ciascun al suo stral d'oro, / indarno per volar spiegaria l'ale, / indarno si metterebbe ad alte imprese, / indarno porteria l'arco e lo strale, / s'hora non fusse il sangue ariminese / l'ornate donne con volto amoroso / et tante lor beltà di virtù accese, / che gir lo fan superbo e glorioso / et di fama real haver gran fregio, / facendo ogn'aspro cuor venir pietoso. / Hora dico io d'Amor il nome egregio / fatt'han le nostre dee di gloria carico / qual portano di bellezza il vanto e 'l pregio. / Pria apparir vedi con beltate al varco / Andreola Battaglia saggia e accorta / che di Cupido è guida, strale e arco» (vv. 1-18, c. A3v).

<sup>160</sup> Basti pensare al ritratto di Ippolita Caccialupi: «sembra la faccia sua te, Venere bella» (A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., II, ott. 61, v. 2, c. H1v).

<sup>161</sup> Ivi, ott. 75, v. 1, c. H3v.

<sup>162</sup> Ivi, ott. 61, vv. 5-6, c. H1v.

la chiave»<sup>163</sup>. Le immagini topiche del repertorio poetico non sono soltanto strumenti di elogio, ma anticipano lo svolgimento narrativo del terzo ed ultimo libro del poema, in cui viene descritta la sottrazione degli attributi di Cupido ad opera delle donne, sottrazione che acquista dunque il significato di una vera e propria reificazione della metafora lirica. Tutto ciò è però già accennato nella descrizione di Valeria dall'Armi, il cui cognome è spiegato in virtù del fatto che le «donò Diana le saette et l'arco, / ma lei con quel ferisce ogni mortale, / non qual suol Cynthia le gran fiere al varco»<sup>164</sup>. La concessione delle armi della figlia di Latona, simbolo di una castità non più intesa quale negazione del sentimento amoroso, anticipa la successiva acquisizione delle insegne di Amore da parte della sorella Lucrezia e delle altre donne bolognesi.

Infatti, alla fine del II libro, ancora una volta con ripresa diretta dalle *Stanze* di Poliziano, Venere chiede al figlio di raggiungere il giardino per sottometterne le custodi. Ma guardando il luogo delle Grazie Cupido rimane vittima della bellezza delle donne e, «preso di sé stesso»<sup>165</sup>, è costretto a invocare la protezione della madre, rivelando ancora una volta il profondo debito di Tolomei nei confronti dell'Ambrogini: «non voler, matre, io viva in stenti et duolo / che pur son tuo, et non d'altrui figliolo»<sup>166</sup>. Con la discesa del dio nel giardino bolognese l'elogio muliebre si fonde indissolubilmente con il tema di Amore disarmato e il poema poliziano assume a fonte parallela e complementare al *Triumphus Pudicitie*. Cupido inizia infatti a scagliare le proprie frecce sulle gentildonne bolognesi, determinando conseguenze sul loro stesso aspetto fisico: se Cornelia Lambertini, ad esempio, «tanto / si spaventò che pallida divenne; / et benché lei di questo hor faccia pianto, / el suo preso pallor sempre ritenne»<sup>167</sup>, Lucrezia dall'Arme rimane ferita da uno dei dardi «et mandò il sangue fuori / che chi vi guarda ben, si vede ancora»<sup>168</sup>. Tolomei applica dunque il meccanismo della reificazione metaforica anche al campo semantico della battaglia amorosa: le caratteristiche fisiche delle protagoniste vengono ricondotte ad un'«estetizzazione» delle azioni compiute dal dio dell'amore. Ma il processo di risemantizzazione messo in atto dal letterato senese si estende anche alle armi di Cupido. Proprio Lucrezia, infatti,

ad Amor tolse l'arco et le quadrella,  
le quadrella al ferir che son tanto use;  
levò da questo ogni accesa facella,

<sup>163</sup> Ivi, ott. 85, v. 8, c. 11r.

<sup>164</sup> Ivi, ott. 54, vv. 2-4, c. G4v.

<sup>165</sup> Ivi, ott. 96, v. 2, c. I2v.

<sup>166</sup> Ivi, ott. 95, vv. 7-8; cfr. A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 8, v. 8, p. 114: «i' pur son tuo, non nato d'adamante».

<sup>167</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., III, ott. 2, vv. 1-4, c. I3v.

<sup>168</sup> Ivi, ott. 3, vv. 7-8.



el mal venen che 'n quel Venere infuse;  
la benda tolse a lui, li strali et l'arme  
onde Lucretia detta è poi De l'Arme<sup>169</sup>.

Come era accaduto alla sorella Valeria, che aveva però ricevuto in dono da Diana l'arco e le frecce, il cognome di Lucrezia è spiegato in virtù del furto operato ai danni di Cupido. Tolomei porta qui all'estremo il processo di riscrittura letteraria delle immagini della tradizione, la cui funzione acquista quasi valore eziologico, non soltanto in relazione al potere esercitato dalle donne sugli uomini, ma anche in relazione alla loro bellezza e ai loro stessi nomi. Lucrezia non combatte con Amore come nelle *psychomachiae* tradizionali, né gli sottrae gli attributi in un momento di distrazione da parte del dio: Lucrezia sdegnata prende arco, frecce, faci e benda per punire il figlio di Venere per quella che avverte come un'offesa inaccettabile. Alla privazione delle insegne segue la vendetta contro Cupido, ed una delle presenti «con le sue mani accorte / i piedi, el collo al picciol Amor lega»<sup>170</sup>. Nell'episodio si può cogliere il risultato della tecnica combinatoria messa in campo da Tolomei per costruire il nuovo figurante allegorico intorno cui è edificato il poema encomiastico: rispetto alla vicenda descritta nel *Triumphus Pudicitie* e raffigurata nelle *Stanze* di Poliziano si possono infatti osservare alcune differenze significative. Innanzi tutto, l'azione compiuta dalle gentildonne bolognesi segue un percorso inverso rispetto a quella di Laura e Simonetta: Amore è prima disarmato e quindi punito, le sue insegne vengono sottratte prima che il dio sia legato e umiliato. Questo perché, ed è questa la cifra che distingue il poema del letterato senese dai suoi modelli, le armi del dio non sono più spezzate, distrutte, rifiutate o disprezzate, ma vengono assunte dalle donne. La condizione imposta a Venere, intervenuta per ottenere la liberazione del figlio, è che il dio alato non metta più piede nel giardino «et che renuntii a queste dive elette / la benda, l'ale, l'arco et le saette»<sup>171</sup>. Le donne bolognesi non rifiutano il potere di Amore, non rifiutano cioè le sue insegne; le donne cantate da Tolomei, che recupera modalità proprie di quella lirica cortigiana di grande successo anche nella Bologna del tempo, non intendono rinunciare all'amore, ma vogliono essere Amore, a tutti gli effetti: «Amor non sia più quel, ma sol siam noi»<sup>172</sup>. In tal modo il letterato senese rigenera, dall'interno, anche le strategie della *descriptio mulieris*, di tradizione già stilnovistica e poi petrarchesca<sup>173</sup>: nel

---

<sup>169</sup> Ivi, ott. 8, vv. 3-8, c. I4v.

<sup>170</sup> Ivi, ott. 12, vv. 5-6, c. K1r.

<sup>171</sup> Ivi, ott. 46, vv. 7-8, c. L2r.

<sup>172</sup> Ivi, ott. 47, v. 8.

<sup>173</sup> A livello generale i rinvii d'obbligo per la *descriptio mulieris* sono: G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie, 1974; ID., *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione e Nota addittiva alla «descriptio puellae»*, in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, cit., pp. 145-171 e 173-184; A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione letteraria*, in ID., *Il naso di Laura*, cit., pp. 291-328; indicazioni utili anche nell'antologia di L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel*

gesto compiuto dalle protagoniste, nell'assunzione e attribuzione dei simboli di Cupido, si fonde e si rinnova, in chiave encomiastico-cortigiana, l'intero immaginario lirico che riconosceva nella bellezze fisiche delle donne le armi del potere di Amore<sup>174</sup>.

A differenza di Francesco nei *Triumphs* e di Giulio nelle *Stanze*, il poeta della *Laude* non prende parte alle sofferenze di Amore. Nella *Canzone del auctore dove parla ad Cupido de suoi regni spogliato et errabundo*, posta a conclusione del poema, Tolomei dichiara anzi: «Giusto è che i sacri rai / t'habbino el saettare e 'l regno tolto, / et a te fatto amico»<sup>175</sup>. L'azione compiuta dalle dame bolognesi non è un'offesa o un atto di tracotanza, bensì la naturale e necessaria condizione perché Cupido possa essere in pace con sé e con il mondo; fuor di metafora, il letterato senese rappresenta nella sconfitta di Amore la sua rigenerazione, la sua purificazione ad opera delle donne, le uniche in grado di conciliare, per mezzo della grazia, lascivia e bellezza in un unico legittimo sentimento. Le gentildonne di Bologna diventano così le migliori custodi dell'amore: sempre nella suddetta *Canzone*, Lucrezia è indicata dal poeta a Cupido come «colei / ch'io viddi andar delle tue spoglie altiera / et farsi di virtute a l'altre exempio»<sup>176</sup>, un'immagine su cui agisce prepotentemente la descrizione poliziana di Lauro-Lorenzo, novello paladino del regno di Venere che, «fatto di virtute a tutti essempro, / riporta [...] il trionfo al nostro templo»<sup>177</sup>. In questa prospettiva non sono più la pudicizia e la castità i significati primari riconosciuti al figurante allegorico; le donne bolognesi non sono proiezione reale di figure mitiche come le caste seguaci di Diana – secondo un modulo che caratterizza invece successivi cataloghi di donne illustri<sup>178</sup> –, ma incarnano la forma più perfetta della virtù muliebre. Con il gesto compiuto da Lucrezia, la sottrazione degli attributi, e la conseguente punizione del figlio di Venere il poeta non rappresenta soltanto la necessità di dominare la passione e l'istinto, ma intende anche

---

*Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008.

<sup>174</sup> In proposito, per le sue relazioni con Tolomei, merita di essere ricordato almeno un epigramma di Eurialo Morani dedicato all'amata Fedra: «“Lucida Phaedra Amor est”. “Et ubi arcus?” “Frons sua: corda / aurea fila comae; lingua sagitta manet”. / “Et pharetra?” “Est dulce os”. “Ubi tingit tela?” “Labellis”. / “Fax ubi?” “Luminibus insita parva suis. / Phaedra Amor est: facies, arcus, fera corda, sagitta / fax, pharetra, et merito lucida Phaedra amor est”»: E. MORANI, *Epigrammaton libri duo*, impresso in Siena, Nicolò Carrolaio, 1516, c. D1v (simile per struttura, ma incentrato sugli attributi di tutti gli dei olimpici, è anche l'*In laudem Hortensiae dialogus* di c. G3v); alla raccolta è premessa una prefatoria di Tolomei (c. A1r), letterato cui Morani dedica molteplici epigrammi incentrati sulle sue doti di legista ma anche di poeta (i testi si leggono in appendice a L. SBARAGLI, *Claudio Tolomei*, cit., pp. 157-159); per Morani cfr. E. DEBENEDETTI, *Notizie sulla vita e sugli scritti di Eurialo Morani da Ascoli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XXXIX (1902), pp. 1-31; S. BALDONCINI, *Per vaghezza d'alloro. Olimpo da Sassoferrato, Eurialo d'Ascoli e altri studi*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 55-80.

<sup>175</sup> A.C. TOLOMEI, *Canzone del auctore dove parla ad Cupido de suoi regni spogliato et errabundo*, in ID., *Laude delle donne bolognese*, cit., cc. M1r-M2v, vv. 100-102.

<sup>176</sup> *Ibid.*, vv. 76-78.

<sup>177</sup> A. POLIZIANO, *Stanze*, cit., II, ott. 6, vv. 7-8, p. 113.

<sup>178</sup> Cfr. *Stanze delle ninfe di Diana alle gentildonne senesi*, in Siena, [s.n.e.], 1584.

riconoscere la piena legittimità del sentimento amoroso, di un amore domato e in certo qual modo purificato dalla virtù muliebre, all'interno dell'orizzonte della grazia femminile. D'altronde è la stessa Venere, discesa nel giardino, a ricordare alle donne che

[...] se resta Amor legato et vinto  
leggiadria et dolceza vanno al fondo,  
et se perisce quel, forza è che mora  
speme, gratia, bellezza et voi ancora<sup>179</sup>.

L'amore, come testimoniato anche dalla descrizione del I libro della *Laude*, è parte integrante del giardino delle Grazie, è cioè indissolubilmente legato al concetto stesso di grazia. Questo ci permette di comprendere perché le armi di Cupido non sono spezzate, ma gelosamente conservate quali vere e proprie reliquie. Le protagoniste non vogliono sconfiggere Amore, ma punirne «l'iniurie prave»<sup>180</sup>, ossia gli eccessi innaturali, per dimostrare la necessità, anche in questo caso, di una *mediocritas* che non conduca le donne bolognesi allo stesso livello delle *heroides* ausoniane. Le gentildonne di Bologna sono dunque elogiate non soltanto per le loro virtù morali ma, come già nei cataloghi muliebri di Boccaccio<sup>181</sup>, anche per la loro bellezza e per la loro grazia. Da qui deriva il senso attribuito alle armi di Amore, che lo stesso dio accetta di concedere loro:

Lor fece Amor, a lor lassò l'imperio,  
a loro el saettare, el foco a loro,  
l'inceder questo et quell'altro emispherio,  
questa ferir col piombo et quel con l'oro,  
lassolli ogni amoroso desiderio  
et quanto ha fatto el cythereo lavoro:  
così le belle nymphe in volto adorno,  
amoroso pensiero, Amor restorno<sup>182</sup>.

Ecco perché, in conclusione, il poeta invita gli amanti a «non fare di Cupido hor più querele, / ché 'l regno suo le belle nymphe han tolto»<sup>183</sup>. Il motivo encomiastico si lega a filo doppio all'universo lirico cortigiano: i rispetti dedicati alle amanti, costruiti sul *topos* della sostituzione della donna al dio dell'amore, trovano nella struttura unitaria del poemetto in ottava rima nuova linfa e nuova legittimazione: la tradizione classica e umanistica, poetica come impresistica ed emblematica, si fonde nella creazione di un immaginario originale adatto ad esprimere, nel segno della «regola universalissima» della grazia, le innumerevoli

<sup>179</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., III, ott. 40, vv. 5-8, c. L1r.

<sup>180</sup> Ivi, ott. 44, v. 5, c. L1v.

<sup>181</sup> Un influsso di Boccaccio, o quanto meno di un'iconografia ancora medievale di Cupido, si potrebbe avvertire anche nella descrizione del dio, pronto a lasciare alle donne «li strali, l'arco, el venenoso artiglio» (ivi, ott. 56, v. 6, c. L3v).

<sup>182</sup> Ivi, ott. 59.

<sup>183</sup> Ivi, ott. 61, vv. 3-4, c. L4r.

nuove sfaccettature della *claritas* muliebre.

Di fronte all'accettazione della sconfitta da parte di Cupido, anche Venere non può che cedere alle richieste delle donne. Tuttavia, prima di abbandonare il giardino, la dea «impetrò el scudo che di lavor fino / sopra alla porta con tal gratia pende»<sup>184</sup>; le bolognesi accettano a patto che «non fia la voglia tua mai stracca o satia / conservar questo in pace, amor et gratia»<sup>185</sup>. Il poema si conclude così, circolarmente, con un'ennesima menzione dei dedicatari. In tal modo il letterato senese non soltanto riafferma la propria fedeltà ai Cesarini, da cui richiede la stessa protezione che le donne impetrano a Venere, ma permette ai membri della famiglia romana di varcare idealmente il portale d'accesso dell'*hortus conclusus*, da cui sarebbero altrimenti esclusi. In tal modo, all'elogio delle qualità delle gentildonne di Bologna, eterne custodi del giardino delle Grazie e della armi di Amore, fa eco l'elogio della famiglia Cesarini, i cui rappresentanti sono ammessi alla contemplazione della vera grazia e, per mezzo di Venere, della perfezione olimpica.

Se da un punto di vista strutturale il poemetto di Tolomei dimostra una discreta capacità di rielaborare in modo originale immagini e *topoi* della tradizione letteraria, da un punto di vista linguistico e stilistico testimonia un legame profondo con la coeva cultura toscana e il fiorentino argenteo, mediati però anche dalla straordinaria ricchezza dell'editoria bolognese tra fine Quattrocento e primo Cinquecento. Esempio, in proposito, può considerarsi l'inserimento nella *Laude* del seguente episodio relativo alla cattura di Amore da parte delle custodi del giardino:

Sotto uno antro legato allhor Cupido  
su nel giardin sentiva un dolce suono  
et li pareva audir che in mesto grido  
la bella matre sua chiedea perdono;  
parlando questo al maternal suo nido,  
per l'antro in echo si spargeva un tuono,  
et mentre tal parole a Vener dice,  
per quella rispondeva ogni pendice:

«A che suave matre hor qui stai?». «Ahi».  
«C'ha 'l volto tuo che tal sospira?». «Ira».  
«Che duolo è se qui il cor lassai?». «Assai».  
«Che temi, ch'ogni ben m'aspira?». «Pira».  
«Perdendo me che perderai?». «Erai».  
«Tropo bel volto a me s'aggira». «Haggira».  
«Di pianto che farai, me privo?». «Rivo».  
«Va dunque, prega un volto divo». «Ivo»<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> Ivi, ott. 64, vv. 3-4, c. L4v.

<sup>185</sup> Ivi, ott. 65, vv. 7-8.

<sup>186</sup> Ivi, ott. 48-49, c. L2r-v.

Se Eco e Narciso, come riconosce Andrea Gareffi, possono essere considerati le mitologie caratterizzanti l'immagine di un Manierismo che affonda le radici nella «bizzarria alessandrina di Ausonio»<sup>187</sup>, l'artificio retorico dell'eco, anch'esso di tradizione ellenistica<sup>188</sup>, ha come figura di riferimento Angelo Poliziano. Il noto e virtuosistico rispetto costruito dall'Ambrogini con questa tecnica<sup>189</sup>, ricordato dallo stesso umanista nei *Miscellanea*<sup>190</sup>, è «l'unico a essere compreso nella stampa delle *Cose vulgare* del 1494»<sup>191</sup>, edite a Bologna da Girolamo de' Benedetti, lo stesso editore del *Viridario* dell'Achillini, e successivamente ripubblicate illecitamente da Caligola de' Bazalieri, tipografo delle *Collettanee*<sup>192</sup>. Le *Stanze* e il rispetto dell'eco circolavano dunque, ampiamente e contemporaneamente alla letteratura cortigiana praticata (e incarnata) dall'Achillini e da Serafino Aquilano, negli stessi ambienti culturali in cui si formava il giovane Tolomei. Il letterato senese conosce perfettamente la produzione letteraria e le novità editoriali del suo tempo, ma dimostra anche di saperle utilizzare e rielaborare in prospettiva critica. Secondo Giovanni Pozzi, «la figura dell'eco è perfetta quando la parola ribattuta ripete solo la parte finale della parola che la precede. [...] Tuttavia spesso viene ripresa l'intera parola precedente e anche l'intero emistichio»<sup>193</sup>. È quest'ultima la modalità utilizzata nel rispetto di Poliziano, testo destinato a fare scuola<sup>194</sup>. Tolomei invece riprende interamente l'ultima parola soltanto nel sesto verso, cercando dunque di costruire un'ottava più perfetta, in cui l'artificio dell'eco restituisca l'impressione del dialogo fra Cupido e la madre Venere.

La *Laude delle donne bolognese*, prima opera poetica in volgare di Claudio Tolomei, si rivela così un testo utile per comprendere la formazione (e, di conseguenza, anche l'evoluzione) dello stile e della lingua (ma anche della teoria della lingua) di un letterato tutt'altro che secondario nel Cinquecento, ma il cui apprendistato e i cui interessi giovanili

<sup>187</sup> A. GAREFFI, *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 12.

<sup>188</sup> *Antologia Palatina*, cit., vol. IV, l. XVI, 152, pp. 336-337; ma cfr. anche vol. II, l. VII, 548, pp. 274-275; in proposito il rinvio d'obbligo è a G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 94-102.

<sup>189</sup> A. POLIZIANO, *Rime*, cit., 36, p. 70; cfr. E. BIGI, *Ballate e rispetti*, cit., pp. 497-499; D. DELCORNO BRANCA, *Da Poliziano a Serafino*, cit., pp. 426-428; C.E. ROGGIA, *La materia e il lavoro*, cit., pp. 177-181.

<sup>190</sup> A. POLIZIANO, *Miscellanorum Centuria Prima*, édité par H. Katayama, Tokyo, Annales de l'Université de Tokyo, 1982, I, 22, p. 213-214.

<sup>191</sup> P. ORVIETO, *Poliziano*, cit., p. 286.

<sup>192</sup> Per la *princeps* delle *Cose vulgare* cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione delle Rime*, cit., pp. 13-27; V. BRANCA, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, cit., pp. 7-12; per i rapporti fra Poliziano e l'editoria bolognese è sempre fondamentale l'analisi di D. DELCORNO BRANCA, *Note sull'editoria bolognese nell'età dei Bentivoglio*, in «Schede umanistiche», 2 (1988), pp. 19-32; ma cfr. anche P. VECCHI GALLI, *La stampa a Bologna nel Rinascimento fra corte, università e città. Rassegna del libro di rime*, in *Sul libro bolognese del Rinascimento*, a cura di L. Balsamo e L. Quaquarelli, Bologna, CLUEB, 1994, pp. 129-153.

<sup>193</sup> G. POZZI, *Poesia per gioco*, cit., p. 95.

<sup>194</sup> Colgo l'occasione per segnalare un altro rispetto che utilizza la stessa figura retorica conservato nel codice Vat. Lat. 9948 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 41r, che si conclude con la stessa parola-eco di Poliziano.

sono stati troppo a lungo trascurati. Il poemetto non è soltanto un catalogo di donne illustri, ma si rivela un articolato esercizio letterario in cui convergono, integrandosi, «la poetica della tradizione e la ricerca di un linguaggio nuovo»<sup>195</sup>, nella creazione di un vero e proprio sottogenere, allegorico e figurale, destinato ad essere replicato e riprodotto nel tempo, più o meno consapevolmente.

Direttamente ispirato alla *Laude*, come accennavamo, è il *Dialogo amoroso* di Filolauro da Cave, pubblicato a Siena nel 1533. Alle scarse o nulle notizie sul letterato senese si può ora aggiungere il ritrovamento di un testo teatrale intitolato *Del Philolauro solacciosa commedia*, operetta edita nel 1520 a Bologna presso Girolamo de' Benedetti, già ricordato per aver pubblicato la *princeps* delle *Cose vulgare* di Poliziano e il *Viridario* dell'Achillini<sup>196</sup>. La commedia permette di ipotizzare una conoscenza diretta, da parte del poeta di Siena, della realtà culturale bolognese presso cui si era formato Tolomei e che grande spazio ha anche nel *Dialogo amoroso*. In questa «operetta in laude delle famose e generose donne di Siena»<sup>197</sup>, il poeta racconta la visione avuta poco dopo essersi innamorato. Nei pressi di Siena, l'autore incontra Cupido che lo invita a salire su un monte dove si trovano alcune donne; il dio rivela anche che «a morte condannato / essere dovevo e di mia vita privo, / ma quelle hor son cagion ch'al mondo vivo»<sup>198</sup>. Giunto sulla montagna, il poeta è purificato e può accedere ad un giardino rigoglioso in cui cantano e ballano bellissime donne. Raggiunto da Venere – in realtà più simile a Diana, «con la pharetra al fianco [...] / con l'arco in man con la soccinta gonna»<sup>199</sup> –, il protagonista si lamenta delle sofferenze procurate dall'amore, che la dea lo invita a superare cantando la virtù delle donne presenti nel giardino. I primi cinque canti del *Dialogo amoroso* ricalcano dunque, quasi perfettamente, la struttura del I libro della *Laude*, anche se sono del tutto escluse le digressioni ecfrastriche che permettevano di riconoscere nel poemetto l'influsso delle *Stanze* di Poliziano e dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. I successivi cinque canti di Filolauro sono dedicati invece al catalogo muliebre, incentrato su un lungo elenco di donne senesi<sup>200</sup>, molto più ricco e dettagliato di quello di Tolomei. Le lunghe liste di

---

<sup>195</sup> È quanto della poesia ludico-giocosa di Tolomei osserva G. FORNI, *Forme brevi della poesia*, cit., p. 130, anche se il giudizio si può estendere all'intera produzione poetica del letterato senese.

<sup>196</sup> *Del Philolauro solacciosa commedia*, in Bologna, in casa de maestro Hieronymo di Benedetti, 1520: del testo si conosce un'unica copia, conservata nella miscellanea Cappon. V 723 della Biblioteca Apostolica Vaticana; Filolauro da Cavo è autore anche di un altro testo teatrale, la *Comedia intitulata il Travaglio recitata in Siena opera ridicolosa e piacevole composta per il Fumoso de' Rozi da Siena*, [s.n.e.]: una copia, con segnatura R VII 74, è conservata presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena.

<sup>197</sup> Come si legge nella dedicatoria al duca di Malfi: FILOLAURO DA CAVE, *Dialogo amoroso*, cit., c. A2r.

<sup>198</sup> Ivi, c. A6r.

<sup>199</sup> Ivi, c. B7r.

<sup>200</sup> Molti dei nomi indicati da Filolauro tornano anche nel *Trionfo* dedicato a Laura Spinelli pubblicato in appendice al poema, cc. V1r-Y1v, ad ulteriore dimostrazione del profondo legame esistente, in relazione ai cataloghi di donne illustri, fra poemetti narrativi e trionfi.

nomi, per lo più mogli di personaggi illustri della Siena del tempo (come confermano le didascalie, simili a quelle della *Laude*), compresi molti membri dell'Accademia degli Intronati, sono però talvolta alternati con brevi inserti narrativi di carattere encomiastico. Nel VI canto, ad esempio, viene raccontata una contesa fra le città italiane per scegliere la donna più bella: oltre che un modo per elogiare la senese Gioma Tomasi, l'*excursus* offre l'occasione per menzionare le più importanti nobildonne del tempo, da Lucrezia Farnese a Isabella Grimani, da Luchina Conte a Isabella d'Aragona da Lucrezia Scagliona a Costanza Pandolfini a Barbara Castagna. Naturalmente la palma viene data alla rappresentante di Siena, ma è interessante osservare come Filolauro ampli il proprio canone rielaborando l'episodio della *Laude* in cui le Grazie ricercano in tutto il mondo le degne custodi cui affidare il giardino.

Ben più interessante per la nostra indagine si rivela però l'episodio narrato da Filolauro per elogiare Laudomia Forteguerra. Il poeta racconta infatti la reazione di Venere di fronte al comportamento di Cupido:

In man gli strali e l'arco diede a questa,  
del che la dea percosse il figlio e disse:  
«U' sono i strali e l'arco?». E ei con mesta  
voce risponde: «A Laudomia», e scisse  
sue chiome e disse: «Essendo assai rubesta  
per che gliel' dessi; et ei veggendo affisse  
tante bellezze ne sembianti suoi,  
il diede a lei che credea darlo a voi».

Pensosi Amore, e ognun l'harìa pensato,  
che la ciprigna dea Laudomia fusse,  
la cui tanta bellezza onde ingannato  
ne restò prima, e poi vinto 'l condusse  
a porle l'arco in mano, i strali a lato.  
Al fin (prostrato in terra) ei si ridusse  
'nanzi a lei di vergogna e doglia carco  
chiedendole (con preghi) i strali e l'arco.

«Potrei spezzarti hor, s'io volessi, i strali –  
rispose – e l'arco e la pharetra anchora,  
legarti stretto e spennacchiarti l'ali;  
ma vo' che tu sai (poi che a tanti ognhora  
cagion sei stati d'infiniti mali)  
a quale stratio va chi s'innamora».  
et detto questo al disarmato Amore  
un stral dorato fisse in mezzo al core<sup>201</sup>.

L'episodio ripropone perfettamente quanto narrato da Tolomei nel III libro della *Laude*, anche se Filolauro insiste ancor più sull'innamoramento di Cupido nei confronti di Laudomia. Di

---

<sup>201</sup> Ivi, c. N3v.

fronte alle proteste di Venere, la donna osserva infatti:

[...] aver quest'arco giustamente intendo  
ch'io non l'ho chiesto né rubato o tolto:  
Amor mel diede e pria ch'alcun mel toglia  
mi torrà l'alma e sia chiunque esser soglia<sup>202</sup>.

Per cercare di rientrare in possesso delle armi del figlio, la dea ciprigna ricorre anche all'intervento di Marte; ma di fronte all'indomita resistenza della donna, gli dei devono accettare che Laudomia conservi gli attributi di Cupido ed entri trionfalmente a Siena esibendo le insegne del suo nuovo potere. Filolauro non si limita dunque a rappresentare la sconfitta di Cupido, ma ritrae la donna come un'eroina «qui est plus belle que Vénus et plus vaillante que Mars lui-même»<sup>203</sup>, forse celando nell'atto della sottrazione degli attributi di Amore un sottile riferimento alla ben nota omosessualità della protagonista. Laudomia Forteguerra, moglie in seconde nozze di Petruccio Petrucci, figura più volte in cataloghi di donne (non solo) senesi. Insieme a Margherita d'Austria, alla quale sono indirizzati versi della stessa Forteguerra<sup>204</sup>, è ad esempio ricordata da Agnolo Firenzuola nel *Celso*, il dialogo sulla bellezza delle donne, dedicato alle abitanti di Prato, pubblicato nel 1541<sup>205</sup>. E sempre Firenzuola aveva indirizzato proprio a Tolomei nel 1525 un'epistola *in lode delle donne* in cui, polemizzando con il letterato senese che lo aveva accusato di «avere egli attribuito alle donne intelligenza e sentimenti troppo elevati»<sup>206</sup>, aveva redatto un lungo ed articolato catalogo di esempi di virtù femminile, dall'antichità alla contemporaneità, in cui figurano alcune donne del tempo – come Veronica Gambara, Felice della Rovere, le figlie di Boiardo – ricordate anche nel *Viridario* di Achillini<sup>207</sup>.

L'ingresso trionfale di Laudomia a Siena anticipa quello di Filolauro che, dopo aver cantato la gloria della città, «di bellezza il fonte / anzi del mondo la più bella parte» e «il terzo

---

<sup>202</sup> Ivi, c. N4v.

<sup>203</sup> M.-F. PIÉJUS, *Venus 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*, études réunies par A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, pp. 81-167: 101.

<sup>204</sup> Cfr. K. EISENBICHLER, *Laudomia Forteguerra loves Margaret of Austria*, in *Same-Sex Desire among Women in the Middle Ages*, edited by F. Canadé Sautman and P. Sheingorn, New York, Palgrave, 2001, pp. 277-304; per una contestualizzazione cfr. anche M.-F. PIÉJUS, *Les poetesses siennoises entre le jeu et l'écriture*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Actes du colloque international (Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 315-332: 320-321; K. EISENBICHLER, *Poetesse senesi a metà Cinquecento: tra politica e passione*, in «Studi rinascimentali», I (2003), pp. 95-102: 99-102.

<sup>205</sup> A. FIRENZUOLA, *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*, in ID., *Opere*, a cura di A. Seroni, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 519-596.

<sup>206</sup> A. FIRENZUOLA, *In lode delle donne epistola a Claudio Tolomei*, ivi, pp. 173-184: 175.

<sup>207</sup> G.F. ACHILLINI, *Viridario*, cit., cc. CXCvI e CXCvII.



paradiso»<sup>208</sup>, è riuscito a far rifiorire una pianta di lauro secco collocata al centro del giardino. In tal modo, il poeta riafferma idealmente la propria funzione di poeta cittadino, in un certo senso venuta a mancare dopo la prima edificazione del paradiso delle Grazie ad opera di Tolomei. Il *Dialogo amoroso* del Filolauro riconosce dunque alla *Laude delle donne bolognese* una funzione esemplare: è del tutto evidente la sostanziale originalità – sempre all’interno di una tradizione non negata, ma anzi riaffermata mediante un’imitazione critica e tutt’altro che meccanica – del testo di Tolomei rispetto alla vastissima e talvolta sterile produzione di cataloghi di donne (bolognesi e non), declinata nelle forme della visione, del trionfo, ma anche dell’irenistico paradiso d’Amore. Nel testo del letterato senese sembra però possibile riconoscere anche un’altra differenza rispetto ai testi successivi, un ulteriore livello di lettura suggerito dalle due incisioni che ne decorano, l’una, il frontespizio e il *colophon*, l’altra, l’inizio del II e del III canto: nella prima è raffigurata una donna vestita che accarezza un unicorno [fig. 129]; nella seconda, una donna nuda che tiene sul palmo della mano un piccolo dio dell’amore pronto a scoccare la freccia [fig. 130]. Si tratta di due immagini che abbiamo già incontrato sul rovescio di medaglie muliebri, a simboleggiare le virtù e le qualità delle donne riprodotte sul *recto*. Questo elemento ci spinge a riflettere sulla possibilità di leggere l’intera *Laude* come un «emblematic poem»<sup>209</sup>: la sconfitta del figlio di Venere e la sottrazione dei suoi attributi non sono soltanto una ‘trovata’ encomiastica, un motivo attraverso cui veicolare l’elogio, ma assurgono al grado di vera e propria impresa, immagine simbolica – al pari di quelle riprodotte sulle medaglie – adatta a sintetizzare visivamente il significato della narrazione letteraria. Non si dovrà allora trascurare che anche Claudio Tolomei, così come Poliziano, Serafino Aquilano e anche Sabadino degli Arienti prima di lui<sup>210</sup>, partecipa al gioco cortigiano dell’impresistica, creando stemmi e motti originali per amici e protettori<sup>211</sup>. Si tratta però, come afferma in un’epistola a Giovan Battista Grimani che gli aveva richiesto il disegno per una «medaglia maritale», di una «dolce fatica», perché «il far ciò per sé stesso mi dispiace e m’è odioso, ma per amor di M. Giovambattista mi si fa piacevole e caro, onde io tanto più volentieri il vo’ fare quanto da per sé stesso m’è dispiacevole il farlo»<sup>212</sup>. L’epistolario del letterato senese è un serbatoio inesauribile di preziose informazioni<sup>213</sup>: in questo caso, conservando il ricordo dell’impresa progettata per le

<sup>208</sup> FILOLAURO DA CAVE, *Dialogo amoroso*, cit., c. S8v.

<sup>209</sup> P.M. DALY, *Literature in the Light of the Emblem*, cit., p. 113.

<sup>210</sup> Per Sabadino degli Arienti cfr. M. BREGOLI-RUSSO, *L’impresa come ritratto del Rinascimento*, cit., pp. 201-224.

<sup>211</sup> A. SALZA, *La letteratura delle «imprese»*, cit., p. 222 ricorda ad esempio l’impresa creata per Ranuccio Farnese e ricordata da Annibal Caro.

<sup>212</sup> C. TOLOMEI, *Delle lettere*, cit., t. I, l. III, 14, p. 223.

<sup>213</sup> Per la silloge epistolare si può rinviare almeno a B. CROCE, *Claudio Tolomei. «Le lettere»*, in ID., *Poeti e*

nozze del Grimani – un complesso sistema di lettere, numeri e immagini incentrato sul matrimonio – ci permette di comprendere la capacità di Tolomei di combinare fra loro materiali eterogenei per creare nuovi significanti simbolici.

La lettera è datata 1543, lontanissimi i tempi della *Laude*: il letterato è ormai una personalità di spicco nella Roma del tempo, figura di polemista nella questione della lingua, di sperimentatore delle possibilità versificatorie, di animatore dell'Accademia della Virtù, prima, di quella dello Sdegno, poi. In proposito si dovrà allora ricordare un'altra lettera, scritta da Paolo Gualtieri a Tolomei e incentrata sull'impresa dell'Accademia:

Et s'io avessi a far una impresa de la Virtù dipignerei una donna [...] e gli farei intorno Cupidini che l'assalissimo col fuoco e col ferro, e che 'l fuoco e il ferro si rivolgesse contro a i feritori, et lei lasciassino libera et senza pur un taglio o un segno di carbone; et che ella havesse in mano il verso del nostro poeta [Petrarca] che ho detto di sopra [*Che né fuoco, né ferro a virtù noce*], e ne l'altra una ghirlanda di gramigna con queste parole: *Virtus merentibus offert*<sup>214</sup>.

L'impresa – mai utilizzata a causa della chiusura dell'Accademia della Virtù in seguito alla morte del protettore Ippolito de' Medici<sup>215</sup> – ripropone l'immagine di Cupido sconfitto da una donna con le stesse armi con cui il dio intendeva sottometterla; in questo caso, però, al gesto della sottrazione degli attributi corrisponde una nuova antagonista, la più onnicomprensiva Virtù, in cui convergono la figura di Laura-Pudicizia e quelle delle sue seguaci. Il verso petrarchesco, tratto dall'elogio di Orazio inserito nel catalogo di *viri illustres* del *Triumphus Fame*<sup>216</sup>, testimonia non soltanto il radicato interesse dell'Accademia per «the cult of the Italian language [...] and through the studies of Petrarch's lyric»<sup>217</sup>, ma soprattutto la particolare attenzione rivolta dai Virtuosi ai *Triumphs*, «quel testo del tutto alternativo al *Canzoniere* sul quale [...] essi volevano misurare il proprio talento parodico»<sup>218</sup>. Tra imitazione e parodia, l'interesse per il poema trionfale giunge a suggerire un'impresa accademica in cui il verso del *Triumphus Fame* viene associato all'immagine più significativa ricavabile dal *Triumphus Pudicitie*, ritenuta dunque la più adatta a emblematizzare il concetto

---

scrittori, cit., vol. II, pp. 65-73.

<sup>214</sup> La lettera si legge in *Delle lettere facete et piacevoli di diversi grandi huomini et chiari ingegni scritte sopra diverse materie raccolto per m. D. Atanagi*, in Venetia, [s.n.e.], 1582, l. II, 81, pp. 208-209.

<sup>215</sup> Per il sodalizio, oltre a M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. V, pp. 478-480, cfr. S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, pp. 46-48 (con elenco dei membri a p. 47, nota 41) e, più recentemente, P. COSENTINO, *L'Accademia della Virtù: dicerie e cicalate di Annibal Caro e di altri virtuosi*, in *Cum notibus et commentaribus. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, Seminario di letteratura italiana (Viterbo, 23-24 novembre 2001), a cura di A. Corsaro e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2002, pp. 177-192.

<sup>216</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Fame*, cit., Ia, v. 42, p. 560.

<sup>217</sup> M. BREGOLI-RUSSO, *The Study of the Impresa as Cultural Energy in the Renaissance*, in *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*, edited by A. Toscano, New York, Stony Brooks, 1991, pp. 197-204: 203.

<sup>218</sup> P. COSENTINO, *L'Accademia della Virtù*, cit., p. 192.

stesso di virtù<sup>219</sup>.

Ma nell'ambito delle accademie in cui si muove Claudio Tolomei l'immagine della sconfitta e della punizione del figlio di Venere torna ancora, con frequenza, anche secondo le modalità di declinazione lirica ed encomiastica già incontrate nel caso della poesia cortigiana. Un esempio può essere offerto dai *Cento sonetti* di Anton Francesco Raineri<sup>220</sup>, autore profondamente legato al letterato senese. Nel commento ad uno dei suoi componimenti il poeta ricorda: «È notissimo il caso ch'avenne alla Sig. Livia Colonna, quando fu l'anno passato a pericor di perder i più bei lumi che sian veduti al mondo [...]: sì perché tutta Roma ne pianse, e tutti i più nobili intelletti d'Italia vi composero lagrimevoli versi, in l'una e l'altra lingua, che furon tanti che raccolti insieme fecer un volume ben alto»<sup>221</sup>. Questa raccolta, rimasta manoscritta e pubblicata con vistosi rimaneggiamenti solo dopo la morte della dedicataria<sup>222</sup>, si apriva con un testo, poi raccolto anche nei *Cento sonetti*, che inizia così: «Rompa Amor l'arco, e la faretra versi, / e spenga Amor la face, e l'ali inchine, / e l'aura il giel spirando e le pruine»<sup>223</sup>. Oltre che in questo sonetto, talvolta incluso fra le rime di Giovanni Della Casa<sup>224</sup>, lo stesso concetto viene ribadito anche in un altro componimento, escluso dalla silloge manoscritta, ma composto sempre nella medesima occasione:

Impallidir il sol, cader le stelle  
i' vidi allor che i begli occhi lucenti,  
gli opachi abissi serenar possenti,  
spenser le due d'Amor faci più belle;  
e vidi Amor, che lampeggiar con elle  
solea, vibrando i raggi intorno ardenti,  
scolorir ne la fronte, e i gigli spenti  
da rigid'aure in queste parti e 'n quelle.  
Gli occhi fasciati aveva vaghi e celesti  
di nera benda, e spennacchiate l'ali,  
e col sole e s'udia dolersi seco;  
e rompendo con l'arco insieme i strali,  
dicea, con interrotti accenti e mesti:

---

<sup>219</sup> Sulle imprese accademiche, oltre a G. POZZI, *Imprese di Crusca*, cit., possono essere utili le considerazioni di R. CIARDI, 'A Knot of Words and Things': Some Clues for Interpreting the Imprese of Academies and Academicians, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, edited by D.S. Chambers and F. Quiviger, London, The Warburg Institute-University of London, 1995, pp. 37-54.

<sup>220</sup> Su Raineri e la sua raccolta si può rinviare a G. GORNI, *Un'ecatombe di rime. I "Cento sonetti" di Antonfrancesco Rainerio*, in «Versants», 15 (1989), pp. 135-152; A. CASU, Romana difficultas. I «Cento sonetti» e la tradizione epigrammatica, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 123-154.

<sup>221</sup> A.F. RAINERI, *Cento sonetti, altre rime e pompe, con la brevissima esposizione di Girolamo Raineri*, a cura di R. Sodano, Torino, RES, 2004, XCIII, p. 104.

<sup>222</sup> Le *Compositioni latine et volgari di diversi eccellenti authori sopra gli occhi della ill.ma signora Livia Colonna* sono conservate nel manoscritto Barb. Lat. 3693 della Biblioteca Apostolica Vaticana; la raccolta a stampa vede la luce con il titolo *Rime di diversi eccellenti autori in vita e in morte dell'Ill. S. Livia Colonna*, stampato in Roma, per Antonio Barrè, 1555.

<sup>223</sup> A.F. RAINERI, *Cento sonetti*, cit., XCIII, vv. 1-3, p. 104.

<sup>224</sup> Cfr. G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di F. Fedi, 2 voll., Roma, Salerno, 1978, vol. II, p. 91.

«Amanti, ecco il dio vostro inerme e cieco»<sup>225</sup>.

Raineri utilizza un'immagine topica della lirica in morte della donna amata, con tanto di ali d'Amore spennacchiate, applicandola però ad un livello minimo, quello della sofferenza fisica della protagonista, secondo una modalità presto acquisita anche dalla poesia barocca<sup>226</sup>. Il letterato intende dunque paragonare la malattia degli occhi di Livia Colonna alla sua scomparsa, intrecciando nell'immagine di Cupido che spezza le proprie armi elogio della bellezza muliebre e lamento per la sua caducità. Si tratta, come già osservato, di un processo di tematizzazione piuttosto comune fra Quattro e Cinquecento, un processo che caratterizza anche una delle raccolte poetiche in cui figurano versi di Claudio Tolomei e dei suoi compagni: il II libro della silloge *Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana*, silloge che contiene anche componimenti di membri delle accademie romane, o di amici e corrispondenti del letterato senese, da Annibal Caro a Luigi Alamanni e Fabio Benvoglianti, da Francesco Maria Molza a Benedetto Varchi e Anton Francesco Raineri<sup>227</sup>. Così, ad esempio, nel piangere la morte di Molza, Petronio Barbatì afferma che «spezzato ha l'arco Amor, spenta la face»<sup>228</sup>, riutilizzando un *topos* ormai abusato, ripreso anche da Girolamo Cenci per piangere la scomparsa dell'amata Faustina Mancini:

Rotti sonno d'Amor gli strali e l'arco,  
spenta la face poi che Morte acerba  
d'una somma beltade i fiori in herba  
ha consumato in questo horribil varco.  
Mort'è colei che 'l mondo privo e scarco  
rende d'ogni martir, per cui superba  
si stava Roma e hor noiosa serba  
di lagrime e di duolo il petto carco<sup>229</sup>.

«In morte di Madonna Faustina Mancina degli Attavanti gentildonna romana» è composta anche una corona di sonetti di Anton Francesco Raineri, in cui viene nuovamente richiamata l'attenzione sull'immagine della distruzione delle armi di Amore:

Qui, d'ond'al Ciel volaste, arso han gli Amori  
e gli archi e le farette. Ecco le salme  
de' strali inceneriti, e dove l'alme

---

<sup>225</sup> A.F. RAINERI, *Cento sonetti*, cit., CXIV, p. 105.

<sup>226</sup> È il caso, ad esempio, di un sonetto di Ferdinando Donno, incluso nella silloge *La Musa lirica* (1620), in cui «Amor già spezza l'arco, agghiaccia il fuoco, / langue al languir de le sue carte stelle, / disdegna Pago e Ghido ov'è 'l suo regno» (si cita da E. FILERI, *La Musa lirica di Ferdinando Donno*, in *Il nuovo canzoniere*, cit., pp. 51-126: 106-107).

<sup>227</sup> Si cita da *Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana nuovamente ristampate libro secondo*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548.

<sup>228</sup> Ivi, c. 149r, v. 10.

<sup>229</sup> Ivi, c. 57r, vv. 1-8.

luci velaste, ecco sepolti i fiori<sup>230</sup>.

Oltre che in relazione alla morte (della donna amata o di un amico), ma sempre in linea con la lirica cortigiana, l'immagine di Amore privato delle armi torna anche in sonetti incentrati sulla crudeltà delle donne, cui si chiede di rendere «ad Amor l'arco e lo strale»<sup>231</sup>. Allo stesso gusto appartengono poi testi più chiaramente ispirati all'epigrammatica alessandrina, come denunciano, ad esempio, le immagini di Cupido punto da un ape o intento a rubare il miele<sup>232</sup>. In questo filone rientra anche un breve componimento di Girolamo Muzio ispirato, come quelli coevi di Lodovico Dolce e Berardino Rota, al già ricordato epigramma di Andrea Navagero *De Cupidine et Hyella*:

Mentre la donna, anzi la vita mia,  
misti a rose i gigli va tessendo,  
vide fra l'herbe e fior ch'Amor dormia  
et lui lieta legò dolce ridendo.  
Sciogliersi di tal nodo Amor volia,  
ma chi l'havea legato poi vedendo:  
«Va (disse), o madre, cerca un novo Amore,  
perché 'l mio regno qui sarà maggiore»<sup>233</sup>.

La raccolta del Domenichi si apre però con alcune *Stanze* di Tolomei, poi ripubblicate anche da Lodovico Dolce nella celebre silloge che raccoglie, fra le altre, la *Giostra* di Poliziano e le *Stanze* di Pietro Bembo<sup>234</sup>. In queste ottave il letterato senese torna a riaffermare la necessità che le donne, platonicamente intese come «scala al ciel»<sup>235</sup>, sappiano riconoscere il vero amore. Parlando in persona di Cupido, il poeta afferma infatti:

D'alto cielo i' son sceso in basso loco,  
donne, a vedervi, e son chiamato Amore:  
nacqui ad un parto col Piacer, col Gioco,  
voi lor prendete e me cacciate fuore,  
né mi posso appressar con strali o foco  
ov'è di saldo ghiaccio armato il core;  
ben vi scherzo nel sen, volo ne gli occhi,  
ma non volete mai che 'l cor vi tocchi<sup>236</sup>.

<sup>230</sup> A.F. RAINERI, *Cento sonetti*, cit., LIII, vv. 5-8, p. 63

<sup>231</sup> *Delle rime di diversi nobili huomini*, cit., c. 133r; l'anonimo componimento trova una perfetta eco in un sonetto di Bernardino Tomitano, avversario di Tolomei nella questione della lingua, che richiede all'amata di restituire «a me la libertade e 'l core / che da me havete sì lontan diviso, / a Cipri bella il bel soave riso, / l'arco e li strali al mio avversario Amore» (ivi, c. 39r).

<sup>232</sup> Rispettivamente nei sonetti di Carlo Zancaruolo (ivi, c. 97v) e di Fabio Benvoglianti (ivi, c. 183v); per la fortuna di questo soggetto ellenistico cfr. J. HUTTON, *Cupid and the Bee*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 56-4 (1941), pp. 1036-1058.

<sup>233</sup> *Delle rime di diversi nobili huomini*, cit., c. 148r.

<sup>234</sup> Si cita da *Stanze di diversi illustri poeti nuovamente raccolte da M. L. Dolce*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1553, in cui le *Stanze* di Tolomei sono edite a pp. 392-398.

<sup>235</sup> *Delle rime di diversi nobili huomini*, cit., ott. 9, v. 1, c. 2v.

<sup>236</sup> Ivi, ott. 19, c. 4r.

Tolomei, come nella giovanile *Laude*, non vuole che le donne rinuncino all'amore, bensì che sappiano distinguere fra il vero sentimento e le sue false proiezioni, la passione e l'interesse, già più volte ricordati come antagonisti di Cupido in opere di carattere morale. È questo un concetto sul quale il letterato insiste ancora rivolgendosi direttamente all'amata: «Deh, non troncate, o donna, a questo l'ale, / ché ne l'amare a Dio sarete eguale»<sup>237</sup>. Così come nel poemetto bolognese aveva immaginato le custodi del giardino non distruggere le armi del figlio di Venere ma impadronirsene come nuovo emblema, nelle *Stanze* Tolomei, per quanto fedele seguace di Petrarca e del petrarchismo, non può accettare che Amore sia spennacchiato, perché le sue ali, così come l'arco e le frecce, devono essere acquisite ed esibite dalla donna quale simbolo di virtù. E di grazia.

### 3.1.2 Napoli: la diffusione della forma 'tempio'

In ambiente bolognese la circolazione dei poemetti in ottave in lode di donne copre ininterrottamente l'arco cronologico del XVI secolo. A Napoli, invece, questo (sotto)genere letterario appare tutto sommato più concentrato negli anni Trenta del secolo, direttamente collegato alla presenza di Carlo V nel Regno. Tra 1520 e 1538 vedono infatti la luce alcune operette molto simili, tutte in ottava rima e tutte incentrate sull'elogio delle stesse dame (non solo) partenopee, ad illustrazione del ruolo e della funzione delle donne nel Rinascimento meridionale<sup>238</sup>. Il primo di questi componimenti, risalente agli anni Venti ma pubblicato soltanto nel 1536, è il *Tempio d'Amore* di Iacopo Campanile detto il Capanio<sup>239</sup>, composizione presto plagiata da Niccolò Franco, che nello stesso anno pubblica un nuovo *Tempio d'Amore* trasformando «le dediche alle dame napoletane del Capanio in omaggi galanti e cortigiani alle nobildonne veneziane»<sup>240</sup>. Al di là del plagio, la sostituzione dei nomi dimostra la sostanziale flessibilità di una struttura narrativa, quella della descrizione efrastica di un tempio, adatta a veicolare la lode femminile. Si tratta di uno schema molto fortunato, declinato fin dagli anni

---

<sup>237</sup> Ivi, ott. 13, vv. 7-8, c. 3r.

<sup>238</sup> In proposito sono ora molto utili i testi pubblicati in *La donna nel Rinascimento meridionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 11-13 novembre 2011), a cura di M. Santoro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010.

<sup>239</sup> Il testo, rarissimo, è stato pubblicato da A. ALTAMURA, *Il "Tempio d'Amore": storia di un plagio*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980.

<sup>240</sup> A. CAPATA, *Niccolò Franco e il plagio del Tempio d'Amore*, in *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 219-232: 223; ma sul plagio cfr. anche F. PIGNATTI, *Niccolò Franco (anti)petrarchista*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria*, cit., pp. 131-195: 140-144.

Quaranta del Cinquecento in almeno due forme diverse: la struttura originaria, quella del poemetto in ottava rima composto da un unico autore, prevede che ad ogni parte dell'edificio corrisponda un differente ritratto muliebre, per lo più a base locale, come nei già ricordati casi del *Tempio della Fama* del Parabosco, con donne veneziane, e del più tardo *Palagio d'Amore* del Paterno, con dame napoletane; l'altra possibilità è quella della struttura antologica, in cui la forma 'tempio' viene edificata per mezzo dei numerosi testi poetici che differenti autori compongono in lode ed onore di un'unica dedicataria: esemplare in questo senso è il *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona* ideato e allestito da Girolamo Ruscelli<sup>241</sup>, modello per iniziative simili, come il *Tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona* del 1568<sup>242</sup>. In un certo senso a cavallo fra queste due modalità di elogio fondato sull'architettura templare sono *Le immagini del tempio della signora donna Giovanna Aragona*, pubblicate nel 1556 da Giovanni Betussi come continuazione dell'opera di «Girolamo Ruscelli, primo inventore e fondatore di così gradita fabrica»<sup>243</sup>. Nell'opera, un dialogo fra Verità e Fama che l'autore afferma di aver composto su invito di Luca Contile, sono travalicati i confini geografici di un'unica città e quelli encomiastici di un'unica dedicataria, per tornare a descrivere un tempio in cui si trovano le immagini di donne di tutta Italia, ciascuna proiezione di una virtù sorretta, secondo il già ricordato modello ariostesco della 'fontana parlante', da un diverso poeta<sup>244</sup>. L'unica ad essere inizialmente priva di un cantore è la più volte citata Laudomia Forteguerra, perché «s'ella è l'istessa fama, di qual sostegno ha bisogno e di chi teme?»<sup>245</sup>.

Lo schema del 'tempio d'Amore' ha dunque una propria storia e una propria evoluzione interna, legata a filo doppio alle modalità dell'elogio di donne illustri<sup>246</sup>. Tuttavia deve ritenersi semplicistico, se non sostanzialmente scorretto, rapportare al modello templare qualunque tipo di lode femminile. Questo accade, a partire da un saggio di Benedetto Croce<sup>247</sup>, specialmente per i cataloghi di donne napoletane, con la conseguenza che opere

<sup>241</sup> *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili spiriti et in tutte le lingue principali del mondo. Prima parte*, in Venetia, per Plinio Pietrasanta, 1555; in proposito cfr. A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 232-248.

<sup>242</sup> *Il tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, in Padova, per Lorenzo Pasquati, 1568; cfr. M. BIANCO, *Il 'Tempio' a Geronima Colonna D'Aragona ovvero la conferma di un archetipo*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 147-181; ma cfr. anche F. TOMASI, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, ivi, pp. 77-111.

<sup>243</sup> G. BETUSSI, *Le immagini del tempio della signora donna Giovanna Aragona*, in Firenze, appresso M. Lorenzo Torrentino, 1556, p. 18.

<sup>244</sup> Le relazioni fra donne, virtù e poeti sono schematizzate da L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, cit., pp. 82-83, nota 31.

<sup>245</sup> G. BETUSSI, *Le immagini del tempio*, p. 79.

<sup>246</sup> In proposito si sofferma anche L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., p. 202.

<sup>247</sup> B. CROCE, *Lodi poetiche di donne napoletane del secolo decimosesto*, in ID., *Aneddoti di varia letteratura*, 3

encomiastiche dalla differente struttura narrativa, come *Le stanze sopra la bellezza di Napoli* di Giovanni Berardino Fuscano (edite nel 1531, il cui titolo originale doveva essere *Tripudio di nymphe napolitane*), *Lo specchio delle bellissime donne napoletane* di Jacopo Beldando (1536), le *Stanze* di Ferrante Carafa (1536), il *Triumpho di Carlo V a' cavallieri et alle donne napoletane* di Giovan Battista Pino (1536), l'*Amore prigioniero* di Mario di Leo (1538) e la *Clorida* di Luigi Tansillo (1547), vengono considerate come derivanti «dal modello fondativo del Capanio»<sup>248</sup>. Accanto a testi narrativamente meno impegnati, se non incentrati esclusivamente sull'elencazione di nomi e qualità femminili, il poemetto del Di Leo si distingue tuttavia per la maggior elaborazione formale e per la ricerca di una maggiore originalità rispetto alla semplice e meccanica riproduzione della forma 'tempio'.

Originario di Barletta e rappresentante di quella che Carlo Dionisotti ha definito «l'avanguardia dei giovani napoletani studiosi e poeti della volgar lingua»<sup>249</sup>, Mario Di Leo è autore noto, oggi come nel Cinquecento, quasi esclusivamente per l'*Amore prigioniero*<sup>250</sup>, poema dedicato alla marchesa di Padula Maria Cardona, pubblicato per la prima volta a Napoli nel 1538<sup>251</sup>, quindi riedito a Venezia nel 1550 e nel 1551, per confluire poi nelle *Seconda parte delle stanze di diversi autori*, volume edito da Giolito per le cure di Antonio Terminio nel 1572<sup>252</sup>. Direttamente influenzato, come gran parte di questa produzione cortigiana napoletana, dal XVI canto della *Caccia di Diana*<sup>253</sup>, l'*Amore prigioniero* è

---

voll., Bari, Laterza, 1953-1954<sup>2</sup>, vol. I, pp. 319-329.

<sup>248</sup> A. CAPATA, *Niccolò Franco*, cit., p. 229; ma sostanzialmente simili sono le considerazioni di F. PIGNATTI, *Niccolò Franco*, cit., p. 140.

<sup>249</sup> C. DIONISOTTI, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXL (1963), pp. 161-211; ora riedito in ID., *Scritti di letteratura italiana. II*, cit., pp. 1-37: 34, nota 22.

<sup>250</sup> L'*Amore prigioniero*, «ancora che io non lo leggessi tutto», è ricordato da A.F. DONI, *La libreria*, a cura di V. Bramanti, Milano, Longanesi, 1972, p. 145; ma anche nella *Cronaca di Magna Grecia* (1575) del Cieco da Forlì viene nominato «Manoleo, singolar di legge et elegante poeta, come si vede in quel bel libro da lui composto intitolato *Amor prigioniero*» (il testo è ripubblicato da L. PEPE, *Il Cieco da Forlì cronista e poeta del secolo XVI*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle scienze, 1892, pp. 33-78: 63).

<sup>251</sup> Il primo a segnalare questa edizione è stato B. CROCE, *Lodi poetiche di donne napoletane*, cit.; il testo era già stato pubblicato come introduzione a *Lodi di dame napoletane del secolo decimosesto dall'Amor prigioniero di Mario Di Leo, con notizie ed estratti di altri poemetti sincroni di simile argomento*, a cura di G. Ceci e B. Croce, Napoli, [s.n.e.], 1894 (estratto da «Rassegna pugliese», 11, 1894), in cui venivano pubblicate le ottave con il catalogo di elogi muliebri del Di Leo.

<sup>252</sup> Si è soffermato sulle vicende editoriali del testo G. PETRAGLIONE, *Notiziario*, in «Japigia», XIII-3 (1942), pp. 203-208: 207; un'edizione del poemetto, esemplata sul confronto fra *princeps* e testo edito dal Terminio, è stata pubblicata in M. EPICURO, *I drammi e le prose italiane e latine, aggiuntovi l'Amore prigioniero di Mario Di Leo*, a cura di A. Parente, Bari, Laterza, 1942, pp. 151-217 (da cui si cita con l'indicazione M. DI LEO, *Amore prigioniero*). Si coglie l'occasione per segnalare alcune correzioni al testo, ricavabili dal confronto con la ristampa della seconda edizione, ignorata da Parente (*Amore prigioniero [...] nel quale dimostra quanto siano poche le forze d'amore*, in Vinegia, appresso d'Agostino Bindoni, 1551): I, ott. 11, v. 2 «che farlo occolto a la natura piacque»; II, ott. 18, v. 4 «mandar acque a trovar acque tirene»; II, ott. 99, v. 6 «Marta divina e l'immortal Brianna».

<sup>253</sup> In proposito si può rinviare a P.A. DE LISIO, *Per una storia della fortuna di Boccaccio a Napoli nella prima metà del XVI secolo*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, cit., pp. 563-575; il testo è stato poi riedito, con integrazioni e con il titolo *Note per una storia della fortuna di Boccaccio a Napoli nella prima metà del XVI secolo*, in ID., *Gli anni della svolta (tradizione umanistica e vicereame nel primo Cinquecento*



ambientato sulle sponde del fiume Sebeto, dove, secondo un *topos* cristallizzato, Venere invia il figlio per sottomettere le ninfe «che sprezzan del tuo foco il santo ardore»<sup>254</sup>. Dunque Cupido «in preda tutto del furor si porge, / prende l'arco e gli strali, e va con fretta / per far di tant'offesa aspra vendetta»<sup>255</sup>; il dio però non scende in volo fino alla città delle sue avversarie, ma «l'arco riprese e sopra l'acque / operar li facea in vece di remo»<sup>256</sup>: in questo caso, l'autore recupera un'altra immagine cara all'emblematica cinquecentesca, quella di Amore nocchiero che usa l'arco e le frecce come barca e remi<sup>257</sup>. Giunto in territorio napoletano, il figlio di Venere inizia la sua opera di conquista: Cupido è rappresentato dal Di Leo come un dio invitto e maligno, un puttino cieco «che ha le stelle e tutti i cieli a scherno»<sup>258</sup> e che, per continuare ad esercitare il suo potere, «di farsi una rocca entra in pensiero / e salda e forte ne' baiani campi»<sup>259</sup>. In questa scelta si sovrappongono il ricordo della Baia classica e boccacciana, luogo consacrato alle lascivie e ai piaceri, e quello della Baia petrarchesca, luogo della sconfitta e della punizione di Cupido. Il poeta intende così, all'interno di una tradizione di cui dimostra perfetta conoscenza e padronanza, ridefinire gli spazi geografici della rappresentazione simbolica, spostando sul fiume Sebeto (e sulle donne di Napoli) il polo 'positivo' contrapposto al polo 'negativo' rappresentato da Baia e dal palazzo di Amore. Questa dicotomia è ulteriormente confermata dalla descrizione del luogo, «il bel paese di cui forse eguale / non have il mondo»<sup>260</sup>, giardino di delizie e perfezione ad un passo dall'ingresso dell'Averno, in cui «si gode [...] / ogni piacer della bell'aurea etade»<sup>261</sup>. Troviamo qui l'illustrazione del mito di una età dell'oro svincolata dalla presenza ingombrante dell'amore passionale, così come troveremo ancora in egloghe pastorali e commedie boscherecce<sup>262</sup>.

Nonostante sia messo in guardia da Proteo dal voler proseguire nell'intento di sottomettere la Campania<sup>263</sup>, Cupido decide comunque di edificare un palazzo – a cui si ispirerà direttamente il *Palagio* di Paterno, e a cui è conferita una dimensione meno 'sacrale'

---

*napoletano*), Cercola, Società Editrice Salernitana, 1976, pp. 137-156.

<sup>254</sup> M. DI LEO, *Amore prigioniero*, cit., I, ott. 23, v. 2, p. 157.

<sup>255</sup> Ivi, I, ott. 27, vv. 6-8, p. 158.

<sup>256</sup> Ivi, I, ott. 28, vv. 5-6.

<sup>257</sup> Cfr., ad esempio, O. VAENIUS, *Amorum emblemata*, cit., p. 93.

<sup>258</sup> M. DI LEO, *Amore prigioniero*, cit., I, ott. 45, v. 2, p. 162.

<sup>259</sup> Ivi, I, ott. 40, vv. 5-6, p. 161.

<sup>260</sup> Ivi, I, ott. 46, vv. 1-2, p. 162.

<sup>261</sup> Ivi, I, ott. 53, vv. 7-8, p. 164.

<sup>262</sup> In proposito cfr. E.H. GOMBRICH, *Renaissance and Golden Age*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 24 (1961), pp. 306-309 (trad. it. *Rinascimento ed età d'oro*, in ID., *Norma e forma*, cit., pp. 43-50); H. LEVIN, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, London, Bloomington Ind., 1969; G. COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1972, in particolare pp. 71-109.

<sup>263</sup> M. DI LEO, *Amore prigioniero*, cit., I, ott. 44, vv. 1-6, p. 162: «Fanciullo invitto, or qual maligna insania / cercar cibi ti fa ne l'altrui desco? / Incauto augel ch'a l'intricata pania / ti risospinge il tuo desir follesco, / fuggi, fuggi le selve di Campania / che serbano in bei rami occolto il vesco».

rispetto ai templi di Capanio o di Franco – in cui poter esibire le spoglie dei propri trionfi. Fra i prigionieri del dio è incatenato anche il poeta che, proprio come Francesco nei *Triumphs*, si è arreso all'inarrestabile potenza divina perché «disarmato e solo»<sup>264</sup>. Come il protagonista del poema trionfale, anche Di Leo è scortato nel palazzo d'Amore da una guida, un altro amante che l'autore chiama «saggio Taddeo»<sup>265</sup> e indica come proprio maestro. Le parole dell'accompagnatore ricalcano perfettamente il modello petrarchesco, specialmente nella rappresentazione di Cupido come «fanciul niquitoso, empio e protervo»<sup>266</sup>, capace di sottomettere uomini e dei, come testimoniano le immagini che decorano le pareti del palazzo, raffiguranti la sorte di Saturno, le metamorfosi di Giove, gli amori di Apollo, Mercurio, Diana, Plutone, Ercole e Venere:

Or, che speme avrem noi se non gli calse  
d'aver pietà di quella ond'egli nacque,  
se non è dio che sotto vere o false  
forme da' lacci suoi preso non giacque?<sup>267</sup>

Il primo canto del poemetto si conclude dunque con un'immagine di Cupido in cui si fondono la tradizionale descrizione del dio e l'interpretazione simbolica, di origine medievale, delle sue caratteristiche:

La scorta mi soggiunse: «Ecco l'altero  
tiranno che dal mondo è detto Amore.  
Quei son l'arco e gli stral, quest'è l'arciere  
che si trova la via per gli occhi al core;  
quest'è quel foco violento e fero  
ch'accende ogn'alma di cocente ardore.  
Ma déi pensar ch'esser non può sì crudo  
fanciul di poca età, senz'occhi e ignudo.

Non è fanciul perché la madre il mande  
poc'anzi for di grembo a farne oltraggi,  
ch'ei nacque a l'or quand'erano le ghiande  
cibo de l'uom sotto le querce e i faggi;  
ma perché il suo valor sia così grande,  
che faccia rimbambire i vecchi saggi,  
e cieco è per cagion ch'accieca noi,  
a ciò ne scorga ai precipizi suoi.

Non che non vegga ove lo stral rivolga,  
sì che non opri il doloroso effetto,  
ché, senza che dagli occhi il velo sciolga,  
sa ben trovar nascoso un cor nel petto;

---

<sup>264</sup> Ivi, I, ott. 60, v. 8, p. 166.

<sup>265</sup> Ivi, I, ott. 70, v. 1, p. 168.

<sup>266</sup> Ivi, I, ott. 69, v. 8.

<sup>267</sup> Ivi, I, ott. 99, vv. 1-4, p. 176.

e s'ora il vedi ignudo, è che ci tolga  
quella vesta rea de l'intelletto,  
però che di ragion l'animo spoglia  
e ne fa preda a la sfrenata voglia.

Ma perché del pensier spiegate l'ali  
ti veggo, e forse tacito contempli  
perché 'l chiamano dio tutti i mortali,  
e porgon voti ne' materni templi,  
s'a tanti danni e' dà cagion, de' quali  
recar potresti mille e mille esempli;  
né giustamente può chiamarsi dio  
chi causa effetto scelerato e rio;

dico che 'l fanno per cagion ch'adopra  
cose sopra natura altere e nove,  
perché vincere il mondo e poggiar sopra  
la machina celeste e vincer Giove,  
è tropp'alto poter, né mi par opra  
che convenga a valor d'umane prove:  
e ben convien che per gran dio s'accetti  
chi crea divini e soprumani effetti<sup>268</sup>.

Alla fine del primo canto Mario Di Leo indica dunque i termini concettuali nei limiti dei quali prende corpo la vicenda narrata nel canto successivo: Amore è un falso dio, una divinità crudele che priva l'uomo della ragione e dell'intelletto per ridurlo al puro istinto animale. Nella figura di un Cupido altero e feroce prende così corpo l'immagine di una passione distruttiva, che l'autore considera immutabile fin dalle origini: il letterato di Barletta non guarda al proprio tempo come ad un momento di corruzione e degenerazione di un sentimento amoroso originariamente positivo, ma vede nell'amore una forza totalmente negativa fin da «quand'erano le ghiande / cibo de l'uom sotto le querce e i faggi». Il Sebetò, irenistico *locus conclusus* in cui non esiste Cupido e si godono le gioie dell'*aetas aurea*, si rivela così una pura illusione, quasi una mistificazione, perché è illusorio pensare che possa essere esistito un tempo, finanche un'età dell'oro, privo di amore. Quanto Di Leo si accinge a narrare nel secondo canto va dunque considerato sotto una duplice ottica: l'intervento delle donne si definisce, da un lato, come vendetta necessaria e legittima ai danni di una divinità falsa e meschina ma, dall'altro, acquista ancora una volta i tratti di un *adynaton*, come abbiamo visto in altri tentativi di sconfiggere Cupido, perché la perfezione che le protagoniste intendono conservare non è in realtà così adamantina. Le donne non possono rifiutare l'amore: possono tentare di domare le intemperanze del figlio di Venere, ma non possono sottrarsi al suo potere nella ricerca impossibile di un irrealizzabile paradiso di pace e felicità.

Il secondo canto si apre con un catalogo di letterati che, meglio del poeta, avrebbero

---

<sup>268</sup> Ivi, I, ott. 109-113, pp. 178-179.

potuto tessere le lodi delle dame napoletane che occupano interamente questa parte del poemetto: Sannazaro, Ariosto, Tasso, Molza, Bembo (che tuttavia «or scrive istorie e volge i vecchi annali / de la gran terra che Nettuno affrena»<sup>269</sup>), Vittoria Colonna («una di voi che 'l sesso vostro onora, / una che in questa età la prima vive, / se non in quanto è la seconda aurora, / poich'è pur donna e ne l'istesse rive»<sup>270</sup>), e quindi Bernardino Martirano (tutto intento ai «segreti pensier di Carlo Quinto»<sup>271</sup>, ossia alla stesura del poemetto mitologico *Il pianto d'Aretusa*, composto fra 1536 e 1539 e pubblicato postumo nelle *Stanze* del Terminio<sup>272</sup>), Giano Anisio<sup>273</sup>, Scipione Capece e Bernardino Rota. Il catalogo si apre e si chiude nel segno della letteratura partenopea e nell'idealizzazione di una possibile continuità fra il primo e il secondo Cinquecento, fra maestri e allievi, nel solco della poesia, non solo volgare (come dimostrano i nomi di Anisio e Capece). Di Leo si inserisce dunque, indicando i propri modelli, all'interno di questa tradizione tutta moderna (non è ricordato nessun autore precedente a Sannazaro), in cui si fondono lirica e mitologia, petrarchismo e letteratura cortigiana, forme brevi e ottava rima.

Due sono le minacce che incombono su Cupido dopo il suo ingresso in Campania: da un lato il fiume Sebeto che, offeso dell'ingerenza del dio, si rivolge alle ninfe del luogo, ossia alle donne napoletane, «certo che legato e stretto / mi porterete trionfando Amore»<sup>274</sup>; dall'altro Giunone che, preoccupata che le seguaci del figlio di Venere possano attirare le attenzioni di Giove, invia Bellona e Diana a dar manforte alle ninfe. Ad opporsi sono dunque le due tradizionali fazioni delle *psychomachiae*, l'amore passionale e travolgente e la pudicizia in armi, divisa in due schieramenti: «l'una parte a la custodia fida / de l'inclita Bellona si rassegna, / e l'altra poi l'alma Diana guida»<sup>275</sup>. In questo scontro non deve però essere sottovalutato né trascurato l'apporto di Giunone, dea del matrimonio e della fedeltà coniugale, che soltanto in un anonimo componimento del *Codice Isoldiano* troviamo intenta a

castigar Cupido quando scopre  
alchuna guerra cum amor vilano,

<sup>269</sup> Ivi, II, ott. 6, vv. 5-6, p. 182.

<sup>270</sup> Ivi, II, ott. 7, vv. 2-5.

<sup>271</sup> Ivi, II, ott. 8, v. 6, p. 183. Il ricordo di Carlo V e dell'impresa tunisina del 1535 torna anche nelle parole che Giunone rivolge a Venere poco dopo: «Io veggio Carlo che superbo esplica / le vele al vento e con le genti strane / turba la gente a me più ch'altra amica, / le libiche contrade e l'africane» (II, ott. 31, vv. 1-4, p. 188).

<sup>272</sup> Si può ora rinviare all'edizione di B. MARTIRANO, *Il pianto d'Aretusa*, a cura di T.R. Toscano, Napoli, Loffredo, 1993; un ristampa dell'edizione pubblicata dal Terminio si legge in ID., *Aretusa. Polifemo*, a cura di P. Crupi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

<sup>273</sup> Nel personaggio che Di Leo indica come «il dotto Alifio» Benedetto Croce (*Lodi di dame napoletane*, cit., p. XVII, nota 1) aveva riconosciuto Antonio Diaz Garlon conte d'Alife; il contesto in cui l'elogio è inserito non lascia però dubbi sul fatto che si tratti dell'umanista partenopeo.

<sup>274</sup> M. DI LEO, *Amore prigioniero*, cit., II, ott. 23, vv. 5-6, p. 186.

<sup>275</sup> Ivi, II, ott. 38, vv. 3-5, p. 190.

et orgoglioso menaccia col dardo;  
anzi poi col tuo guardo  
che mai se gira, né se volge invano  
ligarli ambe le mano,  
e romper l'ale, l'arco e la pharetra<sup>276</sup>.

L'intervento di Giunone chiarisce un particolare dell'*Amore prigioniero* che lo differenzia, ad esempio, dalla *Laude* di Tolomei: gran parte delle donne napoletane elencate nel successivo catalogo sono ricordate come mogli (più raramente come figlie) di uomini, anch'essi esplicitamente nominati. La lode femminile è dunque, e allo stesso tempo, un elogio maschile, un encomio che fonda le proprie ragioni e codifica la propria identità nell'istituzione stessa del vincolo matrimoniale. La vendetta contro Cupido si definisce dunque, più chiaramente, come allegoria della fedeltà coniugale, secondo la 'riscrittura' figurativa che abbiamo visto operare anche nella riproduzione del *Trumphus Pudicitie* su cassoni e deschi da parto.

Poiché «par ch'ogni ninfa di desio s'avvampi / che sian l'arme d'Amor spezzate e rotte»<sup>277</sup>, Diana e Bellona iniziano l'assalto al palazzo in cui il figlio di Venere dorme tranquillo; di fronte all'ardore e alla strenua resistenza delle donne ai suoi dardi, «egli pien di spavento e tremebondo / patir comincia insolita paura»<sup>278</sup>, finché cade sconfitto a terra.

Corron le ninfe, e chi la benda straccia,  
chi spenna l'ale e chi le mani allaccia,

chi 'l batte ne le guance e chi 'l flagella  
con una man nel tergo e chi con ambe;  
non manca chi dal capo i crini svella  
e chi 'l tiri per braccia e chi per gambe.  
Egli s'ode chiamar la madre bella  
con rotte voci fanciullesche e bambe.  
Tosto il colle tremò, tosto disparve  
la rocca a guisa di notturne larve<sup>279</sup>.

La guerra combattuta dalle ninfe del Sebeto viene paragonata dal poeta alle battaglie delle Amazzoni del mito, ma con una sostanziale e profonda differenza:

E se nel tempo degli antichi eroi  
molte donne in battaglia illustri foro,  
nulla però schermo facevan poi

---

<sup>276</sup> *Le rime del Codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, a cura di L. Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913, p. 105; sulla raccolta C. MONTAGNANI, *Geografia e storia di un «fragmentario poetico»: il Codice Isoldiano*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, cit., vol. I, pp. 255-274; quindi EAD., *La festa profana. Paradigmi letterari nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006, in particolare pp. 74-78.

<sup>277</sup> M. DI LEO, *Amore prigioniero*, cit., II, ott. 36, vv. 1-2, p. 190.

<sup>278</sup> Ivi, II, ott. 43, vv. 3-4, p. 191.

<sup>279</sup> Ivi, II, ott. 44-45, p. 192.

che l'assaliva Amor coi dardi d'oro.  
Onde di maggior gloria sete voi  
ch'avete vinto il vincitor di loro,  
anzi pur quello al cui vivace foco  
non bastò mai la terra, il ciel fu poco<sup>280</sup>.

La sconfitta e la punizione di Cupido, e non la descrizione del suo palazzo, che scompare con la sua cattura, costituiscono il 'pretesto' narrativo e il contesto mitologico all'interno dei quali viene inserito il catalogo di donne napoletane. La forma 'tempio', il modello del tempio d'Amore, non ha alcuna funzione nel poemetto del Di Leo, così come non ha alcuna influenza sulla genesi formale dei testi di Bendaldo, Carafa, Pino e Tansillo, accomunati sì da un elenco di nomi femminili – in gran parte gli stessi, data anche la vicinanza compositiva<sup>281</sup> –, ma ciascuno dotato di una propria differente impostazione strutturale. Per il motivo scelto come figurante dell'elogio encomiastico l'*Amore prigioniero* ricorda più da vicino la *Laude delle donne bolognese* di Tolomei: la sconfitta di Cupido da parte delle donne, la loro capacità di domare il dio invitto per natura, assurge ad emblema della virtù femminile, impresa da riprodurre sul *recto* di quelle medaglie – o forse sarebbe meglio definirli medaglioni – che recano sul *verso* i vari ritratti delle nobildonne napoletane. Come quello di Tolomei, anche il poemetto del letterato di Barletta si può leggere come un testo emblematico: se nella *Laude* è la grazia la *virtus* per eccellenza, nell'*Amore prigioniero* è nuovamente in primo piano la *pudicitia* di tradizione classica e volgare, come testimoniato dalla rielaborazione dell'immaginario baiano. Se il poeta senese guarda a Poliziano e a Colonna, Di Leo, in linea con la coeva tradizione lirica napoletana, trova i propri modelli nel Petrarca del poema trionfale e nel Boccaccio della *Caccia di Diana* e delle *Rime*; in tal modo torna in evidenza come l'*inventio* della sconfitta di Cupido possa utilizzata per raccontare storie simili pur richiamandosi a differenti tradizioni. Questo dà ragione della poligenesi dell'*argumentum* nel Cinquecento: mentre è chiaro che l'Amore punito che campeggia nel II libro delle *Stanze* dell'Ambrogini dipende direttamente dall'immagine petrarchesca, è del tutto illogico ipotizzare che Mario Di Leo potesse conoscere il poemetto giovanile di Tolomei (che era pur in contatto con amici del letterato di Barletta come Bernardino Martirano<sup>282</sup>); molto più semplice ipotizzare, anche in base alla straordinaria diffusione del tema nella poesia lirica ed encomiastica, che il 'non mito' di Amore punito e disarmato sia stato scelto indipendentemente dai due letterati, con la stessa finalità ma con differenti modelli di

---

<sup>280</sup> Ivi, II, ott., 48, p. 193.

<sup>281</sup> I nomi e l'identità delle donne ricordate da Capanio e Beldando si leggono in *Lodi di dame napoletane*, cit., rispettivamente pp. 55-61 e 62-69.

<sup>282</sup> Cfr. T.R. TOSCANO, *Introduzione*, in B. MARTIRANO, *Il pianto d'Aretusa*, cit., pp. 7-49: 18-19.

riferimento. E se per Croce l'invenzione alla base dell'*Amore prigioniero* «deriva probabilmente dal *Cupido cruci affixus* di Ausonio»<sup>283</sup>, la molteplicità di riletture e rielaborazioni, testuali e figurative, del poemetto ausoniano su cui ci siamo soffermati, a partire dal modello petrarchesco, non autorizza ad ipotizzare una diretta dipendenza dell'operetta del Di Leo dall'egloga del poeta latino, ma spinge piuttosto a collocarla nel solco della fortuna, italiana e non esclusivamente partenopea, del tema.

Decisamente meno accentuata la dimensione efrastica (fatta eccezione per la descrizione del palazzo di Amore) e del tutto assente ogni possibile lettura allegorica, il poemetto del Di Leo si definisce nei termini di una poesia puramente encomiastica, in cui il velo del mito, di una riscrittura 'consumistica' del mito, è utilizzato dal letterato per distinguere il proprio catalogo muliebre dagli altri fortunati prodotti editoriali del tempo. La sconfitta del figlio di Venere non può dunque essere ritenuta un *argumentum* simile (o addirittura sovrapponibile<sup>284</sup>) al tempio d'Amore, ma deve essere considerata ed interpretata nella sua diversità, nella sua voluta e ricercata alterità, rispetto alla forma 'tempio' e alle altre possibili soluzioni già descritte (passeggiate cittadine, carte, imprese, danze, ecc.). L'*Amore prigioniero* non è soltanto un elenco di nomi: il catalogo è innestato su una storia di cui le dedicatee sono le dirette protagoniste, e non delle semplici figure (o effigi) da descrivere; inoltre, nell'opporci apertamente al potere di Cupido, le donne dichiarano la propria estraneità ad un universo (anche encomiastico) in cui non si riconoscono più (e in cui non vogliono essere rappresentate). Con la sconfitta di Amore e la scomparsa del suo palazzo baiano, Di Leo prende nettamente le distanze dal *Tempio* del Capanio, da una rappresentazione della donna come fedele seguace di Cupido e della sua corte, per creare un nuovo strumento di elogio, una riscrittura della *psychomachia* classica, atta a veicolare una diversa visione ed una differente interpretazione della virtù femminile. Non sarà allora un caso che l'unico testo del Di Leo sopravvissuto, oltre al poema encomiastico, sia un componimento lirico, databile al 1534, dedicato a «quella fiera / che dell'arco d'Amor va tanto altiera», in cui il poeta si rivolge direttamente a Cupido:

Deh non ti spiacia, Amor,  
se l'arco tuo lasciasti,  
quando negli occhi di madonna intrasti,  
ch'ella con tal destrezza il tira e scocca<sup>285</sup>.

<sup>283</sup> *Lodi di dame napoletane*, cit., p. 71.

<sup>284</sup> È quanto sostiene, ad esempio, V. COX, *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2008, secondo cui «the various philogynist genres of the age could fuse without difficulty, following a general tendency in the literature of this period toward hybridity of forms» (p. 95).

<sup>285</sup> Il testo è stato rinvenuto e pubblicato da G. PETRAGLIONE, *Una lirica inedita di Mario Di Leo*, in «Japigia», XIII-4 (1942), pp. 265-266 (le citazioni, rispettivamente, a vv. 13-14 e 1-4).

Il componimento ha carattere propriamente lirico e occasionale, ma dimostra l'importanza che il letterato di Barletta riconosce ad un'immagine come quella di Cupido privato dei propri attributi, declinabile nella misura ridotta dell'elogio dell'amata così come nella misura estesa dell'encomio delle donne napoletane.

Incuriosito dall'avvenimento di cui si dichiara testimone diretto – «perché presente in quel conflitto io fui»<sup>286</sup> –, nell'*Amore prigioniero* il poeta cerca di conoscere i nomi delle numerose avversarie di Cupido. Ad aiutarlo a stilare il catalogo delle ninfe del Sebeto interviene un innominato cavaliere che l'autore afferma essere ormai morto al momento della composizione del poemetto<sup>287</sup>, la cui armatura viene così descritta:

Su l'armi sue un vestimento nero  
d'attorti serpi ricamato siede;  
«Quest'è l'ultimo ardor, quest'il primiero»,  
dicono i serpi a chi gli scritti vede,  
e porta quella lettera per cimiero  
che tien fra gli elementi ultima sede.  
Io quando vidi gl'intricati globi  
l'armato cavalier tosto conobbi<sup>288</sup>.

Per cercare di comprendere l'identità dell'anonima guida bisogna attendere all'incirca la metà del catalogo, quando compare sulla scena «Cornelia di Gennar, sorella mia»<sup>289</sup>. Il personaggio in questione è dunque un membro della famiglia De Gennaro, ma non è possibile che si tratti, come sostenuto dal Parente<sup>290</sup>, del cavaliere Annibale De Gennaro, morto soltanto nel 1560. Se permangono dubbi sulla scorta del poeta fra le avversarie d'Amore – anche se non sembra da escludere che, dopo il proprio maestro, il letterato abbia voluto ricordare ed omaggiare il proprio protettore –, ben più note sono le donne nominate dal Di Leo<sup>291</sup>, rappresentanti della più alta nobiltà partenopea, protagoniste di quel mondo, di amori e di lettere, velato dal manto del mito di una nuova età dell'oro. Più che ritornare sull'identità delle protagoniste dell'elogio, sembra opportuno considerare se e in che modo le dedicatorie interagiscono con l'*argumentum* dell'encomio, se cioè il 'non mito' di Amore sconfitto operi anche, al di là della cornice, nei singoli medaglioni muliebri. Così Antonia Cardona, sorella

---

<sup>286</sup> M. DI LEO, *Amore prigioniero*, cit., II, ott. 49, v. 4, p. 193.

<sup>287</sup> Ivi, II, ott. 51, p. 93: «Era questi un signor saggio e cortese, / la cui rara virtute ogn'alma infiamma, / che tal vesta portò, dal dì ch'ascese / in ciel, chi fu cagion de la sua fiamma, / la qual non perch'a Dio lo spirto rese / scemò di quell'ardor piccola dramma, / ché fu quel foco sì vivace e forte, / che l'arse in vita e più l'accese in morte».

<sup>288</sup> Ivi, II, ott. 50, p. 193.

<sup>289</sup> Ivi, II, ott. 93, v. 8, p. 204.

<sup>290</sup> M. EPICURO, *I drammi e le prose italiane e latine*, cit., p. 264.

<sup>291</sup> I nomi e le identità delle dedicatorie sono ricostruiti in *Lodi di dame napoletane*, cit., pp. 55-61, e in M. EPICURO, *I drammi e le prose italiane e latine*, cit., pp. 260-266.



della dedicataria, «si gloria e vanta / ch'Amor per sua virtù l'impresa perde»<sup>292</sup>, Giovanna Carlino «s'adopra a far prigionie Amore»<sup>293</sup>, Giulia Rocca, «ch'ancor quasi fanciulla, Amor percote / nel petto, ne la faccia e ne le gote»<sup>294</sup>, e Isabella Brisegna, secondo un modello operante anche nella descrizione di Laudomia Forteguerri nel *Dialogo amoroso* di Filolauro da Cave, è

[...] buona a tor di mano  
l'arme ad Amor non che la spada a Marte,  
con forza d'un parlar divino umano,  
d'una bellezza natural senz'arte,  
che la via d'onestate al mondo insegna<sup>295</sup>.

Le descrizioni delle protagoniste propongono un uso stereotipato, encomiastico e quasi lirico, dell'immagine di Cupido sconfitto, privata di ogni possibile lettura allegorica o morale, e limitata a pochissimi ritratti muliebri. Si comprende così come l'*argumentum* del poema operi soltanto a livello macrotestuale, come raccordo narrativo fra gli elogi, ma non all'interno delle singole descrizioni. In particolare, l'autore non fa alcun riferimento nel catalogo alla sorte delle armi di Cupido, perno concettuale della sua sconfitta, declinabile nei termini della sottrazione o della distruzione. Di Leo affronta la questione solo in conclusione del lungo elenco di nomi, quando descrive «le donne baldanzose e ladre / portarsi in preda le divine spoglie»<sup>296</sup> alla dimora di Sebeto. Come nella *Laude* di Tolomei, anche in questo caso ad intercedere per Amore è la madre: Venere tuttavia non discende personalmente fino al Sebeto, ma chiede a Giove di intervenire in soccorso del figlio. Inviato sulla Terra, Mercurio scende dunque a patti con le ninfe, rivelando il reale valore simbolico riconosciuto alla narrazione mitologica:

[Giove] vi priega che spedito e sciolto  
tornar lasciate Amor dov'egli siede,  
e non ha velo che li copra il volto,  
poi che quel che non dee forse vi chiede,  
dove tenace nodo il tenga avvolto  
di dare a' merti vostri ampia mercede:  
merti a cui per oprar quant'egli vale,  
dar non potrebbe guiderdone eguale.

Chiedevi ancora l'arme, perché senza  
le piaghe loro unqua piacer non prende,  
e non vi caglia che per lunga usanza

---

<sup>292</sup> M. DI LEO, *Amore prigioniero*, cit., II, ott. 72, vv. 1-2, p. 199.

<sup>293</sup> Ivi, II, ott. 84, v. 3, p. 202.

<sup>294</sup> Ivi, II, ott. 92, vv. 7-8, p. 204.

<sup>295</sup> Ivi, II, ott. 118, vv. 3-7, p. 210.

<sup>296</sup> Ivi, II, ott. 130, vv. 3-4, p. 213.

al vinto il vincitor l'arme non rende;  
[...]

e vuol ch' invece del renduto Amore  
eternamente a voi la gloria resti,  
ch' in loco degli strali e de l'ardore,  
dolce tormento degli amanti mesti,  
avete gli occhi a penetrare un core  
più che l'armi d'Amor veloci e presti;  
ond'io già 'l provo per mirarvi un poco,  
ché mai non m'arse il cor più vivo foco<sup>297</sup>.

A differenza della *Laude* di Tolomei, che pur si conclude secondo le stesse modalità, le dame napoletane restituiscono a Cupido le armi perché non ne hanno alcun bisogno: i loro occhi avranno il potere di far innamorare. Rispetto al poemetto del letterato senese si può cogliere un vero e proprio scarto: l'*Amore prigioniero* si colloca pienamente nell'alveo di una poesia d'occasione che si limita a replicare il *topos* dell'associazione metaforica fra qualità femminili e attributi del figlio di Venere, rieccheggiando anche una certa linea cortigiana in cui, come abbiamo visto nel caso dello scambio delle armi fra Amore e Morte, le insegne del dio vengono sottratte dalle donne amate per conservarne traccia nel proprio viso. La sconfitta di Cupido, punizione per i suoi eccessi, perde il suo originario legame con la pudicizia per ridefinirsi nei termini di un elogio della bellezza, ipostasi di un altro genere di amore. Se tuttavia le nobili senesi si sostituiscono al dio, divenendo esse stesse *alterae Cupidinis*, le donne partenopee acquistano un diverso potere, poiché Giove si impegna affinché Amore «contra voi l'arme non usi / [...] s'a voi non piaccia»<sup>298</sup>. Di Leo non è più interessato alla *castitas* o, per meglio dire, ridefinisce la *virtus* muliebre nei termini di indipendenza e capacità di discernimento: eliminando la responsabilità di Amore, ossia negando che la passione possa obnubilare la ragione e l'intelletto, il letterato restituisce alle donne la completa e totale responsabilità nell'universo del sentimento. In tal senso, le amanti moderne sono davvero superiori alle antiche, perché non più in balia dell'istinto e reali artefici delle proprie scelte. Se, sulla scia di Croce, si deve ritenere Di Leo un lettore di Ausonio, dietro tale affermazione potrebbe anche celarsi una riscrittura del *Cupido cruciatus*, in cui le *heroides* contemporanee potevano ancora accusare il figlio di Venere per la propria lussuria. Nella punizione di Cupido e, in questo caso, nella non sottrazione delle sue armi viene dunque rappresentata una nuova modalità di elogio muliebre, in cui virtù fondamentali come la castità, la pudicizia, la grazia, lasciano il posto alla ragione, all'equilibrio, al giudizio e alla misura, proiezioni diverse e sfaccettate di una *temperantia* che, al pari della forza negli

---

<sup>297</sup> Ivi, II, ott. 138-140, pp. 215-216.

<sup>298</sup> Ivi, II, ott. 141, vv. 3-4, p. 216.

encomi maschili, rimane cifra caratterizzante la lode delle donne.

Una volta libero, Cupido, «di vergogna ripien, quell'arme prese, / ond'anco il crudo e niquitoso arciero / al mondo fa sentir più dure offese»<sup>299</sup>. Il poemetto si conclude così, con le donne capaci ormai di difendersi da un dio dell'amore «meno che l'usato altero»<sup>300</sup>, umiliato e maltrattato, ma non privato dei propri attributi. Si dovrà allora osservare che fra le punizioni riservate al figlio di Venere Di Leo, pur attento lettore di Petrarca, non accenna alla sorte delle sue ali. Insomma, nel descrivere la sorte di Cupido, il letterato di Barletta non usa mai il lemma *spennacchiare*; che pur tuttavia compare una volta nel poemetto, ma non in relazione al figlio di Venere. Nel catalogo muliebre, il poeta introduce anche un «drappello» di donne «che meco nacque / presso a l'Aufido mio, nel dirimpetto / del loco ove il Gargano entra ne l'acque»<sup>301</sup>. La descrizione «del mio nativo lido»<sup>302</sup> e del fiume Ofanto non può esulare dal ricordo della battaglia di Canne, tuttavia non letta esclusivamente come sconfitta dei Romani:

Non che del loco ha le reliquie antiche,  
u' stette Roma con l'imperio in forse,  
quando fra campi di mature spiche  
pien di sangue roman l'Aufido corse,  
né più si vanta che con voglie amiche  
a l'aquila smarrita albergo porse,  
quando, preso vigor nel nido nostro,  
spennacchiò l'ali al gallo e ruppe il rostro<sup>303</sup>.

Nel *Triumphus Pudicitie* fra i testimoni del corteo vittorioso di Laura c'è anche Scipione, l'eroe che più di ogni altro incarna la visione petrarchesca della *virtus*: «Né 'l triumpho non suo seguire spiacquè / a lui che, se credenza non è vana, / sol per triumphi e per imperii nacque»<sup>304</sup>. Di Leo, muovendo dal poema trionfale, sostituisce ai successi contro i cartaginesi la battaglia di Canne, contrapponendo a Scipione un nuovo *exemplum* di virtù: alla sconfitta romana si sovrappone il ricordo di una più recente battaglia, la disfida di Barletta del 1503, lo scontro fra tredici cavalieri italiani, guidati da Ettore Fieramosca, e tredici avversari francesi, capeggiati da Charles de Chocques, scontro di scarso valore militare ma di grande risonanza, specie letteraria<sup>305</sup>. Se alle eroine della classicità Di Leo preferisce le nobildonne del suo tempo, allo stesso modo a Scipione viene sostituito Fieramosca che «spennacchiò l'ali al gallo» (dove *gallo* indicherà tanto genericamente lo schieramento francese quanto più

---

<sup>299</sup> Ivi, II, ott. 143, vv. 2-4.

<sup>300</sup> *Ibid.*, v. 5.

<sup>301</sup> Ivi, II, ott. 122, vv. 2-4, p. 211.

<sup>302</sup> *Ibid.*, v. 8.

<sup>303</sup> Ivi, II, ott. 124, p. 212.

<sup>304</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, cit., vv. 175-177, p. 260.

<sup>305</sup> In proposito sono molto utili le considerazioni di P.A. DE LISIO, *Storia, retorica e poesia: l'umanesimo meridionale e la «disfida» di Barletta*, in ID., *Gli anni della svolta*, cit., pp. 37-81.

puntualmente de Chocques). La spia linguistica – parola rara, scarsamente lirica, ma propria, come sappiamo, del poema trionfale – permette di cogliere un doppio gioco di riflessi: se Petrarca proietta su Scipione un alone di pudicizia ritraendolo al seguito della Castità, Di Leo, applicando a Fieramosca il verbo che abbiamo visto sintetizzare la virtù di Laura-Pudicizia, fa del comandante italiano un campione di valore e moralità, superiore anche all'eroe antico. L'impianto del poema encomiastico si apre dunque ad apporti diversi, e l'immagine di Cupido punito, ben radicata nella tradizione, può essere nuovamente riscritta e dotata di nuovi significati.

Se confrontato con gli altri cataloghi di donne partenopee cui viene solitamente apparentato, l'*Amore prigioniero* dimostra una propria specificità. Lontano dalla forma 'tempio' caratterizzante il poemetto del Capanio (e la sua ricezione a partire dal *Palagio d'Amore* del Paterno), si distingue ancora dalle *Stanze sopra la bellezza di Napoli* di Giovanni Berardino Fuscano<sup>306</sup>, in cui l'elogio encomiastico si inserisce in una più ampia descrizione della città, ma anche dallo *Specchio delle bellissime donne napoletane* di Jacopo Beldando<sup>307</sup> e dalle *Stanze* di Ferrante Carafa<sup>308</sup>, che si definiscono come puri elenchi di nomi, privi di una struttura testuale forte e coesa. Più vicina concettualmente si rivela la *Clorida* di Luigi Tansillo, poemetto pubblicato nel 1547, in cui la lode del viceré di Toledo e delle donne di Pozzuoli passa attraverso la descrizione di un giorno di festa in cui «tutte votâr le lor faretre / Cupido e de' fratei l'alata plebe. / Chi da' colpi d'Amor quel di fe' scampo, / d'ogni altro tempo entri sicuro al campo»<sup>309</sup>. Il poeta descrive un giardino al centro del quale si erge un padiglione «d'Amor culla»<sup>310</sup>, la cui puntuale *ekphrasis*, indipendente dal catalogo muliebre, collega amori mitologici ed esaltazione del potere celebrativo della poesia, cui è affidata l'enumerazione delle battaglie combattute dal dedicatario. La forma 'tempio' si definisce dunque nella *Clorida* come strumento di esaltazione cortigiana a tutto tondo, che esula dal semplice elogio femminile. Rispetto a questi testi, l'*Amore prigioniero* dimostra il tentativo di conciliare istanze narrative e finalità encomiastiche mediante il ricorso ad un *argumentum*, quello della punizione di Cupido, che permetta di temperare i diversi aspetti, travalicando i confini, limitati e limitanti, del semplice catalogo di nomi, nella creazione di un più vasto

<sup>306</sup> Del testo è ora disponibile una recente edizione critica: G.B. FUSCANO, *Stanze sopra la bellezza di Napoli*, a cura di C.A. Adesso, Napoli, SEI, 2007.

<sup>307</sup> J. BELDANDO, *Lo specchio delle bellissime donne napoletane*, istampata in Napoli, per Ioanne Sultzbach, 1536.

<sup>308</sup> Leggo le *Stanze* in una riedizione della raccolta curata dal Terminio, contenente anche il poemetto del Di Leo: *La seconda parte delle Stanze di diversi auttori, nuovamente mandata in luce*, in Vinegia, appresso i Gioliti, 1589, pp. 51-82.

<sup>309</sup> L. TANSILLO, *Clorida*, in ID., *L'egloga e i poemetti*, a cura di F. Flamini, Napoli-Trani, per i tipi di V. Vecchi, 1893, 115-191: ott. 32, vv. 5-8, p. 134.

<sup>310</sup> Ivi, ott. 45, v. 5, p. 139.

immaginario, destinato ad una curiosa fortuna. Ne è testimonianza, ad esempio, l'*Adone* mariniano.

Nel riscrivere la *fabula* di Amore e Psiche nel IV canto del poema, Marino contamina abilmente l'originale apuleiano con il rifacimento in ottave di Ercole Udine<sup>311</sup>: in questo testo, edito nel 1599, viene normalmente riconosciuto il modello per il viaggio compiuto da Venere in Italia alla ricerca di Amore, viaggio che si conclude a Mantova nel caso della *Psiche* di Udine, sulle rive del «bel Sebeto» nel testo mariniano<sup>312</sup>. Tuttavia la descrizione che Cupido fa del luogo, già ricordato con affetto dal poeta nel I canto<sup>313</sup>, non sembra escludere una conoscenza diretta dell'*Amore prigioniero* di Mario Di Leo:

Quivi tra ninfe amorosette e belle  
trovommi a conquistar spoglie e trofei.  
E se ben tempo fu ch'io fui di quelle  
già prigionier con mille strazi rei,  
alme però non ha sotto le stelle  
che sien più degni oggetti a' colpi miei,  
né so trovar altrove in terra loco,  
dove più nobil esche abbia il mio foco<sup>314</sup>.

In quale altro caso Amore è fatto prigioniero da un gruppo di donne napoletane? Tale dettaglio non è presente nella *fabula* di Apuleio, ma neanche nel poema di Ercole Udine, in cui Venere trova il figlio in un palazzo mantovano in contemplazione dei ritratti di donne famose della famiglia Gonzaga<sup>315</sup>. Nel poema mariniano Cupido ricorda di essere stato fatto prigioniero mentre era sul Sebeto in cerca di nuove prede, e di essere stato torturato da ninfe napoletane crudeli ma bellissime: tutto ciò coincide con quanto narrato da Di Leo nel poemetto encomiastico, testo che si presta perfettamente come supporto, ben più della riscrittura di Udine, per l'elogio della terra natia affidato da Marino a questa ottava dell'*Adone*.

### 3.1.3 Roma e Venezia: tra poemetti e antologie

---

<sup>311</sup> In proposito è sempre indispensabile l'analisi di O. BESOMI, *Composizione e intarsio nel c. IV dell'«Adone»*, in ID., *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975, pp. 7-52; ma sul testo di Udine cfr. anche B. PORCELLI, *Amore e Psiche da Apuleio a Marino*, in «Studi e problemi di critica testuale», 19 (1979), pp. 135-152; S. USSIA, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2001, in particolare pp. 86-97; B. GUTHMÜLLER, *Amore e Psiche a Mantova. La Psiche di Ercole Udine*, in ID., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana*, cit., pp. 241-260.

<sup>312</sup> G.B. MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 2.1, IV, ott. 31, v. 8, p. 196.

<sup>313</sup> Ivi, I, ott. 102-104, pp. 74-75.

<sup>314</sup> Ivi, IV, ott. 32, p. 197.

<sup>315</sup> Cfr. O. BESOMI, *Composizione e intarsio*, cit., pp. 26-27.

Giovan Mario Crescimbeni riconosce Mario Di Leo in quel Mario Leone che, nella silloge *De le rime di diversi nobili poeti toscani* di Dionigi Atanagi, piange la morte dell'amata Faustina Mancini<sup>316</sup>, occasione su cui abbiamo già avuto modo di soffermarci in relazione all'utilizzo del tema di Cupido sconfitto. Saverio Quadro, che invece tiene distinti i due poeti, ricorda Leone fra gli autori della «raccolta del Manfredi per donne romane»<sup>317</sup>, ossia la silloge di rime *Per donne romane*, dedicata da Muzio Manfredi a Giacomo Boncompagni ed edita a Bologna nel 1575<sup>318</sup>. Si tratta di una voluminosissima miscellanea di componimenti di 88 autori diversi, la prima di una lunga serie di opere encomiastiche del genere curate dal letterato di Cesena, opere come le *Cento donne cantate* (1580), i *Cento sonetti in lode di cento donne di Pavia* (1601), i *Cento sonetti in lode di donne di Ravenna* (1602)<sup>319</sup>. La silloge romana di Manfredi raccoglie versi dedicati a differenti donne, e pur tuttavia l'immagine di Cupido sconfitto si può riconoscere unicamente all'inizio del *Trionfo* che Vinciolo Vincioli dedica a Settimia Mazzei Maddaleni: «Questa l'arco di mano gli havea tolto, / la faretra dal fianco, e tenea quello / nel casto grembo addormentato avvolto»<sup>320</sup>.

Poco prima della raccolta di Manfredi, nel 1571, un unico autore, Gasparo Fiorino, aveva composto i *Versi in lode di cento gentildonne romane*<sup>321</sup>, a dimostrazione della maggior fortuna e della ben più vasta circolazione in ambiente romano delle antologie poetiche rispetto ai poemetti di elogio muliebre. Effettivamente l'unica *Lode de le nobili et illustri donne romane* in ottava rima di cui si abbia notizia è quella pubblicata da Giuseppe Santafiore nel 1551 con dedica ad Ersilia Cortese del Monte<sup>322</sup>. Commediografo di origine senese, forse collegato con Mariano Maniscalco ed i Rozzi<sup>323</sup>, Santafiore redige un poemetto in tre canti, ciascuno introdotto da un'incisione, in cui intende cantare la virtù delle donne sposate del suo

<sup>316</sup> G.M. CRESCIMBENI, *Dell'istoria della volgar poesia*, 6 voll., Venezia, presso Lorenzo Basegio, 1730-1731, vol. V, p. 238.

<sup>317</sup> F.S. QUADRO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 7 voll., in Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, 1739-1749, vol. II, p. 367; l'elenco dei poeti e delle dame ricordati nella raccolta si legge a pp. 513-514.

<sup>318</sup> M. MANFREDI, *Per donne romane. Rime di diversi raccolte e dedicate al signor Giacomo Buoncompagni*, in Bologna, per Alessandro Benacci, 1575.

<sup>319</sup> Su Manfredi cfr. F. PIGNATTI, *Manfredi, Muzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960-, vol. 68 (2007), pp. 720-725; sulle sue raccolte encomiastiche dedicate a donne illustri cfr. almeno A. CERUTI BURGIO, *Un "catalogo" di versi di dame di corte nelle "Cento donne cantate" di Muzio Manfredi, Accademico Innominato di Parma*, in «Il Carrobbio», XXIV (1998) pp. 117-124.

<sup>320</sup> Il *Trionfo* si legge in M. MANFREDI, *Per donne romane*, cit., pp. 445-459: I, vv. 10-12, p. 445; l'immagine è ripresa anche da Girolamo Muzio nel sonetto dedicato *Alla medesima trionfante*, in cui Cupido «spezzati gli strali e spento il foco, / humile e obediante star si gloria / sotto la gloriosa vostra insegna» (ivi, vv. 9-11, p. 260).

<sup>321</sup> G. FIORINO, *La nobiltà di Roma. Versi in lode di cento gentildonne romane*, in Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1571.

<sup>322</sup> G. SANTAFIORE, *Lode de le nobili et illustri donne romane raccolte e composte in ottava rima*, in Roma, per M. Antonio Blado Asulano, 1551.

<sup>323</sup> Cfr. C. FALLETTI, *La commedia "magica" di Joseph Santacroce*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, cit., vol. II, pp. 222-231; EAD., *Le ciambelle di Santafiore*, in *Storia del teatro oggi. Per Fabrizio Cruciani*, I, *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortolotti, in «Culture teatrali», 7/8 (2002-2003), pp. 117-140.

tempo, legittime eredi delle eroine classiche:

Già suscitate vedo quel'antiche  
Lucretie, Portie, Virginie e fra quelle  
Hersilia e le compagne sì pudiche:  
ecco le lor propagini novelle,  
son donne altrove di pietà più amiche,  
men crude sì, non mai sì caste e belle,  
ch'aguaglin le romane ov'hor si vede  
ripor di pudicitia il tempio in piede<sup>324</sup>.

Nonostante il richiamo al tempio della Pudicizia e agli *exempla* dell'antichità, dalla *Lode* è escluso ogni intento narrativo e qualsiasi digressione ecfrastica o mitologica, e il poemetto si riduce ad una semplice elencazione dei nomi delle donne e delle famiglie più illustri della Roma del tempo. Anche l'utilizzo delle metafore relative al sentimento amoroso risulta sostanzialmente stereotipato: basti considerare l'elogio di «Laura Ancilotta, ov'arse Amor le piume / al lampeggiar d'ogni suo vago lume»<sup>325</sup>.

Pochi anni prima della pubblicazione dell'interminabile elenco di nomi di Santafiore, a Venezia aveva però visto la luce un'esile operetta anonima intitolata *Una morte finta d'Amore, nella quale si veggono sette nobili donne romane piangendolo come morto, rubbarle quale una e quale un'altra cosa, dove giungendo due nimphe per sepelirlo credendolo estinto, esso in quello svegliandosi espone la cagione del suo abbagliamento esser stato le bellezze di dette donne, dove elle li restituiscono l'armi tolte salvo una che si ritienne li strali*. Si tratta di un poemetto in ottava rima pubblicato nel 1542 (ma un esemplare reca la data 1543<sup>326</sup>) da Francesco Maron detto il Faentino<sup>327</sup>, editore di cui si conosce soltanto l'origine e la pubblicazione, oltre al testo in questione, di una commedia, di un'egloga pastorale e di un cantare, opere edite negli anni Quaranta del Cinquecento<sup>328</sup>. Esiste

---

<sup>324</sup> G. SANTAFIGLIO, *Lode de le nobili et illustri donne romane*, cit., I, ott. 28, c. B1v.

<sup>325</sup> Ivi, III, ott. 17, vv. 7-8, c. F2v.

<sup>326</sup> *Una morte finta d'Amore, nella quale si veggono sette nobili donne romane piangendolo come morto, rubbarle quale una e quale un'altra cosa, dove giungendo due nimphe per sepelirlo credendolo estinto, esso in quello svegliandosi espone la cagione del suo abbagliamento esser stato le bellezze di dette donne, dove elle li restituiscono l'armi tolte salvo una che si ritienne li strali*, [Venezia], Stampato ad istantia di Francesco Maron detto il Faentin, 1543: l'esemplare in questione è quello con collocazione M 20 della Biblioteca Trivulziana di Milano, il cui testo è trascritto integralmente in Appendice II.

<sup>327</sup> D.E. RHODES, *Some Rare Florentines and Venetian Printers and Booksellers 16<sup>th</sup> Century*, in «La Bibliofilia», XCV (1993), pp. 39-44: 43 ricorda esclusivamente la copia del testo conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia, con collocazione Misc. 2213.23; si segnala invece, oltre alla citata copia della Biblioteca Trivulziana di Milano datata 1543, anche un altro esemplare del 1542 conservato presso la Bibliothèque National de France, con collocazione RES-YD-889.

<sup>328</sup> Cfr. D.E. RHODES, *Francesco detto il Faventino*, in «Gutenberg-Jahrbuch», LII (1977), pp. 144-145; P. RADA, *Cantari tratti dal Decameron. Modalità di riscrittura ed edizione della Storia di Messer Ricciardo (II, 10), della Novella di Paganino (II, 10) e della Novella bellissima d'uno monaco e uno abbate (I, 4)*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 24-25. L'egloga pastorale, finora sfuggita agli studiosi, è il *Cicero* di Pierantonio Legacci, pubblicato a Siena non prima del 1538 e «stampata ad istantia di Francesco detto el Faventino e compagno».

però anche un'altra edizione della *Morte finta d'Amore*, stampata a Bologna «per Bartholomeo Bonardi e Marc'Antonio Grossi, ad instantia di Giovan'Antonio detto il Cremaschino»<sup>329</sup>. L'edizione bolognese è priva di data; tuttavia l'attività editoriale dei due tipografi si svolge ed esaurisce nel quinquennio 1540-1545 e, più attivamente, tra 1541 e 1544, il che fa presumere che le due stampe siano pressappoco contemporanee. Il testo sembra inoltre essere l'unico frutto della collaborazione fra gli stampatori bolognesi e il Cremaschino, personaggio che opera esclusivamente in ambiente veneziano: non è dunque da escludere una sua diretta responsabilità nella circolazione dell'anonima operetta. Le due edizioni divergono nell'apparato paratestuale – nella stampa bolognese sono inseriti anche un sonetto e un capitolo su cui avremo modo di soffermarci in seguito, mentre la stampa veneziana è preceduta da un'incisione raffigurante un poeta che suona alla presenza di una donna che nasconde la propria femminilità [fig. 131] – e per alcune scelte linguistiche, più precisamente grafico-fonetiche: la stampa bolognese si distingue infatti per la chiusura dei dittonghi toscani (*core, novo, homo, risona*), la sonorizzazione della consonante occlusiva velare sorda (*lagrimare*), la chiusura della *e* protonica in *i* (*dipingo*) e la resa grafica della consonante labiovelare sorda con il nesso *-cqu-* (*acqua*). Tutti questi fenomeni sono sistematici, ma non permettono di stabilire una precedenza cronologica fra le due edizioni.

Articolata la questione editoriale, ancor più complessa l'attribuzione di questo anonimo testo: l'autore non offre alcuna indicazione precisa, limitandosi a distinguere, in modo peraltro piuttosto topico, la fortuna altrui dalla propria povertà, contrapponendo i «molti nei letti e io nel sodo»<sup>330</sup>. Un'opera con il titolo *Morte finta d'Amore* è attribuita in un inventario del 1640 ad un letterato prolifico, anche nel campo degli elogi muliebri, come Giulio Cesare Croce<sup>331</sup>: il testo in questione non è mai stato ritrovato<sup>332</sup>, ma già la datazione dell'anonimo poemetto smentisce la sua possibile attribuzione al poligrafo bolognese.

L'impianto dell'opera, come denuncia il titolo, è evidentemente cortigiano: l'autore non racconta più la visione di una *psychomachia* (o di una *hypnerotomachia*), come nei *Triumphs*, nelle *Stanze per la giostra*, o ancora nella *Laude delle donne bolognese*, bensì riprende l'immagine di Cupido addormentato e disarmato, che tanta fortuna aveva avuto in

<sup>329</sup> L'unica copia che si conosce, priva di data, è quella conservata nella miscellanea Cappon. V 723 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

<sup>330</sup> *Una morte finta d'Amore*, cit., ott. 47, v. 5, c. B4v.

<sup>331</sup> Basti pensare a cataloghi in ottave come G.C. CROCE, *La gloria delle donne*, in Bologna, per Alessandro Benacci 1590; ID., *Stanze in lode delle virtuosissime et honestissime damigelle siciliane*, stampate in Bologna, appresso Fausto Bonardo, [s.d.].

<sup>332</sup> Cfr. O. GUERRINI, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Zanichelli, 1879 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969), p. 448, n. 190; M. ROUCH, *Les communautés rurales de la campagne bolognaise et l'image du paysan dans l'oeuvre de Giulio Cesare Cortese (1550-1609)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, p. 1261.



sonetti ed epigrammi occasionali. Più che al sottogenere specifico dello scambio delle armi fra Amore e Morte<sup>333</sup>, il testo va dunque ricondotto più in generale al gusto epigrammatico ed ellenizzante caratteristico di certa produzione cortigiana, in cui altrettanto significativi, da un punto di vista esemplare, risultano le immagini del sonno di Amore e del furto perpetrato ai suoi danni da un gruppo di donne o di ninfe, come abbiamo visto in un epigramma di Mariano Scolastico e nella sua ricezione nella lirica quattro-cinquecentesca, non solo italiana.

La trama dell'anonimo poemetto è piuttosto semplice. Mentre attraversa la città di Roma sul carro trainato da bianchi destrieri, Amore sviene e cade:

Rimaso il carro senza scorta e guida,  
e morto Amor dal troppo affaticarsi,  
la sua cara, diletta, allegra e fida  
setta di donne sol vede turbarsi,  
e chi si volta a pianger e chi grida,  
la presa compagnia del sollazzarsi,  
e come lor patron, patre e signore  
s'ingegnan tutte d'honorare Amore<sup>334</sup>.

Le donne che accompagnano Cupido, «sette stelle e un sole / che cantano d'amor dolce parole»<sup>335</sup>, abbandonano il riso e il gioco per piangere la perdita del loro duce. In realtà, oltre che la miseranda sorte del figlio di Venere, le protagoniste lamentano anche il proprio destino:

Ove il chiaro poema, ove l'istoria  
ove fia 'l nostro nome celebrato,  
poscia che 'l tuo sapere in fanciullezza  
copre e asconde homai nostra bellezza?<sup>336</sup>.

La scomparsa di Amore rischierebbe dunque di rappresentare anche la sconfitta delle donne, sue fedeli seguaci. Pertanto, convinte sia realmente morto, le protagoniste si dividono gli attributi del dio: «Dorothea bella e d'honor piena, / ornamento e splendor del secol nostro»<sup>337</sup>, «lasciandogli 'l vel, l'arco e gli strali / sol per ultimo ben gli tolse l'ali»<sup>338</sup>; Isabella «gli disciolse via da gli occhi 'l velo»<sup>339</sup> e Lucrezia gli sottrae gli strali; Flavia che «privo 'l trova del vel, privo dei strali / e, quanto è peggio anchor, gli'a l'alma priva / [...] / col braccio e col cuor di dolor carco / dalla picciola man gli tolse l'arco»<sup>340</sup>; mentre Cleopatra «dal collo

---

<sup>333</sup> R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Lo scambio delle armi tra Amore e Morte*, cit., p. 121.

<sup>334</sup> *Una morte finta d'Amore*, cit., ott. 7, c. A2v.

<sup>335</sup> Ivi, ott. 5, vv. 7-8.

<sup>336</sup> Ivi, ott. 11, vv. 5-8, c. A3v.

<sup>337</sup> Ivi, ott. 15, vv. 1-2, c. A4r.

<sup>338</sup> Ivi, ott. 23, vv. 7-8, c. B1r.

<sup>339</sup> Ivi, ott. 27, v. 8, c. B1v.

<sup>340</sup> Ivi, ott. 44, vv. 3-8, c. B4r.

gli distacca la faretra»<sup>341</sup>; rimangono invece a mani vuote Claudia e Porzia. La mancanza di riferimenti più specifici non permette di far luce sull'identità delle protagoniste del poemetto, che dobbiamo comunque ritenere reali nobildonne della Roma del tempo, come indicato anche nel titolo del testo.

Rispetto ai poemi precedentemente ricordati una differenza salta subito all'occhio: le dedicatorie dell'elogio muliebre non sono avversarie di Amore, fedeli sostenitrici della Pudicizia o di Diana, bensì seguaci del figlio di Venere. La sottrazione delle armi non rappresenta più un atto di oltraggio ma un segno di omaggio: le donne intendono conservare ricordo e memoria di Cupido; impadronendosi delle sue insegne tentano, in un certo senso, di sostituirlo spartendosi la sua funzione insieme ai suoi attributi. Tutto ciò senza alcuna finalità 'iconoclasta': l'arco, le frecce, la faretra non vengono distrutti, come nei *Triumphs* di Petrarca, ma conservati dalle nobildonne romane come vere e proprie reliquie. Ma, a differenza della *Laude* di Tolomei, l'azione delle protagoniste non è compiuta come atto di trionfo o rivalsa sul figlio di Venere, con l'intenzione di sostituirsi consapevolmente a Cupido, bensì con il desiderio di proseguire il suo operato, di conservarne intatta la funzione nonostante la sua (apparente) scomparsa. Il meccanismo è lo stesso applicato, in quel torno di anni, da Orazio Saracini nel piangere la morte di Laura Fondi: dopo aver elogiato la dedicatoria del carne, senza la quale «resta hor la castitate in terra spenta / poi che l'arbor gentil non la sostenta»<sup>342</sup>, il poeta nomina infatti dieci donne illustri che spera ne possano ereditare il testimone:

In queste dice donne e non altrove  
il celeste Fattor fa ch'io mi volga  
qualhor difetto human l'alma remove  
dal ciel, perché nel fango non s'involga<sup>343</sup>.

L'autore della *Morte finta d'Amore* non intende perciò condannare la passione amorosa, perché non esiste «viver più felice o più beato / che ritrovarsi in servitù d'Amore»<sup>344</sup>; le protagoniste del poemetto non sono dunque esaltate quali modelli di pudicizia e castità, ma come donne capaci di amare, capaci cioè di comprendere l'importanza del sentimento. Come testimoniano le ottave conclusive, il testo non vuole essere soltanto un elogio muliebre, ma anche un'esaltazione della gioia d'amare:

Non gli ha natura el fior degli anni dato  
perché debbano lor spenderlo in vano;

---

<sup>341</sup> Ivi, ott. 51, v. 8, c. C1r.

<sup>342</sup> Il testo *Nella morte di Mad. Laura Fondi* è conservato nel codice H.X.7 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, cc. 107r-114v: ott. 3, vv. 7-8, c. 107v.

<sup>343</sup> Ivi, ott. 32, vv. 1-4, c. 114v.

<sup>344</sup> *Una morte finta d'Amore*, cit., ott. 57, vv. 1-2, c. C2r.

in bocca non gli die' sì dolce fiato  
indarno, né sì bianca e bella mano.  
Che val che de bei fior verdeggi un prato  
e con falze 'l tagli poi 'l villano,  
se la natura di tal ben dotate  
non faccin torto al fior de lor etade?

El tempo passa e non si aresta un' hora,  
né val doppo gridar: «Io son pentita».  
Non sempre 'l maggio o 'l verde april odora,  
né men la rosa è sempre colorita.  
Adonque mentre in lor bellezza infiora,  
cerchino presto che non sia smarrita:  
la via che seguon poi, gli affanni e i pianti,  
ma si godano lor con lor amanti.

Se fuss'io donna com'io son un homo  
vorrei pur dispensar ben l'età mia,  
vorrei mangiar mentre che saldo è 'l pomo,  
né lasciarlo marzir, ch'è gran pazzia.  
Di molte potrei dir, ch'io non le nomo,  
che si dolgon haver buttata via  
el fior degli anni, e l'amorosa vita  
esser senza piacer, persa e smarita.

Prendan adunque loro il mio consiglio  
e s'improntin nel cuor le mie parole:  
mentre che sottil resta e nero il ciglio,  
si coronino d'herbe e di vïole,  
al dolce e grato amor diano di piglio  
e contentin chi lor bramano e vole,  
ché non si trova il più felice stato  
che congiungere insiem fiato con fiato<sup>345</sup>.

L'anonimo esalta dunque una visione libera dell'amore e della giovinezza, in cui le donne non si trincerino dietro la crudeltà del cuore o l'egida della pudicizia, ma si dedichino senza timore, senza inganni e senza sotterfugi al sentimento, nella prospettiva indicata dal verso petrarchesco «la vita fugge et non s'arresta una hora»<sup>346</sup>, nella forma già proverbiale «il tempo passa e non s'arresta un'ora». In questa direzione va contestualizzata anche la critica dell'autore ai trucchi e ai belletti femminili:

Che val beltà, che val mostrarsi altiera,  
se donna non ha gratia di natura?  
Un lisciarsi con acque non avera  
esser bella di donna una figura,  
benché tra lor non sia che se pria v'era;  
alcuna è morta e non ho di lei cura  
che si depinga e faccia un novo viso  
per mostrarne più bello il paradiso.

<sup>345</sup> Ivi, ott. 69-72, cc. C3r-C4v.

<sup>346</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CCLXXII, v. 1, p. 1097.

Anzi con l'acqua sola di la fonte,  
come è costume di la pastorella,  
lavansi 'l viso lor, lavansi 'l fronte,  
né van cercando questa donna e quella,  
anzi scorrendo va di monte in monte  
se conoscesse il fior di l'herba stella  
a far ch'un color nero si ricuopra  
o d'alcun altra che s'osserva e opra.

Io non vorrei, per quanto ho 'l viver caro,  
che donna tal mai mi venisse appresso,  
perch'ogni dolce mi parrebbe amaro  
accostandomi i labri a un proprio cesso.  
Ma quando vivo più, più vedo e imparo,  
se fallarò correggerò me stesso,  
ch'usarò modo e con parole e armi  
mai per tempo e con lor voglio obligarmi<sup>347</sup>.

A differenza dei componimenti fin qui incontrati, è chiaro il taglio decisamente differente del poemetto romano: l'esaltazione della grazia, propria già della *Laude* di Tolomei, si traduce in un elogio della naturalezza, del fascino femminile, della capacità di amare senza condizionamenti. La lode delle donne si fonda su parametri di giudizio profondamente diversi rispetto a quelli utilizzati nei trattati umanistici sulla virtù femminile o nei cataloghi *de claris mulieribus*. Gli attributi di Cupido non sono sottratti in segno di vendetta ma come atto di omaggio e devozione nei confronti del dio scomparso.

Come recita il titolo, quella di Amore è però solo una «morte finta». Due ninfe, le sorelle Livia e Giulia, avvicinatesi al figlio di Venere «'l trovaran disfatto e crudo, / senza gli strali suoi rimaso ignudo»<sup>348</sup>. Decise dunque a tributargli gli onori funebri, le due giovani iniziano a lavare il corpo del dio:

mentr'alle tempie intorno e intorno al viso  
lavandol' con la man bagnata el preme,  
parve movendo i labri aprisse un riso,  
quasi dice (oimé, cara mia speme):  
«Qual son? Qual fui? Ch'or ben m'accorgo espresso  
stat'esser fuor in tutto di me stesso.

Ove son l'arme mie ond'ero armato?  
S'io mi ricordo havea ne gl'humer l'ali.  
El vel da gli occhi chi m'ha dislegato?  
E la pharetra chi m'ha tolto? E i strali  
e l'arco da le man chi m'ha rubato,  
ond'io feriva e miseri mortali?  
Se mentre dormo a me tutto togliete,

---

<sup>347</sup> *Una morte finta d'Amore*, cit., ott. 18-20, c. A4r-v.

<sup>348</sup> Ivi, ott. 54, vv. 7-8, c. C1v.

e morto che sarò poi che farete?»<sup>349</sup>.

L'anonimo racconta una storia già nota: quella di Cupido che viene derubato durante il sonno, ad ulteriore conferma del carattere cortigiano e occasionale di questo testo. È però questa la prima volta in cui il dio addormentato viene privato di arco e frecce da un gruppo di donne, e non da un'unica attante. In un epigramma dell'*Anthologia graeca*, poi riscritto da William Shakespeare, abbiamo visto il figlio di Venere cedere la propria torcia ad alcune ninfe, subito pronte a spegnerla in una fonte. La vicenda narrata dall'anonimo non ha invece un riscontro diretto: tale iconografia si può rintracciare soltanto in alcune opere più tarde, fra cui spiccano alcune tele del bolognese Lorenzo Pasinelli, in cui è stato riconosciuto Amore addormentato disarmato dalle ninfe<sup>350</sup>: in una di queste [fig. 132] le attanti sottraggono al dio la faretra in uno spazio volutamente teatrale, dietro una cortina sollevata da una fanciulla che invoca il silenzio, per non disturbare il sonno del dio; in un'altra [fig. 133], in un'ambientazione edenica, le donne rubano l'arco e le frecce di Cupido e spengono la sua fiaccola in un fiume, mentre in secondo piano il dio, le braccia legate dietro alla schiena, è sottoposto al giudizio di una figura vestita di bianco in cui è forse possibile riconoscere la Pudicizia. Nella sottrazione degli attributi di Amore Pasinelli rappresenta dunque la virtù muliebre, a prescindere dall'identità dei personaggi rappresentati: le attanti possono così essere, indifferentemente, seguaci di Diana o fedeli di Cupido, giovani vergini, donne sposate o, come vedremo fra poco, vedove inconsolabili, dame bolognesi o nobili di altra provenienza; non conta chi sono le figure rappresentate ma ciò che fanno, l'azione da esse compiuta, il principale significante allegorico. Fra le altre riproduzioni di questa stessa iconografia [figg. 134-136] si dovrà ricordare ancora – per precedenza cronologica ma soprattutto per appartenenza a quella 'tradizione bolognese' che, a partire dai Carracci e da Guido Reni, giunge fino a Pasinelli – uno dei tondi realizzati da Francesco Albani per Scipione Borghese: nella *Punizione di Cupido*, letta anche come allegoria dell'*Inverno* [fig. 137], gli Amorini addormentati sono disarmati da Diana mentre le sue ninfe bruciano le frecce in una fornace. Se il tema della fornace d'Amore rimanda all'universo dell'emblematica d'oltralpe, la figura in primo piano che spezza l'arco del dio sul ginocchio testimonia un legame profondo fra il soggetto e le illustrazioni del *Triumphus Pudicitie* analizzate in precedenza, seppur con la sostituzione dell'immagine di Diana e del suo corteo a quella di Laura e della schiera di Virtù petrarchesche.

---

<sup>349</sup> Ivi, ott. 62-63, c. C2v.

<sup>350</sup> Il soggetto ricorre in più opere di Pasinelli: cfr. C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli. Pittore (1629-1700)*, Rimini, Stefano Pataconi editore, 1993, scheda 53 pp. 271-273 e scheda 61 pp. 299-301; EAD., *Vita e opere di Lorenzo Pasinelli (1629-1700)*, Faenza, Edit Faenza, 2010<sup>2</sup>, pp. 272-274 e 298-299.

Nella *Morte finta d'Amore* il dio, una volta risvegliatosi dal sonno, pretende la restituzione delle proprie insegne: «Chi gli dà 'l vel, chi la pharetra e l'ali, / sol la signora mia si serba e strali»<sup>351</sup>. Si comprende così un altro, se non il più importante, dei significati della narrazione mitologica: la donna amata dal poeta è l'unica a conservare le armi di Cupido, secondo un'altra modalità topica della letteratura cortigiana. La sottrazione delle frecce non ha più nulla a che fare con l'originario significato 'pudicizia', ma veicola, all'interno di uno schema encomiastico codificato, l'elogio dello straordinario potere della donna: «e se con gli occhi pria legommi 'l core, / hor che farà s'ha in man l'arme d'Amore?»<sup>352</sup>. Il potere della donna in realtà era già stato riconosciuto anche dal dio che, come ribadito anche nel titolo del poemetto, afferma di essere rimasto «balordito»<sup>353</sup> dalla straordinaria bellezza delle protagoniste. Nel poemetto il *topos* di Cupido disarmato reca dunque le tracce delle molteplici e differenti letture ed interpretazioni ad esso attribuite nel corso di una tradizione di lunga durata, che dall'epigrammatica alessandrina giunge fino alle riscritture umanistiche e cortigiane. Il tutto all'interno di uno schema testuale più propriamente cinquecentesco, quello della lode femminile a base locale, rinnovato però nei suoi elementi costitutivi. Se la *Laude* di Tolomei è ancora esemplata su modelli petrarcheschi e poliziane, l'anonimo componimento sulle gentildonne romane si riallaccia invece al coevo, e parallelo, filone cortigiano, da cui risulta esclusa qualunque interpretazione morale ed allegorica del 'non mito', a favore di una sua lettura puramente formale e formulare.

*Una morte finta d'Amore* è un poemetto tutto sommato di scarsa importanza, un omaggio galante che non oltrepassa i confini della poesia d'occasione; lontanissimo il modello di Tolomei, i riferimenti letterari dell'autore affondano le radici nella tradizione petrarchesco-cortigiana del tema di Amore punito. Lo testimonia il *Sonetto di Cupido che da sé parla trovandosi vinto dalle bellezze di certe gentildonne*, pubblicato alla fine del testo nell'edizione bolognese:

Se per adietro le mie fiamme accese  
in ogni parte e l'alto mio valore  
vinsero il mondo, e riportorno honore  
d'huomini e dei di gloriose imprese,  
e fu ch' in un sol colpo a me si rese  
privo di libertà, d'anima e core,  
hor la mia gloria si sommerge e more  
tutta in un punto, in oltragiose offese.  
Perdut'ho il nome, i regni, il stral e l'archo,  
rotto mi veggio e spennecchiate l'ale,

<sup>351</sup> *Una morte finta d'Amore*, cit., ott. 64, vv. 7-8, c. C3r.

<sup>352</sup> Ivi, ott. 34, vv. 7-8 c. B2v.

<sup>353</sup> Ivi, ott. 64, v. 3, c. C3r.

prigion rimango e di vergogna pieno.  
Donne son'opra di mio grave incarcho:  
lor vinsi un tempo, hora son giunto a tale  
poi che ria pioggia scaccia un bel sereno<sup>354</sup>.

Nel testo torna il sintagma trionfale «spennacchiate l'ale», ma nella forma grafica «spennecchiate» che abbiamo già visto caratterizzare la circolazione delle *Stanze* polizianee. Significativamente nell'anonimo poemetto Cupido viene sì privato delle ali, ma non spennacchiato: il sonetto sembra così una sorta di integrazione al testo, un componimento quasi proemiale più che conclusivo, una sorta di allegoria in cui viene spiegato, oltre che il senso della rappresentazione mitologica, anche il contesto letterario all'interno del quale essa si iscrive. Il significato della narrazione non è tuttavia riassunto dalla sconfitta del figlio di Venere: abbiamo osservato come l'anonimo intenda piuttosto esaltare l'amore e la bellezza, la giovinezza e la libertà. Ecco perché il sonetto è immediatamente seguito, nella stampa bolognese, da un *Capitolo che invita ognuno ad entrare in l'amorosa scola d'Amore*:

Spiriti gentil d'Amor presi e dotati  
che desiati seguir sua immortal leggie,  
suoi dolci strali e suoi fulmini aurati,  
uscite fuor de l'amorose teggie  
e dati lode al fanciulletto Amore  
che in ogni cuor gentil domina e reggie.  
Con le man plause e con divoto cuore  
al suo sceptro regal chiedetti pace  
d'ogni negletto in voi commisso errore.  
Nimphe gentil, se fusti pertinace  
di vostri amanti a seguitar le scorte,  
accendasi hora in voi l'ardente face.  
Serrati, o semplicette, per vie torte  
lasciati gli pensier timidi e sciocchi,  
e lieti entrati in l'amorose porte;  
uscite o pastorelle fuor de boschi,  
venite che a danzar Amor vi chiama  
con son leggiadri, con accenti toshi.  
Et ciascun giovincel con voce brama,  
pronto l'amante sua prenda per mano,  
sfocando in lei la desiata fiamma.  
Ogni pastor silvestrico e montano  
renda sue lode all'immortal Cupido  
mansüeto, pietoso, humile e humano.  
Ogni campana, ogni scoglio, ogni lido,  
ogni monte, ogni cole, ogni pendice  
facciasi pregno d'amoroso crido.  
E a reverir el suo tempio felice  
chi con ghirlande e chi con nuove imprese  
offerendo suo don, sì come lice.  
Pastorelle gentil che d'Amor prese

---

<sup>354</sup> *Una morte finta d'Amore* [Bologna], cit., c. D2v.

voi seti, e ne' sollacci involte siate,  
né contra lui non val vostre difese.  
Venite tutte insieme e giubilate  
pronte a seguir el suo nome d'honore,  
e dentro con letitia unite entrate,  
lode tutte offrendo al sacro Amore<sup>355</sup>.

A Cupido disarmato dalle donne viene contrapposto Amore che invita le donne a ballare davanti al suo tempio, un'esortazione alla passione e al sentimento che fa tornare alla mente il serventesco boccacciano sulle bellezze fiorentine. I due componimenti aggiunti nell'edizione bolognese di *Una morte finta d'Amore* costituiscono dunque il necessario apparato paratestuale utile alla contestualizzazione di un'immagine di repertorio adatta per cantare le bellezze dell'amata e il potere esercitato sull'amante; immagine in cui metaforicità lirica ed esigenze elogiative, petrarchismo e poesia cortigiana, si fondono all'interno di una struttura narrativa agile e flessibile.

L'anonima *Morte finta d'Amore* conferma una linea di tendenza cui abbiamo già accennato: i testi in ottava rima in lode di donne non hanno ovunque la stessa circolazione; se risultano di vasta diffusione in ambiente bolognese e napoletano, per lo più nello stesso periodo di tempo, come testimonia anche la frequenza con cui sono ricordate le stesse dame, molto meno fortunati appaiono a Roma, dove viene preferita la forma 'antologia' come veicolo dell'elogio encomiastico. Lo stesso può dirsi per altre realtà locali, maggiori come minori. Nella premessa alle sue *Stanze in lode delle nobil donne vinitiane del secolo moderno*, Giovan Battista Dragoncino afferma di averle volute pubblicare dopo aver assistito agli spettacoli del carnevale bolognese a casa di Ulisse Gozzadini: «Fui fatto degno di godere con gli occhi le bellezze di molte nobilissime donne in amoroze giostre, in pompose feste e in solenni conviti, e contemplando li triumphi dove in ciascuno le belle e valorose donne honoravano li superbi spettacoli, fui ricordevole de le stanze da me composte in lode de le nobil donne vinitiane»<sup>356</sup>. Le *Stanze*, aspramente criticate da Niccolò Franco<sup>357</sup>, ad ulteriore conferma della specificità della forma 'tempio' rispetto ai semplici elenchi di ritratti femminili, non hanno alcuna struttura narrativa, e gli elogi si collocano in singole ottave premesse dal nome del consorte di ciascuna dedicataria. Colpisce però, nella premessa del Dragoncino, l'influsso esercitato dalla visione delle donne bolognesi nella decisione di pubblicare l'opera, quasi l'ambiente felsineo rappresentasse davvero una realtà di riferimento per i poemetti encomiastici a base locale. A Bologna, ad esempio, vedono la luce nel 1557 le

---

<sup>355</sup> Ivi, c. D3.

<sup>356</sup> G.B. DRAGONCINO, *Stanze [...] in lode delle nobil donne vinitiane del secolo moderno*, stampata ne l'inclita città di Vinegia, per Mathio Pagan in Frezzaria, 1547, c. A2r.

<sup>357</sup> Cfr. F. PIGNATTI, *Niccolò Franco*, cit., p. 143.



*Stanze in lode delle gentili donne di Faenza* di Giulio Castellani, in cui le protagoniste, rappresentate «in un giardin simile a quello / che già fe' in Cipri Adon sì vago e bello»<sup>358</sup>, non devono sottrarre gli attributi di Cupido poiché fin dall'inizio «nella sinistra man dardi e facelle, / ne l'altra avean catene e lacci d'oro»<sup>359</sup>.

Ritornando alla Venezia di Dragoncino possiamo osservare come, esclusi i templi di Franco e Parabosco, strutturati secondo uno schema preciso e codificato, un altro catalogo di donne veneziane a carattere ludico-narrativo sia conservato nei *Triumphs sopra li terrocchi* di Troilo Pomeran, operetta edita nel 1534, in cui si fondono due modelli caratterizzanti i cataloghi *de claris mulieribus*: il trionfo e il gioco di carte<sup>360</sup>. Ben più interessante per le nostre indagini è però un altro testo, il poemetto in ottave dedicato dal padovano Giovanni Maria Masenetti alle donne venete: *La guerra e trionfo amoroso delle belle vergini, maritate e vidue nobili padovane con gentildone venetiane et vicentine che si trovano in Padova*<sup>361</sup>. Fin dal titolo si può cogliere una differenza rispetto alle opere fin qui ricordate: le dedicatarie vengono distinte in tre differenti gruppi, giovani vergini, sposate e vedove. Se la trattatistica sulle donne dedica grande spazio a questa distinzione fra le tre tipologie femminili, meno frequente è la sua presenza nei cataloghi muliebri<sup>362</sup>; è dunque interessante osservare come tale tripartizione venga rappresentata nel poema del Masenetti, che fin dall'ottava proemiale chiarisce l'originalità della propria opera:

La guerra contr' Amor c'han fatta armate  
vergini, spose e vidue in Padoa belle  
canto, mostrando al fin quant'ingannate  
si trovan de lor forze, e queste e quelle;  
vedrete preso Amor, le man legate,  
perduto l'arco, i dardi e le facelle,  
e triunfar le viduelle astute  
con molte illustri ornate de virtute<sup>363</sup>.

<sup>358</sup> G. CASTELLANI, *Stanze in lode delle gentili donne di Faenza*, in Bologna, per Antonio Manutio, 1557 (rist. anast. in Bologna, fatte imprimere dal bibliofilo Anicio Bonucci, 1862), ott. 39, vv. 7-8, c. C3r.

<sup>359</sup> Ivi, ott. 6, vv. 3-4, c. B1v.

<sup>360</sup> T. POMERAN, *Triumphs [...] composti sopra li terrocchi in laude delle famose gentil donne di Vinegia*, stampata in Vinegia, per Zuan'Antonio di Nicolini da Sabio, 1534. Simile a questo testo, a conferma del successo dello schema narrativo, sono i *Triumphs delle nobili donne di Cesena facti a significatione de i tarocchi* (contenuti nel codice Vat. Lat. 9948 della Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 331r-336r), in cui ad ognuna delle 22 donne nominate corrisponde un'ottava in cui è descritto un arcano dei tarocchi.

<sup>361</sup> G.M. MASENETTI, *La guerra e trionfo amoroso delle belle vergini, maritate e vidue nobili padovane con gentildone venetiane et vicentine che si trovano in Padova*, in Padova, per Alouise Segalino, 1553; alcune delle donne elogiate figuravano già in un precedente poema encomiastico del letterato padovano: ID., *Il divin oracolo [...] in lode delli novi sposi del 1548 e di tutte le belle gentildonne padovane*, in Venetia, [s.n.e.], 1548.

<sup>362</sup> Si può ricordare, per precedenza cronologica (in quanto edito a Bologna nel 1539) e per il comune riferimento all'area veneta, il poema in terzine, impostato su una serie di successivi trionfi, di L. BECCANUVOLI, *Tutte le donne vicentine, maritate, vedove e dongelle*, di cui è ora disponibile un'edizione anastatica con introduzione a cura di I.F. Baldo, Vicenza, Editrice Veneta, 2008.

<sup>363</sup> G.M. MASENETTI, *La guerra e trionfo amoroso*, cit., I, ott. 1, c. 2r.

Il catalogo muliebre di Masenetti è dunque costruito a partire da uno scontro, quello fra Amore e le donne, costantemente sconfitte dal potere del dio. Nel secondo canto, tuttavia, le vedove decidono di adottare una strategia diversa dalle vergini e dalle donne maritate: «fatte accorte in tanto male / de l'armate compagne»<sup>364</sup>, invece di scendere armate in campo si presentano sotto un'altra veste:

Benigne, disarmate, parte a piedi  
e parte sopr'un carro, illustre e degne:  
qui spade, lance o dardi tu non vedi,  
non senti trombe in bellicose insegne;  
che siano dee del cielo istimi e credi  
e che Giove tra lor con pace regne;  
e sol nol credi tu, ma 'l crede Amore,  
ond'è legato al fin tra dolce errore<sup>365</sup>.

Cupido, ingannato dall'aspetto pacifico delle donne, si avvicina al carro: qui vede una «che veramente Vener si può dire» e, secondo una *topos* già incontrato, ad esempio, in Tebaldeo, «gli vola in grembo et ella per desire / c'ha di vittoria lo dimanda figlio»<sup>366</sup>. Ingannato dalle vedove, Amore può quindi essere finalmente fatto prigioniero:

Le vidue Muse e l'altre ninfe accorte,  
come vedono a fin l'inganno ordito,  
sagliano 'l carro e con felice sorte  
s'acconcian dov'Amor s'era partito,  
né più pensando alla passata morte  
del suo caro signor, del suo marito,  
piglian d'Amor e l'arco e dardi e face  
e feriscono ognun gridando: «Pace».

A questo grido il fanciullin si leva  
e de l'error s'avvide di sé stesso:  
pur credendo volar come soleva,  
fuggir si sforza e non gli vien concesso,  
ché la diva virtù dove giaceva  
le mani e piè gli lega e 'l tien oppresso,  
et ogni bella intorno gli fa nodo  
per trionfar di lui sempr'a suo modo<sup>367</sup>.

Rispetto ai testi fin qui ricordati, ad imprigionare Cupido non sono le donne amate né le amanti: secondo Masenetti il figlio di Venere non può essere fatto prigioniero da chi è ancora vittima delle sue armi, ma soltanto da chi, avendo perso l'amore a causa della morte, non è più sottomesso al suo potere. Il *topos* di Cupido sconfitto e disarmato acquista dunque

---

<sup>364</sup> Ivi, II, ott. 20, vv. 5-6, c. 12r.

<sup>365</sup> Ivi, II, ott. 21.

<sup>366</sup> Ivi, II, ott. 33, vv. 2, 6-7, c. 14r.

<sup>367</sup> Ivi, II, ott. 36-37, cc. 14v-15r.

un ennesimo significato: non più emblema di castità, non più impresa di grazia muliebre, diventa simbolo di vedovanza intesa come saggezza e capacità di dominare gli istinti. Tant'è che Amore non si ribella ma

[...] piglia gioco  
che in Padoa sia scoperta sua potenza  
per man de vidue, e che s'accendi 'l fuoco  
col lume d'honestà de lor presenza:  
gli lascia l'arco, i dardi e la saetta  
e pone in lor la pace e la vendetta<sup>368</sup>.

Cupido non lascia le proprie armi alle donne sposate o alle giovani vergini, ma le affida nelle mani delle vedove; la sconfitta del dio e la conseguente consegna delle sue insegne non rappresentano un passaggio di potere, da Amore alla amanti, come in molti dei poemetti encomiastici ricordati, ma simboleggia un superamento, una vittoria, su Amore e allo stesso tempo sulla Morte. Le donne che hanno perduto il proprio marito non sconfiggono Cupido per prenderne il posto, per sostituirsi al dio e impadronirsi del suo potere, ma per vendicarsi delle sofferenze procurate dalla perdita e opporsi ad ogni ulteriore dolore. Masenetti crea una vera e propria impresa, quella della vedovanza virtuosa, rappresentata con le forme tradizionali della castità, intesa però non come negazione né come purificazione della passione, bensì come rinuncia all'amore. Le donne che imprigionano e disarmano Cupido hanno conosciuto il sentimento ma anche le conseguenze della perdita della persona amata: la loro vendetta nei confronti del dio è dunque ben diversa da quella delle *heroides* ausoniane che incolpano il figlio di Venere di averle private della ragione; il desiderio di rivalsa non nasce dall'odio o dalla colpa, ma dal dolore e dal lutto. Masenetti riscrive il tema dello scambio delle armi fra Amore e Morte all'interno di un poemetto encomiastico incentrato sulla punizione di Cupido, riconoscendo nelle vedove, nelle donne ormai libere dai legami del cuore, le uniche attanti capaci di sconfiggere il dio e di dominare l'istinto e la passione. In tal modo si amplia lo spettro delle possibili applicazioni letterarie dell'*argumentum*, immagine adatta per cantare aspetti diversi dell'universo femminile, dalla ritrosia all'innamoramento, dalle gioie dell'amore coniugale alle conseguenze della vedovanza. In quest'ottica si può dunque comprendere la successiva e rapidissima affermazione del soggetto non solo nelle scritture per donne ma anche nelle scritture di donne.

---

<sup>368</sup> Ivi, II, ott. 40, c. 15v.

### 3.2 Le scritture femminili

L'immagine di Cupido sconfitto e privato delle armi è, fin dalle origini, un'immagine legata a filo doppio all'universo muliebre, simbolo della virtù, del potere, delle qualità e talvolta dei difetti delle donne, declinata e declinabile al femminile, solo raramente (e in modo imperfetto) al maschile. Non può dunque stupire che questo tema accompagni silenziosamente anche la storia della scrittura femminile, all'interno della quale acquista una funzione distintiva e uno specifico statuto, progressivamente sempre più accentuati. Abbiamo visto nel poemetto del padovano Masenetti le vedove private Cupido dei propri attributi: ebbene, il primo testo composto da una donna in cui compare il 'non mito' al centro della nostra indagine è proprio una riscrittura del motivo topico di Amore che spezza le proprie armi per la morte della persona amata; in questo caso, però, è una donna, Barbara Torelli, a piangere la morte del marito Ercole Strozzi rappresentando il contrasto fra Amore e Morte:

Spenta è d'Amor la face, il dardo è rotto,  
e l'arco e la faretra e ogni sua possa,  
poi che ha Morte crudel la pianta scossa,  
a la cui ombra cheta io dormia sotto<sup>369</sup>.

La prima volta che una donna utilizza l'immagine di Amore privato delle armi lo fa riscrivendo 'al femminile' un *topos* della lirica cortigiana e petrarchista: la stessa immagine per rappresentare lo stesso concetto, la perdita della persona amata. Poco importa il sesso del defunto: la modalità di piangerne la morte è la stessa, sia che si tratti di un uomo, sia che si tratti di una donna. È un elemento interessante: significa che il tema, estraneo al Petrarca lirico, è entrato a pieno titolo nel repertorio lirico; Barbara Torelli, di cui si conosce quest'unico sonetto, se ne appropria senza rinnovarlo, se non nel referente.

La Morte, lo sappiamo, è una delle antagoniste classiche di Amore, e non stupisce dunque che il suo ruolo venga conservato anche nel sonetto di una poetessa. Ma non è questo l'unico elemento di continuità. Anche nella scrittura di donne, infatti, la sconfitta di Cupido rimane una prerogativa femminile e mai maschile. In un componimento di Ippolita Clara, ad esempio, è ancora «questa donna reale [che] l'arco spezza / del figlio di colei che 'l terzo cielo / signoreggia et iscalda»<sup>370</sup>: agli uomini è esclusa ogni possibilità di poter trionfare su Amore.

---

<sup>369</sup> Si cita *Lirici del Cinquecento*, a cura di D. Ponchiroli, nuova edizione a cura di G. Davico Bonino, Torino, UTET, 1976<sup>2</sup>, p. 423.

<sup>370</sup> Il testo si legge in S. ALBONICO, *Ippolita Clara*, in *Veronica Gambarà*, cit., pp. 323-383: 380; il saggio, con il titolo *Ippolita Clara e le sue rime*, è ora riedito in ID., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 95-122, cui si rinvia per un approfondimento di indagine sull'autrice.

Questo dà ragione della più vasta presenza del tema in quelle opere e in quelle scrittrici in cui più accentuata è la riflessione sul sesso femminile. Esemplare è il caso di Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli, solo recentemente ‘riscoperte’ dagli studiosi<sup>371</sup>: vissute negli stessi anni, la seconda metà del Cinquecento, nella stessa realtà culturale, Venezia, accomunate dalla frequentazione degli stessi generi letterari – entrambe sono autrici di un trattato sulla virtù muliebre, di un poema epico-cavalleresco, di componimenti di carattere sacro –, le due letterate sono accomunate anche, coincidenza finora sfuggita agli interpreti, dal *topos* di Cupido sconfitto, una stessa immagine utilizzata però con significati differenti in due testi molto diversi fra loro.

### 3.2.1 Moderata Fonte

La veneziana Modesta (da) Pozzo de’ Zorzi esordisce come scrittrice, con lo pseudonimo di Moderata Fonte<sup>372</sup>, pubblicando nel 1581 i *Tredici canti del Floridoro*<sup>373</sup>, un incompiuto poema cavalleresco, esemplato sul modello ariostesco, dedicato a Francesco de’ Medici e alla moglie Bianca Cappello<sup>374</sup>. Normalmente ha scarsa o nulla utilità leggere

---

<sup>371</sup> La fortuna critica delle due letterate si deve oggi soprattutto ai *gender studies* di area anglo-americana, come avremo modo di ricordare più nel dettaglio; non vanno però dimenticati i pionieristici contributi di G. CONTI ODORISIO, *Donna e società nel Seicento. Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, introduzione di I. Magli, Roma, Bulzoni, 1979, in particolare pp. 47-63 (con una prima antologia di brani delle opere a pp. 114-198), e di A. CHEMELLO, *La donna, il modello, l’immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in *Nel cerchio della luna. Figure di donne in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 95-170; più recentemente le due autrici sono state collocate al centro della storia della scrittura femminile italiana da V. COX, *Women’s Writing in Italy*, cit., pp. 149-163 e 173-195; alcuni passi delle opere delle due letterate sono antologizzati, sempre a cura di A. Chemello, in *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, a cura di A. Arslan, A. Chemello, G. Pizzamiglio, prefazione di A. Arslan, Venezia, *εἶδος*, 1991, pp. 69-82 e 95-108; solo Lucrezia Marinelli è invece ricordata da N. COSTA-ZALESSOW, *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo. Testi e critica*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 142-145, e da G. MORANDINI, *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*, Genova, Marietti, 2001, pp. 51-67. Per una contestualizzazione dell’opera delle letterate nella cultura veneziana tra Cinquecento e Seicento cfr. anche S. DATTA, *Women and Men in Early Modern Venice. Reassessing History*, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 160-166.

<sup>372</sup> La prima *Vita della Sig.ra Modesta Pozzo de Zorzi nominata moderata Fonte* è composta da Niccolò Doglioni nel 1593 e premessa all’edizione del dialogo *Il merito delle donne*: il testo si legge ora in M. FONTE, *Il merito delle donne*, a cura di A. Chemello, Venezia, *εἶδος*, 1988, pp. 3-10; sulla vita e le opere della scrittrice fa ora il punto P. MALPEZZI PRICE, *Moderata Fonte. Women and Life in Sixteenth-Century Venice*, London, Associated University Presses, 2003.

<sup>373</sup> Il testo si può leggere in un’edizione moderna: M. FONTE, *Tredici canti del Floridoro*, a cura di V. Finucci, Modena, Mucchi, 1995 (di cui è disponibile anche la traduzione inglese edited by V. Finucci, translated by J. Kisacky, annotated by V. Finucci and J. Kisacky, Chicago-London, University of Chicago Press, 2006); in proposito cfr. V. COX, *Women as Readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy*, in *Sguardi sull’Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society of Italian Studies*, a cura di G. Bedoni, Z. Barański, A.L. Lepschy, B. Richardson, Exeter, The Society for Italian Studies, 1997, pp. 134-145; S. KOLSKY, *Moderata Fonte’s Tredici canti del Floridoro: Women in a Man’s Genre*, in «Rivista di letteratura italiana», XVII-1 (1999), pp. 165-184; fa ora il punto V. COX, *The Prodigious Muse. Women’s Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011, pp. 164-212.

<sup>374</sup> Per la dedica cfr. adesso E. CARINCI, *Una lettera autografa inedita di Moderata Fonte (al granduca di*

un'opera, specialmente la prima opera di un autore, in chiave teleologica; tuttavia tale lettura può avere una qualche funzione nel caso di un'autrice come Moderata Fonte, che pubblica tutti i suoi testi nell'arco di circa dieci anni: tra 1581 e 1591 *Le feste, La passione di Cristo e La resurrezione di Giesù Cristo* (le ultime due in ottave)<sup>375</sup> e, solo dopo la morte avvenuta nel 1592, il dialogo *Il merito delle donne*. È dunque di un qualche interesse che alcuni, se non i maggiori, elementi portanti la scrittura di Fonte siano già contenuti *in nuce* nel poema in ottave: la centralità di Venezia, il ruolo riconosciuto alla donna, l'illustrazione di alcuni *exempla* di virtù femminile, la riflessioni sul sesso maschile.

Tali argomenti trovano una più dettagliata trattazione nell'opera maggiore della letterata, *Il merito delle donne*, pubblicato postumo nel 1600<sup>376</sup>. Si tratta di un dialogo mimetico in due giornate ambientato nel giardino veneziano della giovane vedova Leonora, in cui si raccolgono altre sei donne: Adriana, vedova anziana, Virginia, giovane in età da marito, Lucrezia, donna sposata da tempo, Cornelia, giovane moglie, Corinna, ragazza dimessa, ed Elena, donna appena sposata. Fonte mette in campo un universo muliebre straordinariamente variegato, in cui ognuna delle protagoniste si fa portatrice di una specifica ottica sul mondo e sulle donne<sup>377</sup>; allo stesso tempo, la letterata veneziana crea un microcosmo parallelo alla realtà, uno spazio chiuso, il giardino, in cui si riunisce (e costruisce) una società tutta al femminile, da cui è esclusa la presenza fisica (ma non concettuale) degli uomini. «Fra le altre sue grazie», riconosciute al giardino di Leonora, «egli vi ha questo, che non vi sono uomini»<sup>378</sup>: è questa la condizione necessaria perché il dialogo possa svolgersi e acquisire la propria identità. Le dame si raccolgono intorno «ad una bella fontana, che era nel mezo di questo giardino fabricata»<sup>379</sup>, una vera da pozzo – che assurge ad impresa di Modesta-Moderata Pozzo-Fonte – decorata con sei figure femminili, ciascuna ornata da una ghirlanda di lauro, un ramo d'ulivo, una lettera e un'impresa, componenti di quel linguaggio figurativo

---

*Toscana Francesco I*, in «Critica del testo», V-3 (2002), pp. 671-681.

<sup>375</sup> Per la produzione letteraria di Moderata Fonte si rinvia a A. CHEMELLO, *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*, in M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., pp. IX-LXIII; S. KOLSKY, *Per la carriera poetica di Moderata Fonte: alcuni documenti poco conosciuti*, in «Esperienze letterarie», 24 (1999), pp. 3-17; V. COX, *The Prodigious Muse*, cit., pp. 88-91 e 131-137; ma cfr. anche l'edizione di M. FONTE, *Le feste*, edited by C. Quaintance, in *Scenes from Italian Convent Life: An Anthology of Convent Theatrical Texts and Contexts*, edited by E.B. Weaver, Ravenna, Longo, 2009, pp. 193-231.

<sup>376</sup> Del dialogo, oltre all'edizione italiana citata, sono disponibili anche due traduzioni commentate: M. FONTE, *The Worth of Women where is clearly revealed Their Nobility and Their Superiority to Men*, edited and translated by V. Cox, Chicago-London, University of Chicago Press, 1997; EAD., *Das Verdienst der Frauen warum Frauen wurdiger und vollkommener sind als Manner*, übersetzt, erläutert sowie hrsg. von D. Hacke, München, C.H. Beck, 2002.

<sup>377</sup> Sulla presenza delle donne nei dialoghi cinquecenteschi cfr. V. COX, *Seen but not heard: The role of Woman Speakers in Cinquecento Literary Dialogue*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, cit., pp. 385-400.

<sup>378</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., p. 21.

<sup>379</sup> Ivi, p. 20.

«che s'intende senza parlare e con cui l'uomo fa sapere l'intrinseco del suo cuore graziosamente»<sup>380</sup>. La 'fontana parlante', riproduzione artificiale e 'domestica' delle fonti miracolose ricordate nella seconda giornata<sup>381</sup>, offre due differenti modelli femminili: la donna saggia e autonoma, caratterizzata da castità (rappresentata dal petrarchesco «armellino bianchissimo»<sup>382</sup>), solitudine e libertà, e la donna fragile e sottomessa, vittima dei vizi propri e degli uomini, la semplicità, la falsità e la crudeltà<sup>383</sup>. Le lettere collocate su ognuna delle sei figure convergono a formare la parola *mathis*, ossia conoscenza, il requisito fondamentale per superare lo stato di sottomissione e acquisire piena consapevolezza di sé<sup>384</sup>. Non è un caso che la fontana sia collocata nel giardino di Leonora, della giovane vedova che, alla proposta di prendere nuovamente marito, replica convinta: «Più tosto mi affogherei che sottopormi più ad uomo alcuno; io sono uscita di servitù e di pene e vorresti che io tornassi da per me ad avvilupparmi? Iddio me ne guardi»<sup>385</sup>. Già nel *Floridoro* Fonte aveva tracciato il ritratto di una vedova, dotata però di «quel cor che già tempo ebbe / la casta Dido inverso il suo consorte / (come aver ogni vedova dovrebbe), / ché non aperse a van desio le porte»<sup>386</sup>; la vedovanza dell'ospite è invece uno stato di assoluta e completa autonomia, una libertà che spinge Adriana, eletta regina della brigata muliebre, a nominarla accusatrice del sesso maschile. La prima giornata del dialogo è dunque costruita come un processo contro gli uomini, una *disputatio* in cui tuttavia «le donne non vogliono emettere né sentenze, né condanne, esigono solo la ricerca della verità»<sup>387</sup>, delle ragioni che hanno condotto alla loro sottomissione. Grande attenzione, in questo percorso, è attribuita alla condizione femminile nella Venezia del tempo<sup>388</sup> e, più nel dettaglio, alle riflessioni sul matrimonio<sup>389</sup>, sulla famiglia e sulla maternità<sup>390</sup>, considerati unicamente da un punto di vista pratico, economico e sociale, simboli dell'invidia degli uomini nei confronti delle donne e strumenti per esercitare un

<sup>380</sup> Ivi, p. 165.

<sup>381</sup> Ivi, pp. 98-99.

<sup>382</sup> Ivi, p. 20.

<sup>383</sup> Sul senso complessivo della fontana all'interno dell'economia del dialogo si può ora rinviare a A. FONTES BARATTO, *La fontaine et le puits. À propos du Merito delle donne de Moderata Fonte*, in «Chroniques Italiennes», 73/74 (2004), pp. 21-45.

<sup>384</sup> Cfr. S.D. KOLSKY, *Wells of Knowledge: Moderata Fonte's Il merito delle donne*, in «The Italianist», 13 (1993), pp. 57-96.

<sup>385</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., p. 21.

<sup>386</sup> M. FONTE, *Tredici canti del Floridoro*, cit., I, ott. 57, vv. 1-4, p. 14.

<sup>387</sup> A. CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario*, cit., p. 113.

<sup>388</sup> Fa ora il punto sulla questione il volume di D. MARTELLI, *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, prefazione di F. Ambrosini, Padova, Cleup, 2011.

<sup>389</sup> In proposito cfr. V. COX, *The Single Self: Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern Venice*, in «Renaissance Quarterly», XLVIII-3 (1995), pp. 513-581, che si sofferma sul dialogo a pp. 513-529 e 558-569.

<sup>390</sup> Su questo particolare aspetto cfr. N. YAVNEH, *Lying-in and Dying: Moderata Fonte's Death in Childbirth and the Maternal Body in Renaissance Venice*, in «Rinascimento», s. III, XLIII (2003), pp. 177-203, in particolare pp. 177-186.

assoluto controllo: «essi, conoscendo molto bene quanto vagliamo, invidendo al merito nostro, cercano di distruggerci»<sup>391</sup>. L'argomentazione di Leonora è interamente costruita sul capovolgimento dei più classici *topoi* misogini in virtù di quello che viene considerato come un vero e proprio sopruso:

Se essi ci usurpano le nostre ragioni, non dobbiamo lamentarci e dir che ci fanno torto? Percioché, se siamo loro inferiori d'autorità, ma non di merito, questo è un abuso, che si è messo nel mondo, che poi a lungo andare si hanno fatto lecito ed ordinario, e tanto è posto in consueto che vogliono e par loro che sia lor di ragione quel che è di soperchieria<sup>392</sup>.

Da questo universo sembra escluso qualsiasi tipo di sentimento o di affetto, fatta eccezione per il solo amore materno, «maggior sopra tutti gli amori»<sup>393</sup>, in quanto, come ricordato in un'ottava recitata da Corinna, l'unico ad essere veramente «naturale» rispetto alla pietà della figlia per il padre e all'onestà della moglie verso il marito:

È naturale amor quel de la madre,  
verso il padre è pietà, l'altro è consiglio;  
quanto pietà e consiglio avanza amore,  
tanto il parto le nozze e 'l genitore<sup>394</sup>.

Un discorso più articolato sull'amore, «se non padre di virtù, maestro di buoni costumi, inventor di allegrezze e donator di tutte le grazie»<sup>395</sup>, si può leggere fra le righe della seconda parte della prima giornata, interamente dedicata al «marito, o al martirio (per meglio dire)»<sup>396</sup>. Nel passare in rassegna la varietà del genere maschile, Cornelia individua tre tipi fondamentali, ognuno colpevole di una precisa mancanza: «questi sbarbatelli sono più da fuggire d'ogni altro che si sia, come quelli che (se ben fingono di esser il contrario) per esser più gioveni e più focosi, sono anco più leggiери e volubili di cervello, sono sciocchi e si tengono più savi che gli altri»; quelli «che sono di età perfetta [...] per esser più esperti, non sanno più amar ma meglio ingannar»; «i vecchi partecipano dell'astuzia delli maturi, anzi gli eccedono in ciò e nel resto poi son manchevoli di molte buone parti»<sup>397</sup>. Giovani, adulti e anziani sono dunque accomunati dall'incapacità di amare, da una sorta di naturale predisposizione ad ingannare e sfruttare le donne: pertanto «son tanto pochi quelli che amano veramente, che fra tanta moltitudine si perdono e si confondono ed è difficilissimo il saperli

---

<sup>391</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., pp. 26-27.

<sup>392</sup> Ivi, p. 27.

<sup>393</sup> Ivi, p. 33.

<sup>394</sup> Ivi, p. 32.

<sup>395</sup> Ivi, p. 45.

<sup>396</sup> Ivi, p. 33.

<sup>397</sup> Ivi, pp. 39-42.



conoscer e trovare»<sup>398</sup>. Il naturale punto di arrivo dell'argomentazione di Cornelia è il rifiuto del sentimento amoroso, che tuttavia la stessa orgogliosa Leonora riconosce come obiettivo irrealizzabile: «Per esser poi tanto ancor pietose ed amorevoli, non possiamo schivar di non amare, se ben con sincerità e buona mente, pensando che ancor gli uomini siano simili a noi, così in esser veraci, come puri di animo nell'amarci e, giudicando il cor loro dal nostro, ne segue da questo ogni nostra rovina»<sup>399</sup>. Uno dei meriti che la letterata veneziana riconosce alle donne, la capacità di amare in modo sincero e disinteressato – risposta per le rime ad una delle più frequenti accuse mosse al sesso femminile –, diventa così uno dei loro maggiori limiti, una delle cause della loro sottomissione; in base ad un meccanismo paradossale operante nell'intero dialogo<sup>400</sup>, la donna manifesta la propria debolezza in ciò che la renderebbe superiore – e non allo stesso livello – dell'uomo, dimostrando in tal modo la propria impossibilità ad emanciparsi completamente. Quanto alle donne impudiche, «che fan vergogna al nostro sesso pubblicamente e che sono elle prime a tentar gli uomini e a vil prezzo vendono la loro onestà e per ciò distruggon gli uomini»<sup>401</sup>, la loro colpa va attribuita ancora una volta a quanti si approfittano del sesso femminile: «il che non seguirebbe se essi stessero in cervello e avessero quella modestia ed onestà ce si ritrova nelle donne»<sup>402</sup>. Il ragionamento di Fonte sposta sugli uomini le accuse di cui le *heroides* ausoniane incolpavano Cupido: non è l'amore (o Amore) la causa della disonestà femminile, bensì chi si approfitta della natura ingenua e onesta delle donne. Già nella prima giornata si definisce dunque una doppia ed opposta prospettiva sul sentimento amoroso, poi ridotta ad emblema, alla fine del dialogo, nell'immagine di Cupido disarmato: da un lato la fiducia muliebre, dall'altro l'interesse maschile. Alla base di tale dicotomia è una più profonda e radicata differenza sulle dinamiche dell'innamoramento, poiché per l'uomo «l'amor [...] è figliuolo e 'l desiderio è padre, over l'amor è l'effetto e 'l desiderio la causa»<sup>403</sup>, l'esatto contrario per la donna. Alla pura passione si contrappone dunque il sentimento: Moderata Fonte non elogia la castità muliebre, «viewed as a defence against male aggression rather than primarily as a Christian or male-oriented virtue»<sup>404</sup>, ma la capacità di non lasciarsi trascinare dall'istinto, all'interno di una visione sostanzialmente positiva dell'amore.

La prima giornata si conclude con l'ennesimo capovolgimento di un *topos* misogino:

---

<sup>398</sup> Ivi, p. 43.

<sup>399</sup> Ivi, p. 46.

<sup>400</sup> Cfr. A. CHEMELLO, *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*, cit., pp. XXII-XXV.

<sup>401</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., p. 51.

<sup>402</sup> Ivi, p. 52.

<sup>403</sup> Ivi, p. 60.

<sup>404</sup> S.D. KOLSKY, *Wells of Knowledge*, cit., pp. 71-72.

alle «donne quasi danno» si oppongono le «donne quasi dono»<sup>405</sup>, rappresentate attraverso un lungo ed articolato catalogo di eroine classiche e bibliche elogiate non tanto per virtù morale, quanto per capacità creative, artistiche, finanche tattiche e belliche; «esempi di magnanimità e d'amor verso la patria»<sup>406</sup> che testimoniano i numerosi meriti delle donne, capaci di distinguersi dagli uomini anche per il diverso modo di amare. Le dialoganti parlano in questo caso per esperienza personale: «là dove mancano modelli di riferimento, [...] soccorre il ricorso alla realtà quotidiana. Ed ecco allora la felice scelta di trasformare ogni interlocutrice del dialogo in un esempio vivente»<sup>407</sup>, *exemplum* moderno di un nuovo modo di intendere e rappresentare la virtù muliebre.

Rispetto alla prima giornata, la seconda ha andamento meno lineare e più articolato, perché incentrata sugli equilibri e l'armonia del creato. A partire da un'iniziale riflessione sull'amicizia, forma perfetta di armonia, il discorso si concentra su «alcune cose naturali che hanno virtù di mantener concordia e pace»<sup>408</sup>: attingendo ai più comuni repertori enciclopedici dell'epoca<sup>409</sup>, a partire dalla *Naturalis historia* di Plinio, Fonte tocca temi ed argomenti differenti, allestendo una «quasi selva» tuttavia priva della «systematic organization typical of classical and early modern encyclopedias»<sup>410</sup>. Nella prima parte vengono trattati i quattro elementi e il significato simbolico degli animali: in questo contesto si inserisce la «favola» dell'alicorno, ossia il racconto della metamorfosi del principe Lioncorno di Frigia, fedele amico di Alciteo, amato dalla giovane Biancarisa, che viene trasformato da Giunone in unicorno per invidia della crudele Climene. La storia narrata da Corinna, che reciterà anche il poemetto su Amore disarmato, ripropone due caratteristiche topiche dell'animale mitico, confluite anche nell'immaginario impresistico: «la dolce sua e benigna natura [che] ha istinto e virtù particolare contra il veneno», e il fatto che «quando gli vien veduta alcuna fanciulla vergine, volentier se le accosta ed addormenta nel seno»<sup>411</sup>. L'alicorno, tradizionale simbolo della virtù femminile, diviene nel dialogo simbolo della vera amicizia, per la quale Lioncorno sacrifica la propria vita, nonché emblema del potere salvifico e taumaturgico dell'amore puro e disinteressato, quello della bella Biancarisa che, contrapponendosi alla spietata Climene, «mai più volse rimaritarsi per onor suo e del suo caro

---

<sup>405</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., p. 55.

<sup>406</sup> Ivi, p. 63.

<sup>407</sup> A. CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario* cit., p. 120.

<sup>408</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., p. 80.

<sup>409</sup> In proposito sono molto utili le indicazioni di V. COX, *Moderata Fonte and "The Worth of Women"*, in M. FONTE, *The Worth of Women*, cit., pp. 1-26.

<sup>410</sup> S. MAGNANINI, Una selva luminosa: *The Second Day of Moderata Fonte's Il merito delle donne*, in «Modern Philology», 101-2 (november 2003), pp. 278-296: 284.

<sup>411</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., p. 111.

amante, che non le pareva che fusse né vivo, né morto»<sup>412</sup>. L'unicorno incarna dunque l'armonia cosmica su cui è incentrata la seconda giornata ma, allo stesso tempo, costituisce un primo tassello del ben più ampio discorso sull'amore coronato dalla sconfitta di Cupido.

L'*excursus* enciclopedico, parallelo alla riflessione amorosa, prosegue quindi con la funzione medicamentosa delle erbe e dei frutti e con il valore terapeutico delle pietre e dei metalli. Si inserisce qui una seconda parentesi narrativa: dopo l'inserito favolistico, Fonte sperimenta il «genere deliberativo, persuadendo gli uomini, in nome di tutte le donne, che ci amino e tenghino conto di noi»<sup>413</sup>. L'orazione messa in bocca a Leonora, e non alla poetessa Corinna, ripropone alcuni temi della prima giornata del dialogo e culmina nell'aneddoto del figlio del pentolaio, abilissimo oratore davanti a «vasi e postili»<sup>414</sup>, ma incapace di «formar parola per rispondere a cosa alcuna»<sup>415</sup> di fronte ad un vero pubblico. Per quanto conclusa da una metafora della scarsa efficacia dell'eloquio femminile, l'orazione conferma che la seconda giornata, lungi dall'essere altro rispetto alla prima, persegue l'obiettivo di indirizzare gli uomini a scoprire ed apprezzare quel merito delle donne tratteggiato e difeso nella prima parte del dialogo. Due personaggi femminili, figure esemplari di fedeltà (Biancarisa) e saggezza (Leonora), seppur inascoltate e sconfitte, non pretendono di rinunciare all'amore, come proposto da Cornelia, ma lottano per la sublimazione di un diverso sentimento:

Essendo noi dunque, giustissimi e prudentissimi uomini, così a voi simili [...] e se ogni cosa ama il suo simile, deh di grazia, perché ancor voi non amate noi? Ed avendo per legge divina, per decreto umano, per obbligo di natura e per legge di grazia, voi obbligo di amarci e di tenerci care, donde nasce che voi non amate noi? E se noi vi amiamo e se amore a nullo amato amar perdona, deh perché non amate noi?<sup>416</sup>

Il discorso sui meriti della donna e i demeriti dell'uomo diventa, soprattutto nella seconda giornata, un discorso sull'amore: lo testimonia la triplice anafora di Leonora, la giovane vedova che aveva iniziato a parlare difendendo la propria libertà e il proprio desiderio di rimanere sola. L'apparente farraginosità della seconda parte del dialogo, talvolta stigmatizzata come mancanza di coerenza interna<sup>417</sup>, si rivela un articolato percorso attraverso equilibrio e disarmonia, un percorso nel quale si coglie una precisa ed articolata interpretazione del sentimento amoroso. Gli inserti testuali, la favola, l'orazione, l'aneddoto e il finale poemetto sulla sconfitta di Cupido, non sono materiali irrelati o possibili argomenti

---

<sup>412</sup> *Ibid.*

<sup>413</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>415</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>416</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>417</sup> Cfr., fra gli altri, B. COLLINA, *Moderata Fonte e Il merito delle donne*, in «Annali d'Italianistica», 7 (1989), pp. 142-164: 154-156.

della più vasta pratica della conversazione; sono le tappe di una teoria dell'amore, collocata nel cuore di un trattato sulla virtù muliebre, abbozzata e tratteggiata per successive esemplificazioni.

Oltre che un elogio della perfetta intesa fra uomo e donna, alla seconda giornata del dialogo è sotteso anche un elogio di Venezia, patria di Moderata Fonte: ad ogni sezione della trattazione è affidato infatti un piccolo catalogo di personaggi dell'epoca, scienziati, medici e quindi avvocati e politici, tutti uomini, tanto da far trasecolare la stessa Leonora: «È possibile che voi non vogliate far altro tutt'oggi che parlar al roverscio del nostro proponimento?»<sup>418</sup>. L'illusione del primo giorno, già ammessa dalla giovane vedova nella riconosciuta impossibilità di opporsi all'amore, si concretizza nel secondo: il dialogo senza gli uomini non è altro che un dialogo sugli uomini<sup>419</sup> che raggiunge l'obiettivo paradossale di elogiare quanti si intendeva denigrare. In realtà l'operazione compiuta da Fonte è ben più articolata, e ambiziosa, di una semplice critica al genere maschile: la letterata veneziana intende riconoscere, nell'ottica armonica e irenistica della seconda giornata, e dopo aver affermato il merito femminile nella prima, il perfetto equilibrio esistente fra i due sessi, e dunque la necessità di raggiungere un'altrettanta perfetta intesa. Attraverso l'amore. A «questa crudel passion d'amore, c'ha tanta forza ne i cuori nostri che ci abbaglia l'intelletto e ci priva d'ogni ragione»<sup>420</sup>, si lega strettamente il tema della vera bellezza, fisica o d'animo, occasione per stilare un altro breve catalogo, ma questa volta interamente al femminile, un elenco delle «molte donne insieme belle e virtuose nel mondo»<sup>421</sup>, i cui nomi sono elogiati con sonetti della poetessa Corinna. *Il merito delle donne* rivela così il proprio legame con le forme più tradizionali di elogio muliebre, i cataloghi *de claris mulieribus* e le antologie di rime, (sotto)genere letterario cui la letterata veneziana riconosce assoluta importanza: «Veramente [...] non si può trovar, dica chi vuole, più bella e degna materia di questa delle lodi femminili da comporre, questa è quella che [...] appresenta al poeta tante belle occasioni da scrivere»<sup>422</sup>. Segue un ulteriore elenco di poeti contemporanei che hanno saputo tessere, nelle loro opere, elogi muliebri. Il riferimento alla poesia – con ulteriori riflessioni circa la dicotomia fra versi e prosa e il rapporto fra parola e arte figurativa, con elogi di Tintoretto e Paolo Veronese – offre il destro per una breve incursione nel campo della musica, occasione per recuperare le fila del discorso sulla perfetta armonia fra uomo e donna:

---

<sup>418</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., p. 143.

<sup>419</sup> Ivi, p. 166: «Se gli uomini ci udissero favellar de sì fatte cose, quanto si riderebbero essi di noi, poiché dicono che non siamo buone per altro, che per polirsi e lisciarsi».

<sup>420</sup> Ivi, p. 148.

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> Ivi, p. 153.

Gli uomini non dovrebbero studiar d'imparar altra musica [...] che di accordarsi con noi, perché dalla discordanza che hanno con le donne udite che tristo suono ne riesce loro, che non si ode se non biasimo, dispreggio e mille mali, che siamo sforzate a trattar di essi con bestemmiarli, maledirli e disonorarli contra di nostro genio, costume e volontà, che è solita di sofferir ogni cosa e passar con silenzio le nostre calamità, ma essi sono tanto infesti ed importuni, che al fine ci fanno perdere in gran parte la pazienza<sup>423</sup>.

L'armonia della seconda giornata non è altro che una metafora della relazione fra uomini e donne, un obiettivo perseguibile soltanto dopo aver riconosciuto la perfetta equivalenza fra i due sessi. La combattiva Leonora non è tuttavia convinta sia possibile raggiungere tale traguardo: «Vorrei che noi donne tutte si armassimo come quelle antiche Amazzone ed andassimo a combattere contra questi uomini»<sup>424</sup>. La regina della brigata si oppone a tale ipotesi, che non viene però del tutto esclusa dalla figlia Virginia: «Ne ho udite tante ieri e ne odo tante oggi, di questi uomini, che son quasi convertita alle ragioni di Leonora [...], sì che penso di non voler altrimenti farmi soggetta ad un uomo veruno, potendo star liberamente in pace»<sup>425</sup>. Adriana cerca di persuadere la figlia a non lasciarsi spaventare, contrapponendo al modello negativo delle Amazzoni la virtù della donna di casa che sa utilizzare l'umiltà, la pazienza, la tacita sopportazione, la moderazione, la prudenza, la sobrietà, il giudizio e la destrezza per sopperire alla superbia, all'orgoglio, al furore, alla gelosia e ai vizi del marito. Nella parole della regina della brigata, vedova anziana ed esperta, Fonte traspare le indicazioni di una morale essenzialmente pratica, fondata sull'esperienza, spalancando alla concreta realtà del mondo esterno le porte di quell'*hortus conclusus* al femminile che rischiava di restare serrato nell'impossibilità (e inutilità) di replicare il modello della società delle Amazzoni.

Le dialoganti non sono però tutte concordi con la loro regina: le perplessità non riguardano tanto la (indubbia) virtù delle donne o le (altrettanto indubbe) mancanze degli uomini, quanto il vincolo che li dovrebbe unire, quell'amore che dovrebbe saldare l'armonia, costantemente ricercata quale immagine, e proiezione, di un più ampio ordine cosmico. «La causa perché specialmente in questi, che ci mostrano di amare, non sia ora quell'amore così grande, come già *ab antico* soleva essere»<sup>426</sup>, viene spiegata mediante un ultimo inserto narrativo, una «poetica memorabile invenzione»<sup>427</sup> racchiusa nelle ottave conclusive recitate da Corinna. Si tratta di un poemetto autonomo, e come tale pubblicato nel Settecento con il

---

<sup>423</sup> Ivi, pp. 158-159.

<sup>424</sup> Ivi, p. 163.

<sup>425</sup> Ivi, p. 170.

<sup>426</sup> Ivi, p. 172.

<sup>427</sup> Ivi, p. 181.

titolo *Amor disarmato*<sup>428</sup>, di lunghezza decisamente superiore agli altri inserti poetici del dialogo, come dichiarato dalla stessa interprete<sup>429</sup>. In un testo prepotentemente femminile come *Il merito delle donne* è facile aspettarsi che il ‘non mito’ della sconfitta del figlio di Venere sia utilizzato ancora una volta come strumento di elogio muliebre. In realtà, l'*inventio* poetica si inserisce in un differente filone, costituendo una sorta di anello di congiunzione fra i già ricordati apologhi di Bartolomeo della Scala e di Antonio Fileremo Fregoso e le favole morali settecentesche, su cui avremo modo di tornare in seguito.

Nel poemetto recitato da Corinna Cupido, dopo aver sottomesso gli dei dell'Olimpo, decide di portare l'amore sulla Terra. L'episodio è collocato in una sorta di età dell'oro – «O mio fiero destin malvagio e rio, / perché non nacqui a sì bel tempo anch'io?»<sup>430</sup>, si domanda il poeta – in cui

inganno, falsità, villan pensiero  
nell'animo de' gioveni non era;  
il lor affetto ardente era e sincero,  
e la lor servitù costante e vera<sup>431</sup>.

Questo mondo, già di per sé felice e irenistico, è reso perfetto dall'intervento di Cupido, forza positiva e civilizzatrice che conduce gli uomini alla scoperta delle arti e al perseguimento della vera virtù: «tanto ch'in breve Amor scacciò dal mondo / l'Ambizïon e l'Avarizia al fondo»<sup>432</sup>. Il crescente prestigio del dio alato attira, come nell'*Amore prigioniero* di Mario Di Leo, le ire di Giunone, che teme di essere sostituita da «Venere impudica»<sup>433</sup>. La dea decide pertanto di cercare la Superbia, «a cui dal mondo avea dato Amor bando, / e l'Avarizia [che] era in sua compagnia»<sup>434</sup>, per poter sconfiggere il piccolo arciere. Lo stratagemma adottato è lo stesso usato dalle vedove padovane nel poemetto encomiastico di Giovanni Maria Masenetti: la Superbia si reca da Cupido e

col semblante di Venere a lui grato  
se gli appresenta e copre il volto fiero,  
e l'invita a posar, com'ella suole,  
nel suo perfido sen [...] <sup>435</sup>.

---

<sup>428</sup> In *Poemetti italiani*, 12 voll., Torino, dalla società letteraria di Torino e presso Michel Angelo Morano, 1797, vol. X, pp. 12-24.

<sup>429</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., p. 172: «Essendo tropo la materia lunghetta, ne verrebbe a farsi sera, non ancora fornita». Il poemetto si legge ivi, pp. 173-181.

<sup>430</sup> Ivi, ott. 5, vv. 7-8, p. 174.

<sup>431</sup> Ivi, ott. 4, vv. 1-4, p. 173.

<sup>432</sup> Ivi, ott. 12, vv. 7-8, p. 175.

<sup>433</sup> Ivi, ott. 18, v. 3, p. 176.

<sup>434</sup> Ivi, ott. 21, vv. 4-5, p. 177.

<sup>435</sup> Ivi, ott. 26, vv. 5-8, p. 178.

La conseguenza dell'inganno è ancora una volta la stessa, anche se ben diverse sono le sue conseguenze:

Il sonno entrò ne' begli occhi amorosi,  
ché la fatica fa il riposo grato;  
la brutta Arpia, che i strali luminosi  
nella faretra ha visti al manco lato,  
perché 'l dolce Cupido ai suoi famosi  
nomi dia fine, e più non sia pregiato,  
con l'empia ingorda man, ch'egli non sente,  
gli la dislaccia e leva pienamente.

La gelosa Giunon tutta contenta  
con la Superbia allor si fece inante,  
e perché sia d'Amor la gloria spenta,  
fe' nascer ivi un monte di diamante,  
in cui l'empia Superbia s'argomenta  
di spuntar le saette invitte e sante;  
e poi che ben l'effetto lor successe,  
furo al loco ove tolte ancor rimesse<sup>436</sup>.

L'Ambizione non si impadronisce delle frecce di Cupido – a differenza della Fortuna che Antonio Fileremo Fregoso aveva immaginato donare gli strali a Pluto –, ma le spunta su una roccia di diamante, simbolo di durezza e crudeltà, già da Petrarca scelto per forgiare la catena che tiene legato Amore. I dardi vengono poi ricollocati nella faretra, ma ormai privi del loro potere:

Da questo avvien ch'al mondo or non si puote  
né vera fé, né ver amor trovarsi,  
né un vero par di fide alme divote,  
che d'interno fervor possa vantarsi;  
poi che Cupido in van fere e percuote  
e sono i colpi suoi deboli e scarsi;  
egli, che la cagion non può sapere,  
invan si duol che manca il suo potere<sup>437</sup>.

Si comprende dunque il significato del poemetto nell'architettura complessiva del *Merito delle donne*: l'auspicata armonia fra uomini e donne è inficiata dalla scomparsa del vero amore, sostituito dall'ambizione (il *Negotium* di Bartolomeo dalla Scala) e dall'avarizia (Pluto nel poemetto di Fregoso). Interesse ed egoismo hanno preso il posto del vero sentimento, e alle donne non rimane altro da fare che acquisire piena consapevolezza della verità e cercare di percorrere una diversa strada:

Però voi, donne, a questi, che sapete,

---

<sup>436</sup> Ivi, ott. 28-29, p. 179.

<sup>437</sup> Ivi, ott. 32, p. 180.

che vi chiamano ingrati, empie e crudeli,  
gl'occhi, gli orecchi e 'l cor sempre chiudete,  
poi che non son più gl'uomini fedeli;  
cercan di farvi cader nella rete,  
e di voi si lamentano e de' cieli:  
e quando pur gli usate alcun favore,  
per tutta la città s'ode 'l rumore.

E poi che né virtù, né gentilezza  
può del misero Amor scontar i danni,  
né vostra grazia e natural bellezza  
può crear ne' lor petti altro che inganni;  
cingete il vostro cor d'aspra durezza,  
sì che lor falsità mai non v'inganni,  
ché son del vero Amor le forze dome,  
e sol riman d'Amor nel mondo il nome.

Per non far dunque error, sì ch'a pentire  
non ve ne abbiate poi con danno e scorno,  
sdegnate il loro instabile servire,  
né la pietà con voi faccia soggiorno,  
e rivolgendo il vostro alto desire,  
a miglior opre e a più bei studi intorno,  
ornatevi d'un nome eterno e chiaro,  
ad onta d'ogni cor superbo e avaro<sup>438</sup>.

Le donne devono dunque essere in grado di acquisire la stessa «aspra durezza» del diamante su cui sono spuntate le frecce di Cupido: solo così saranno in grado di difendersi dalle falsità e dagli inganni degli uomini. La virtù femminile tratteggiata dalla letterata veneziana si definisce come una forma diversa – in certo qual modo superiore – di pudicizia: «Fonte prefers chastity, redefined as female learning, to marriage and domestic confinement»<sup>439</sup>, antepoendo alle tentazioni del desiderio e della passione carnale gli inganni delle apparenze e dalle vuote parole. Il poemetto si rivela un apologo morale finalizzato a riaffermare lo scopo principale del dialogo muliebre: il raggiungimento della vera conoscenza come strumento di emancipazione della donna. Tant'è che la scrittrice invita a mettere da parte la pietà e il pentimento per rivolgersi «a miglior opre e a più bei studi» che siano in grado di conferire «un nome eterno e chiaro». Il poemetto di *Amore disarmato*, specchio ed emblema dell'intero dialogo veneziano, permette di scoprire il vero significato della narrazione: con il *Merito delle donne* Modesta Pozzo abbandona il proprio *status* di moglie e di madre per acquisire il nome e l'identità di Moderata Fonte, la letterata che si identifica con

---

<sup>438</sup> Ivi, ott. 34-36, pp. 180-181.

<sup>439</sup> M.F. ROSENTHAL, *Venetian Women Writers and Their Discontents*, in *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*, edited by J. Grantham Turner, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 107-132: 110 (ma su Moderata Fonte anche pp. 123-130).



la poetessa Corinna e che cerca di perseguire, mediante la scrittura, il proprio «alto desire» di fama e successo.

Il componimento in ottave, il più lungo ed articolato fra gli inserti letterari del dialogo, sembra recuperare il valore impresistico attribuito all'immagine di Cupido disarmato già nelle medaglie rinascimentali: riconosciuto emblema di virtù femminile, il soggetto non simboleggia più la castità o la temperanza bensì la forza e la determinazione, e rappresenta dunque un monito a riaffermare i meriti delle donne senza che essi, e specialmente la facilità ad amare, possano costituire dei limiti o degli impedimenti al raggiungimento della libertà e della vera felicità. La sconfitta di Cupido non deve dunque spingere a chiudersi nella castità delle Amazzoni o nella lascivia delle cortigiane, ma deve invitare a cercare altrove, fuori dalla famiglia e dagli affetti, la propria strada. Fonte rilegge, e riscrive, una metafora tradizionale della virtù muliebre. Il 'non mito' di Amore disarmato rappresenta così la controparte ideale della favola dell'alicorno: le donne devono essere consapevoli che l'amore sincero e fedele che anima il principe Lioncorno per Biancarisa è un sentimento ormai scomparso; solo così potranno scegliere liberamente come condurre la propria vita. Il dialogo non si conclude infatti con la negazione degli affetti e il trionfo della società delle Amazzoni, bensì con una concessione che Leonora fa alla giovane moglie Elena: «Mi credo pure che concederete che si possi ritrovare alcun di buono tra gli uomini»<sup>440</sup>. Sulla stessa linea la saggia regina Adriana, decisa a cercare un marito per la figlia «tanto, inanzi che mi risolva, che almen lo trovarò tale quale ho disegnato; il che dalle sua pratiche (le quali andrò investigando) si potrà conoscere facilmente»<sup>441</sup>. Si comprende così, come conferma Leonora al termine della giornata, che quanto detto «non è stato per offender i buoni, ma per convertire i cattivi»<sup>442</sup>, anche e soprattutto a dimostrazione che «le bestie con le funi e gli uomini si legano con le parole»<sup>443</sup>.

Il dialogo si conclude dunque nel segno della speranza in una felicità coniugale che il poemetto in ottava rima recitato da Corinna sembra invece negare. Il componimento dedicato a Cupido disarmato non è tuttavia un inserto allogeno, ma rappresenta una vera e propria *summa* della teoria dell'amore sottesa al *Merito delle donne*, poiché riassume in un'immagine, nell'esemplarità icastica del linguaggio figurato così caro a Moderata Fonte, i concetti fondanti la narrazione dialogica: la centralità di un sentimento amoroso interpretato come forza positiva e civilizzatrice, corrotta dalla superbia, dall'ambizione e dall'interesse; l'impossibilità di sottrarsi alla passione per chiudersi in un mondo falso ed inesistente,

---

<sup>440</sup> M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., p. 181.

<sup>441</sup> *Ibid.*

<sup>442</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>443</sup> *Ivi*, p. 144.

nell'illusione di poter recuperare un'edenica età dell'oro, che tuttavia affonda la propria ragion d'essere solo nella capacità di innamorarsi; la necessità di superare le apparenze e le convenzioni per raggiungere la vera conoscenza e la libertà che da essa deriva; la possibilità di costruire con le proprie forze e la propria determinazione una fama duratura. Il tanto ricercato merito delle donne non risiede dunque nella virtuosa negazione delle Amazzoni, bensì nella piena consapevolezza delle qualità e dei limiti personali. Il poemetto sulla sconfitta di Cupido vuole essere un modo per spingere ad aprire gli occhi, per invitare a riconoscere, sotto forma di immagine morale, i veri avversari dell'amore: non più la virtuosa castità o la nobile pudicizia, ma i vizi e la corruzione del secolo.

Il 'non mito' trova nel *Merito delle donne* una nuova declinazione, a dimostrazione delle capacità di Moderata Fonte di riutilizzare i materiali della tradizione per creare nuovi figuranti allegorici. La lettura morale di Amore disarmato, lo abbiamo visto, non è estranea a certa cultura umanistica; ma inserendo un poemetto autonomo e a suo modo indipendente in conclusione della narrazione dialogica, la letterata veneziana attribuisce a questa immagine, a questa riformulazione di un'immagine classica, un nuovo statuto e una differente identità. Nel gioco delle personificazioni che agiscono ai danni del figlio di Venere si ritrovano già la sottile leggerezza e l'acuta ironia che caratterizzeranno l'utilizzo del tema nelle favole morali, i versi e in prosa, diffuse nel XVIII secolo; ma rispetto a questa produzione, che certamente ignora l'opera della scrittrice veneziana, il poemetto dedicato ad Amore disarmato ha un'assoluta precedenza cronologica e concettuale, ulteriore tassello di un modo di leggere (e riscrivere) il *topos* che ne accompagna, in parallelo alle modalità liriche ed encomiastiche più comuni, la tradizione e la fortuna letterarie.

Moderata Fonte rinnova dalle fondamenta la trattatistica femminile<sup>444</sup>: facendo parlare le donne, modificando il significato tradizionale delle qualità muliebri, sostituendo la nozione di merito a quella di virtù, attribuendo nuovi significati e nuova funzione ad immagini ed *exempla* di repertorio. Il testo, scritto negli ultimi anni di vita, esce però solo dopo la morte della letterata veneziana: pubblicato nel 1600 per le cure del biografo Niccolò Doglioni, il dialogo vede la luce in concomitanza – o, più correttamente, in ragione – della *querelle* sulle donne innescata dalla contemporanea pubblicazione di due trattati: *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi e *La nobiltà et eccellenze delle donne*, risposta alle critiche antimuliebri di un'altra letterata veneziana di secondo Cinquecento, Lucrezia Marinelli<sup>445</sup>.

---

<sup>444</sup> In proposito cfr. P. MALPEZZI PRICE, *Moderata Fonte*, cit., pp. 132-139.

<sup>445</sup> Sul rapporto fra i tre testi cfr. P. MALPEZZI PRICE, *A Woman's Discourse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's Il merito delle donne*, in «Annali d'Italianistica», 7 (1989), pp. 165-181; B. GUTHMÜLLER, Non taceremo più a lungo. *Sul dialogo Il merito delle donne di Moderata Fonte*, in «Filologia e critica», XVII-2 (1992), pp.

### 3.2.2 Lucrezia Marinelli

Lucrezia Marinelli<sup>446</sup> non conosceva *Il merito delle donne*. O, almeno, non ne fa mai menzione nel suo *La nobiltà et eccellenze delle donne*, trattato incentrato sulla medesima questione, ma in cui vengono ricordati unicamente i *Tredici canti del Floridoro*<sup>447</sup>. Anche Marinelli compone un poema in ottava rima, ma rispetto al modello ariostesco seguito da Moderata Fonte, *L' Enrico, ovvero Bisanzio acquistato* si pone tra gli «epigoni della *Gerusalemme liberata*»<sup>448</sup>; tuttavia, a parte alcune rime d'occasione<sup>449</sup>, «la parte quantitativamente più rilevante della sua produzione consiste in opere agiografiche che ne fanno esempio quasi paradigmatico di letteratura della Controriforma»<sup>450</sup>. In questo contesto,

---

258-279; S.D. KOLSKY, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy*, in «The Modern Language Review», 96-4 (2001), pp. 973-989; sulla relazione fra i trattati di Passi e di Marinelli cfr. F. LAVOCAT, *Symétries et trompe-l'oeil dans les traités sur les femmes de Giuseppe Passi et Lucrezia Marinella*, in *L'un(e) miroir de l'autre, études réunies par M. Véga-Ritter et A. Montandon*, Clermond-Ferrand, Université Blaise Pascal, 1998, pp. 9-26; V. COX, *The Prodigious Muse*, cit., pp. 236-249.

<sup>446</sup> Per la ricostruzione della vita e delle opere della letterata veneziana si può ora rinviare alla monografia di P. MALPEZZI PRICE, C. RISTAINO, *Lucrezia Marinella and the "Querelle des Femmes" in Seventeenth-Century Italy*, Cranbury, Fairleigh University Press, 2008; ancora in corso di stampa il volume collettivo "*Becoming Lucrezia*": *Literary and Philosophical Education in the Life and Work of Lucrezia Marinelli*; documenti biografici inediti sono stati pubblicati da S. HASKINS, *Vexatious Litigant, or the Case of Lucrezia Marinella? New Documents concerning Her Life*, in «Nouvelles de la Republique des Lettres», 2006-1, pp. 81-188; EAD., *Vexatious Litigant, or the Case of Lucrezia Marinella? (Part II)*, ivi, 2007-1/2, pp. 203-230.

<sup>447</sup> Una ristampa anastatica dell'editio princeps di L. MARINELLA, *La nobiltà et eccellenze delle donne*, in Venetia, appresso Giovan Battista Ciotti Senese, 1600, si legge in «Nouvelles de la Republique des Lettres», 2007-1/2, pp. 9-201; del testo è disponibile anche una traduzione inglese: *The Nobility and Excellence of Women, and the Defeats and Vices of Men*, edited and translated by A. Dunhill, Introduction by L. Panizza, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1999.

<sup>448</sup> L'espressione è mutuata dal titolo del volume di A. BELLONI, *Gli epigoni della Gerusalemme Liberata*, Padova, Angelo Draghi, 1893, che ricorda *L' Enrico* a pp. 285-298; sul testo si sono soffermate M.C. CABANI, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 91-100; L. LAZZARI, *Rivisitazione delle figure femminili nell'epica secentesca*, in «Pigliare la golpe e il liono». *Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, a cura di A. Roncaccia, Roma, Salerno, 2008, pp. 367-394; EAD., *Poesia epica e scrittura femminile nel Seicento: "L' Enrico" di Lucrezia Marinelli*, prefazione di V. Cox, Leonforte, Insula, 2010; del poema, edito nel 1635 e ristampato nel 1641, è ora disponibile un'edizione moderna: L. MARINELLA, *L' Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico*, a cura di M. Galli Stampino, Modena, Mucchi, 2011 (versione italiana dell'edizione inglese edited and translated by M. Galli Stampino, Chicago-London, University of Chicago Press, 2009).

<sup>449</sup> Si coglie l'occasione per segnalare due sonetti finora ignoti, dedicati all'erudito bellunese Giovanni Colle, pubblicati in *Accademia Colle Bellunese de ragionamenti accademici, poetici, morali, astrologici, naturali e varii dilettevoli et eruditi*, parte I, in Venetia, appresso Evangelista Deuchino, 1621, c. A1r.

<sup>450</sup> L. BENEDETTI, *Le Essortationi di Lucrezia Marinella: l'ultimo messaggio di una misteriosa veneziana*, in «Italica», 85-4 (2008), pp. 381-395; 381; sulla produzione 'sacra' di Marinelli G. MONGINI, «*Nel cor ch'è pur di Cristo il Tempio*». *La Vita del serafico e glorioso S. Francesco di Lucrezia Marinelli tra influssi ignaziani, spiritualismo e prisca theologia*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», 10 (1997), pp. 359-453; L. PIANTONI, *Mirabile cristiano ed eloquenza sacra in Lucrezia Marinelli*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino e E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 435-445; V. COX, *The Prodigious Muse*, cit., pp. 141-157. Per quanto riguarda i testi, sono ora disponibili le edizioni commentate della *Vita de Maria Vergine* edita nel 1602 (in *Who is Mary? Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary*. Vittoria Colonna, Chiara Matraini and Lucrezia Marinella, edited and translated by S. Haskins, Chicago-

seppure in forme narrative diverse, si collocano anche il romanzo pastorale *Arcadia felice* (1605), dedicato a Eleonora de' Medici Gonzaga<sup>451</sup>, e soprattutto il lungo poema allegorico intitolato *Amore innamorato et impazzato*, pubblicato nel 1618 con dedica alla nuova duchessa di Mantova, Caterina de' Medici Gonzaga<sup>452</sup>.

Secondo una *vulgata* bibliografica la *princeps* dell'*Amore innamorato*, priva delle allegorie ai canti, sarebbe stata pubblicata nel 1598, e sarebbe dunque precedente l'*Arcadia felice*; non è stato possibile reperire alcuna copia di questa edizione<sup>453</sup>, anche se, come si tenterà di dimostrare, l'impostazione del poema e i suoi rapporti con altre opere della letteratura veneziana sembrano escludere la possibilità che il testo possa aver visto la luce senza gli apparati paratestuali. Il titolo del poema di Marinelli ricorda l'*Amore innamorato* di Antonio Minturno, riscrittura della *fabula* di Amore e Psiche, pubblicata nel 1559, in un certo senso una *summa* di riflessioni sulla sorte del figlio di Venere, in cui convergono tradizione alessandrina, *Triumphs* petrarcheschi, *Stanze* di Poliziano, poesia cortigiana e cultura napoletana<sup>454</sup>. L'opera di Minturno inaugura la serie dei poemetti mitologici dedicati all'innamoramento del figlio di Venere, un sottogenere, molto fortunato soprattutto nel Seicento, in cui possono convergere istanze differenti, dal catalogo muliebre della *Psiche* di Ercole Udine – edita peraltro l'anno prima del trattato *La nobiltà et eccellenze delle donne*, presso il medesimo editore e con dedica a Eleonora de' Medici Gonzaga<sup>455</sup> –, all'allegorismo controriformistico caratterizzante appunto l'*Amore innamorato et impazzato* di Lucrezia Marinelli, fino alla riscrittura estetizzante dell'*Adone* mariniano<sup>456</sup>. In realtà già il prosimetro di Minturno si definisce come un macrocontenitore in cui confluiscono, contaminandosi ed integrandosi, tradizioni e miti differenti, dalla contesa fra Apollo e Mercurio all'*Amor fugitivus* di Mosco, dalla rete aurea di Vulcano ai pomi d'oro d'Ippodamia. In questo caso la vicenda è ambientata in Sicilia, luogo paradisiaco in cui dodici ninfe vivono serene senza

---

London, The University of Chicago Press, 2008, pp. 119-245) e di L. MARINELLA, *De' gesti eroici e della vita meravigliosa della Serafica S. Caterina da Siena*, a cura di A. Maggi, con la collaborazione di E. Fiedler, M. Subialka, R. Gogol, Ravenna, Longo, 2011.

<sup>451</sup> Del testo è ora disponibile una moderna edizione commentata: L. MARINELLA, *Arcadia felice*, introduzione e note di F. Lavocat, Firenze, Olschki, 1998.

<sup>452</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, in Venetia, presso Gio. Battista Combi, 1618; il testo è trascritto integralmente in Appendice III.

<sup>453</sup> Anche nella bibliografia delle opere a stampa della veneziana pubblicata in appendice a L. MARINELLA, *Arcadia felice*, cit., pp. 203-205, viene ricordata questa *princeps* ma senza l'indicazione di alcuna biblioteca.

<sup>454</sup> Si cita il testo da A. MINTURNO, *Amore innamorato*, a cura di G. Tallini, Roma, Aracne, 2008, cui si rinvia anche per la nota introduttiva (pp. 7-48); in proposito cfr. anche B. GRAZIOLI, *L'Amore innamorato di Antonio Minturno*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, cit., pp. 351-406, in particolare pp. 358-374 per i debiti nei confronti di Petrarca e Poliziano.

<sup>455</sup> Del testo è ora disponibile una moderna edizione: E. UDINE, *La Psiche*, a cura di S. Ussia, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2004.

<sup>456</sup> Cfr. S. USSIA, *Amore innamorato*, cit., che dedica al prosimetro di Minturno pp. 21-31 e al poema di Marinelli pp. 31-37 e 155-156.

preoccuparsi dell'amore. Disceso sull'isola per vendicarsi delle donne, secondo un *topos* già analizzato, Cupido si invaghisce di una delle sue avversarie, Eroina. Conquistata la ninfa, e non volendo far più ritorno sull'Olimpo, il figlio di Venere genera l'ira della madre:

«Ben credo, che essendo egli nato a diletti, et disposto per un piacere a lasciare parenti et amici senza riguardo del diritto o del torto, né del bene o del male, et il pur dirò, essendo egli sì sciocco et vago, che per non saper far elettione, et per difetto di giudicio, le più volte al peggior s'appiglia, con le sue mani stesse legato s'habbia ne' nodi di quella bellezza, che prima in terra, qualunque ella si fosse, leggiadra le si mostrò. Et com'egli è protervo et empio et iniquo, così per farmi sdegno si sta nel seno di lei, né mica di me gli cale. Maledetto sia egli, maledetta io, che crear lo volli, maledetto il latte et tutto il nutrimento ch'io gli diedi, maledetto quant'ho giamai patito et fatto per lui. Le mani gli havess'io avvolte in quelle bionde chiome, le mani che tante volte l'hanno già pettinate et poi raccolte in oro o spiegate all'aura, ch'io lo mi concerei a mia posta, né pur il capo gli raderei, ma squarcereigli il petto et quel viso, che per mio male cotanto piacque all'amica sua; spennacchiereigli ad una ad una le piume et l'ale che nel mio grembo di nettare sì spesse volte ho bagnate; et di mano l'arco et le saette et la face gli torrei, et forse gli rompereï tutte l'armi, et le fiamme gli spegnerei». [...] Et così dicendo subito ne vien fuori tutta piena di sdegno et bramosa di far vendetta, chiama le sue fide ancille et a due di loro, delle quali l'una Temenza, l'altra è chiamata Tristezza, comanda che presto vadano a tormentare Eroina<sup>457</sup>.

Nelle parole di Venere si sommano aspetti diversi: la minaccia di distruggere gli attributi di Cupido, già estesa alle ali secondo il modello della *Psiche* di Niccolò da Correggio, si inserisce nel più vasto genere delle maledizioni d'amore. Il discorso di Venere è impostato dunque sulle più comuni lamentazioni degli amanti, come testimonia anche la serie di aggettivi con cui è descritto il fanciullo, «protervo et empio et iniquo», che accompagna spesso, a partire dal modello petrarchesco, la descrizione della sconfitta di Cupido. Un altro esempio può essere rintracciato in un *Capitolo in laude delle donne ariminesi*, edito nel 1546 da uno sconosciuto poeta di nome Panfilo, in cui è ricordata

[...] Laura dal bel viso chiaro,  
de' Marchiselli, di bontade esempio,  
di senno et di valor alto e preclaro:  
questa al ciprigno arcier protervo et empio  
spezzato ha l'arco e spenacchiate l'ali  
et fattone di lui acerbo scempio<sup>458</sup>.

Il prosimetro di Minturno introduce alcuni elementi che verranno poi ripresi ed ampliati nella successiva riscrittura del 'non mito' di Cupido punito. Come nel testo apuleiano, a minacciare (non disarmare) il dio non è una donna ma sua madre, che non accetta che il figlio possa abbandonare l'Olimpo per trasferirsi sulla Terra. L'aspirazione di Venere è la stessa che anima Eroina prima di conoscere l'amore: entrambe vorrebbero impadronirsi

---

<sup>457</sup> A. MINTURNO, *L'Amore innamorato*, cit., pp. 103-104.

<sup>458</sup> *Capitolo in laude delle donne ariminesi*, in *Laude delle primarie donne della honorata città di Rimino*, cit., cc. B3v-C2v: vv. 82-87, c. B4v.

delle armi del dio, l'una per conservare l'ordine, l'altra per porre fine al disordine. Si affrontano qui due diverse visioni dell'amore: sentimento positivo e passione irrazionale. Tuttavia la ninfa siciliana, invaghitasi di Cupido, non è più attratta dall'arco e dalla faretra ma da Amore stesso; è il dio che vuole trattenere con sé, non i suoi attributi. La donna non si accontenta dei simboli, non ha cioè alcun interesse ad agire come attante, come amante capace di saettare e fare prigionieri uomini e dei; una volta conosciute le gioie del sentimento la donna vuole che Cupido rimanga sulla Terra, vuole essere amata, divenire oggetto (e non soggetto) di una passione totalizzante. Non è la donna a maledire e rifiutare Amore bensì sua madre, offesa che il figlio abbia rivolto altrove i propri dardi; e come un'amante delusa, con gli stessi accenti e le stesse parole, lamenta e piange la propria miseranda sorte. Per sconfiggere Temenza e Tristezza, inviate da Venere per gettare Eroina nello sconforto, Cupido ricorre dunque a Speranza e Allegrezza, che riescono a sconfiggere le avversarie dopo una sofferta *psychomachia*. L'amore trionfa così sulla paura e il dio ottiene da Giove la possibilità di portare anche agli uomini la luce e le gioie già concesse agli dei.

Come il prosimetro di Minturno, anche l'*Amore innamorato et impazzato* di Marinelli si rivela un macrotesto in cui convergono, integrandosi, tradizioni e soprattutto autori differenti: non tanto Apuleio quanto curiosamente Ausonio, «the spiritual quest of Dante and Petrarch»<sup>459</sup> e «Ariosto's masterpiece *Orlando Furioso* and Angelo Poliziano's *Stanze per la giostra*»<sup>460</sup>. Si tratta di un insieme composito, forse troppo, all'interno del quale converrà cercare di fare chiarezza, soprattutto per tentare di comprendere in che modo e per quale ragione viene recuperato (e rielaborato) il 'non mito' di Amore punito, e che tipo di rapporto si stabilisce fra il testo in questione e la tradizione cui esso si riallaccia. Marinelli sembra infatti proseguire quanto aveva iniziato Moderata Fonte: estrapolando il poemetto di Cupido sconfitto dal dialogo muliebre, l'autrice dell'*Amore innamorato* crea un testo autonomo in cui l'originaria istanza etica, declinata nelle forme dell'apologo morale ammantato dal velo della *psycmachia*, cede il passo alle esigenze del nuovo secolo e della nuova cultura controriformistica, come dimostra il profondo legame dell'opera con i testi 'spirituali' della letteratura veneziana e, più nel dettaglio, con il *Rivolgimento amoroso dell'uomo verso la divina bellezza*, breve prosa pubblicata in appendice alla *princeps* del 1597 del poema in ottave *Vita del serafico e glorioso S. Francesco*<sup>461</sup>. Articolato in dieci canti, composti da un minimo di 55

---

<sup>459</sup> P. MALPEZZI PRICE, C. RISTAINO, *Lucrezia Marinella*, cit., p. 38.

<sup>460</sup> P. ALLEN, F. SALVATORE, *Lucrezia Marinelli and Woman's Identity in Late Italian Renaissance*, in «Renaissance and Reformation», XXVI-4 (1992), pp. 5-39: 7.

<sup>461</sup> La *Vita* e il *Rivolgimento amoroso* si possono leggere ora in appendice a G. MONGINI, «*Nel cor ch'è pur di Cristo il Tempio*», cit., rispettivamente pp. 405-440 e 441-453 (da qui tutte le citazioni indicate con L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*).

a un massimo di 91 ottave, l'*Amore innamorato et impazzato* tenta una conciliazione fra le diverse linee di una tradizione, figurativa e narrativa, ampia e articolata, cui proprio l'esegesi allegorica riesce a conferire unità e nuova identità.

Fin dall'allegoria premessa all'intero poema, Lucrezia Marinelli chiarisce la propria distanza dal modello apuleiano, spiegando come la storia di Cupido, innamorato della dura Ersilia, a sua volta invaghita del giovane Iridio, non sia altro che un'immagine dell'uomo, in cui «secondo Platone ci sono tre Potenze ovvero Facoltà dell'anima, le quali si chiamano Ragionevole, Irascibile et Concupiscibile»<sup>462</sup>. Ogni personaggio rappresenta dunque una delle tre facoltà (Cupido Concupiscibile, Ersilia Ragionevole e Iridio Irascibile) e le loro turbolente relazioni si definiscono nell'ottica di una *psychomachia* interna all'anima umana, tesa a rappresentare il trionfo della ragione sulla passione e sul desiderio, così come indicato anche nel *Rivolgimento amoroso* dedicato a Cristina di Lorena:

Due cose si ritrovano nell'uomo meravigliose: il corpo e l'anima ragionevole. [...] Et l'anima ragionevole in particolare si può dire ch'ella sia atta a contenere in sé ciascun cosa della quale il mondo si adorna, e più nobilmente di quello che esse cose realmente sono, perciocché molte di quelle nella materia sono immerse, ma nell'intelletto le imagini loro solamente risiedono spiritose e in tutto di materia prive<sup>463</sup>.

Il trionfo dell'anima razionale non si realizza tuttavia nella semplice sconfitta di Amore, che viene più volte battuto e punito all'interno del poema, bensì nella sua conversione, rappresentata mediante il riconoscimento del potere di Giove, cioè dell'Intelletto, e l'accettazione della benda sugli occhi. Il poema non è dunque incentrato su una dicotomia – fra Cupido e Pudicizia, fra Amor sacro e profano – bensì su un percorso ascendente che deve condurre il figlio di Venere (e conseguentemente l'uomo) all'acquisizione della vera virtù, ossia dell'amore divino. Come ribadito nel *Rivolgimento*, «devi dunque affaticarti con ogni industria per conoscer la divina Provvidenza, e se il conoscerla perfettamente a te non è lecito, essendo dal corporeo velo impedito, [...] la devi nondimeno cercar di conoscere secondo quella attitudine che a te dalla natura è conceduta»<sup>464</sup>. Le pene e le sofferenze cui Cupido è sottoposto nel corso del poema si rivelano così uno strumento necessario per liberarsi dai vincoli della passione terrena e ascendere alla divina bellezza. Scegliendo proprio il figlio di Venere quale protagonista della narrazione, Marinelli focalizza l'attenzione non tanto sull'uomo in sé, quanto sull'amore stesso, sul sentimento, che deve essere guidato (non schiacciato) dalla ragione per superare i propri limiti.

---

<sup>462</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., c. A3r.

<sup>463</sup> L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*, cit., p. 443.

<sup>464</sup> Ivi, pp. 441-442.

L'originalità del testo di Marinelli si comprende pienamente già dall'*incipit* del poema:

Come vinto da sdegno il gran Tonante  
piagasse Amor, d'amor tropp'aspro, io canto;  
canto di lui, ch'è d'Amor fatto amante,  
le lagrime, i sospir, le pene e 'l pianto;  
come fastoso a i dei novo gigante  
d'imperar, di regnar si diede vanto;  
come già per amar pazzo divenne,  
si stracciò il crin, si svelse l'auree penne<sup>465</sup>.

La figura di Cupido non è esemplata sulla *fabula* apuleiana, bensì sul modello ariostesco del paladino che impazzisce per amore: Marinelli sceglie dunque di seguire Tasso nel redigere il proprio poema epico, ma elegge Ariosto come guida per comporre un poema tutt'altro che cavalleresco<sup>466</sup>. Non è privo di significato anche il fatto che a simbolo della perdita di senno del figlio di Venere venga scelto proprio il dettaglio delle ali spennacchiate; in questo caso, tuttavia, non è una donna o una personificazione a sottrarre «l'auree penne», ma è Amore stesso a privarsene, riproducendo un gesto che abbiamo incontrato in certi componimenti cortigiani composti in morte di un amico o della persona amata.

La narrazione ha inizio con un atto di *hybris*: quando «non anco in bianca benda il vivo sole / de suoi begli occhi alto pudor chiudea»<sup>467</sup>, il dio dell'amore «pazzo divenne e la vergogna sciolse»<sup>468</sup>. Per poter dimostrare la propria superiorità rispetto agli uomini e agli altri dei, Cupido decide infatti di sottomettere Iridio, il «giovin sleal, vano e leggiero / ch'è di pazzia più che di senno armato»<sup>469</sup>. Il tema della follia è motivo ricorrente nel poema di Marinelli fin dalle prime ottave; ma sia nel caso di Cupido che in quello di Iridio si definisce nei termini di un atto di tracotanza, un rifiuto (della ragione oppure dell'amore) che deve essere punito. Tuttavia, la prospettiva del figlio di Venere non coincide con quella del narratore secondo cui «il giovin casto e saggio»<sup>470</sup> è

il più bello, il più accorto, il più pudico  
ch'adorni il mondo, il più agghiacciato petto  
che sia nel nostro, o fosse al tempo antico;  
sprezzator di Cupido, è il suo diletto  
in selva, in bosco, in prato, in campo aprico,  
co' strali, dardi, reti, lacci e cani

---

<sup>465</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., I, ott. 1, p. 3.

<sup>466</sup> Un riferimento al modello ariostesco si può rintracciare nella descrizione della follia di Cupido: «Taccia chi cantò Oreste e gli error sui, / da le Furie agitato, in dotto stile, / e chi cantò del gran signor d'Anglante / il pazzo amor, che a questo non va inante» (ivi, VIII, ott. 41, vv. 5-8, p. 182).

<sup>467</sup> Ivi, I, ott. 5, vv. 1-2, p. 4.

<sup>468</sup> Ivi, ott. 6, v. 8, p. 5.

<sup>469</sup> Ivi, ott. 9, vv. 5-6, p. 6.

<sup>470</sup> Ivi, ott. 12, v. 2, p. 7.



d'orso e di tigre far gli sdegni vani<sup>471</sup>.

La descrizione di Iridio ricorda in qualche modo quella di Iulio nelle *Stanze* polizianee, anche se ben diversa si presenta l'ottica sotto cui è analizzata la vicenda: l'azione di Cupido nel poema di Poliziano, pur dettata da un simile desiderio di rivalsa, non è giudicata come un atto di offesa nei confronti del giovane seguace di Diana né, tanto meno, come una vittoria del puro istinto sul senso e la ragione. Ben diversa la prospettiva del poema di Marinelli, in cui Iridio riesce a resistere ai numerosi assalti del suo nemico. Lo stesso accade nell'incontro fra il cacciatore ed Ersilia, la bella figlia del re Emireno, che Iridio «mira e loda, ma non [...] ama»<sup>472</sup>:

Cupido accorto allhor li aventa al core  
strai, reti, lacci e in un lampi e fiammelle:  
spunta ei gli strali, a un tempo fa di ghiaccio  
le fiamme, straccia reti e scioglie il laccio.

Come se 'n duro marmo o in acque argenti  
vibrasse l'armi e n'aventasse il fuoco,  
si spuntar, si smorzar, d'amor tormenti  
non pon nel casto sen ritrovar loco;  
star non può il ghiaccio appo le fiamme ardenti,  
né le fiamme appo il ghiaccio: in tempo poco  
contrarie qualità struggonsi e 'nsieme  
pugnano ogn'hor, né c'è di pace speme.

Così l'ardor intenso e 'l freddo gelo  
di castità e d'amor pugnano ogn'hora;  
anzi non pugnan, no, ché 'l vero io celo:  
vince il ghiaccio lo 'ncendio che innamora;  
di querele e di lai terr', aria e cielo  
n'empie Cupido; e s'ange e s'addolora  
e s'adira il crudel, che tanto possa  
terren voler contra divina possa<sup>473</sup>.

Ancora una volta, la *psycomachia* fra Amore e Castità è rappresentata come una battaglia in cui le armi del figlio di Venere risultano prive di qualunque efficacia; in questo caso, tuttavia, non è una donna l'invincibile avversaria del dio, bensì un cacciatore, tradizionalmente estraneo alle sue lusinghe, ma non al punto da resistere alle sue frecce come un «giovin di diaspro»<sup>474</sup>. È questa la prima sconfitta cui Cupido è sottoposto, la prima di una lunga serie in cui il motivo di Amore innamorato non costituisce che un pretesto per una più ampia e articolata *inventio* narrativa sulla quale si innestano molteplici suggestioni,

---

<sup>471</sup> Ivi, ott. 13.

<sup>472</sup> Ivi, ott. 20, v. 8, p. 9.

<sup>473</sup> Ivi, ott. 21-23, p. 10.

<sup>474</sup> Ivi, ott. 26, v. 6, p. 11.

specialmente iconografiche: solo nel primo canto, il ritorno del dio sconfitto a Cipro offre il destro per una serie di descrizioni, alcune piuttosto stereotipate – come quella del palazzo di Amore o dell’arrivo di Venere sull’isola – e altre meno comuni per un poema in ottava rima: fra queste risulta di un qualche interesse, anche perché più volte riproposta nell’opera, l’immagine di Cupido addormentato, evidentemente collegata a suggestioni efrastiche:

Sembra d’ostro e d’avorio a i fiori in braccio,  
d’alte bellezze imagine celeste,  
se l’aura del crin biondo il crespo laccio  
soavemente a mover non vedeste<sup>475</sup>.

Non va inoltre trascurato il modo in cui il dio è raffigurato nella descrizione del giardino di Cipro, in cui «par che canti ogni augel del nobil figlio / le grandezze, gli honori e l’armi e l’arco, / le reti, i lacci, il foco e ’l fero artiglio»<sup>476</sup>. Il dettaglio dell’artiglio, di gusto medievale, già in rima con *figlio* nella *Laude delle donne bolognese* di Claudio Tolomei<sup>477</sup>, era stato utilizzato anche da Moderata Fonte nel passo del poemetto in cui Superbia e Avarizia si lamentano con Giunone

dal maledetto e scellerato figlio  
della malvaggia e brutta Citerea,  
il qual con certo suo soave artiglio  
gli animi tira alla sua voglia rea,  
e se ’l mondo terrà troppo il suo stile,  
in breve diverrà povero e vile<sup>478</sup>.

Cupido addormentato e Cupido unghiuto non sono però che due dei numerosi ‘travestimenti’ cui il dio è sottoposto nel corpo del poema: nel II canto lo troviamo prima nella fucina del padre Vulcano a «temprar lo suo stral di cotal sorte / che miglior sia di lui lo stral di Morte»<sup>479</sup>, con ulteriore ripresa del motivo dello scambio delle armi di Amore e Morte; e quindi, «qual cauto cacciator che i passi attenda / di fuggitiva fera al varco»<sup>480</sup>, cercare Iridio e poi inseguire Ersilia sotto forma di bianca cerva; proseguendo, Amore prende il posto di Atteone, che osserva la sua amata lavarsi nella fonte prima che Diana la faccia scomparire, per poi cantarne le bellezze come un qualunque poeta innamorato; scende agli

---

<sup>475</sup> Ivi, ott. 59, vv. 1-4, p. 22; il tema del sonno di Cupido, causa del furto del suo strale ad opera di Mercurio nel II canto, è riutilizzato anche all’inizio dei canti IV (ott. 1-6, pp. 76-78) e VII.

<sup>476</sup> Ivi, ott. 60, vv. 1-3, p. 23; il «fiero artiglio» di Cupido torna ancora nei canti II (ott. 35, v. 8, p. 39 e ott. 47, v. 4, p. 439) e VI (ott. 40, v. 6, p. 137).

<sup>477</sup> A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., III, ott. 56, vv. 4-6, c. L3v.

<sup>478</sup> M. FONTE, *Amore disarmato*, cit., ott. 22.

<sup>479</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., II, ott. 2, vv. 7-8, p. 28.

<sup>480</sup> Ivi, ott. 45, vv. 1-2, p. 43.

inferi come «il dotto Orfeo per l'amat'Euridice»<sup>481</sup>, ma rimane vittima della furia delle amanti infelici; lo troviamo quindi scagliare la folgore di Giove, come nell'emblema attribuito dalla tradizione ad Alcibiade, per poi essere fatto prigioniero nel palazzo di Venere; infine, Amore impazzisce e distrugge la reggia della madre, per cadere quasi morto sulla cima del Caucaso. In virtù di questi innumerevoli mascheramenti si ha l'impressione di poter leggere l'intero poema non solo in chiave allegorica ma anche in prospettiva emblematica: l'intreccio narrativo sembra infatti costruito sulla giustapposizione di singoli emblemi amorosi – Amore fabbro, Amore cacciatore, Amore ferito dal suo dardo che cerca conforto, Amore ammalato, Amore che combatte con Giove, tutti presenti nelle più comuni sillogi del tempo<sup>482</sup> [figg. 138-142] –, ciascuno dotato di un suo specifico significato, esposto nell'allegoria ai canti, ma saldamente inserito all'interno della tessitura testuale dell'opera.

Alle molteplici maschere di Amore corrispondono le sue molteplici sconfitte, non solo ad opera di Iridio e di Ersilia, ma soprattutto per volere di Giove, offeso dalla tracotanza del figlio di Venere. Simbolo del giudizio chiamato a domare gli eccessi della passione e dell'istinto, Giove stabilisce di punire Cupido con l'esilio dall'Olimpo:

Ch'ei sbandito dal ciel, cacciato e spinto  
 e dal centro e dal mar ramingo vada.  
 Vo' che da l'arme sue depresso e vinto  
 questo gran feritor ferito cada  
 e 'l foco suo da noi già risospinto  
 di gir nel petto a lui possi haver strada,  
 e ch'ei sopra la terra e sotto il cielo  
 regni non già, ma viva al caldo e al gelo<sup>483</sup>.

Alla dicotomia fra sanità e pazzia si aggiunge la contrapposizione tra ghiaccio e fuoco che punteggia costantemente le disavventure di Cupido, dalla condanna di Giove alla preghiera finale sul monte Caucaso, in cui le fiamme che ardono Amore trasformano «le folte nevi in liquefatto humore»<sup>484</sup>. Il Caucaso è il punto di arrivo di un lungo percorso di conversione che ha inizio con la discesa sulla Terra di Mercurio, simbolo di prudenza, inviato da Giove per addormentare il figlio di Venere e rubarne le armi:

Tacito a lui de la faretra toglie  
 fatto di crude tempere il dardo fiero,  
 ch'era per dar tormenti e crude doglie  
 del giovinetto Iridio al petto altero.

<sup>481</sup> Ivi, IV, ott. 43, v. 6, p. 90.

<sup>482</sup> Cfr., ad esempio, O. VAENIUS, *Amorum emblemata*, cit., rispettivamente pp. 44-45, 130-131, 154-155, 120-121, 180-181.

<sup>483</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., II, ott. 37, p. 40.

<sup>484</sup> Ivi, IX, ott. 62, v. 4, p. 217.

Tosto fugge e s'invola e 'l volo scioglie  
ov'è la figlia del gran duce Emero,  
e la sforza ad andar là dove Amore  
giace, come tra l'herbe un nobil fiore.

Fa che le appar candida cerva avanti,  
leggiadra in vista e di fattezze belle  
la mira Ersilia; intanto i passi erranti  
move la fera con maniere snelle,  
la qual ratta a gli angelici sembianti  
tenta involarsi e a l'amorose stelle.  
Essa la segue e dove era Cupido  
corse; ei si desta al moto, al corso, al grido<sup>485</sup>.

L'azione di Mercurio ai danni di Cupido è la stessa solitamente compiuta dalle donne: al dio, per di più addormentato, viene sottratto lo strale; tuttavia, in questo caso la freccia non viene rubata né è spezzata, ma è utilizzata contro il suo possessore. Amore è vittima del suo stesso dardo, scagliato da altri contro di lui, secondo un modulo raro che abbiamo incontrato esclusivamente in un ternario di Galeotto del Carretto. Nel gioco delle maschere e dei travestimenti, Cupido diventa amante al posto di Iridio ma, allo stesso tempo, si fa anche cacciatore, al pari del suo avversario, per inseguire una cerva bianca dalle fattezze di Ersilia. In tal modo, Marinelli capovolge il motivo della caccia amorosa facendo del dio il protagonista dell'inseguimento. È una sorta di contrappasso, ancora una volta causato dall'alterigia e dalla superbia di Amore, il cui comportamento viene punito da Giove così come dalle innumerevoli attanti che abbiamo visto agire contro il figlio di Venere. In questo caso però la punizione, pur dettata dal desiderio di vendetta, non è inserita in un contesto lirico o encomiastico, bensì in un ben più articolato disegno allegorico; e Cupido non è soltanto vittima ma anche artefice delle proprie disgrazie poiché, invaghito delle bellezze di Ersilia, cerca di conquistarla colpendola per errore con la freccia di piombo. «Poi che 'l gran feritor ferito e preso, / e chi altrui fa prigion prigionier resta»<sup>486</sup>, ha inizio la vera e propria caccia, una ricerca continua che porterà Amore ad inseguire la sua amata fra cielo, terra, mare e inferi. Il poema è stato così interpretato come una «Ersilia's allegorical quest», con la donna vera protagonista rispetto a Cupido in quanto «mediatrix to his spiritual ascension»<sup>487</sup>. Su questo tipo di interpretazione pesa tuttavia la prospettiva delle opere 'femministe' di Marinelli, il trattato *La nobiltà et eccellenze delle donne* e le più tarde *Essortationi alle donne* del 1645<sup>488</sup>, opere che spingono a leggere anche l'*Amore innamorato et impazzato* alla luce

---

<sup>485</sup> Ivi, II, ott. 54-55, p. 46.

<sup>486</sup> Ivi, ott. 59, vv. 1-2, p. 47.

<sup>487</sup> P. MALPEZZI PRICE, C. RISTAINO, *Lucrezia Marinella*, cit., pp. 38-59: 45.

<sup>488</sup> Sulla posizione di Marinelli in merito alla questione femminile cfr. P. ALLEN, F. SALVATORE, *Lucrezia Marinelli and Woman's Identity*, cit.; F. LAVOCAT, *L'humour d'une "femme savante" vénitienne au début du dix-*

della dicotomia fra amor sacro e profano e, più in generale, come un elogio della virtù muliebre<sup>489</sup>. In realtà la funzione di Ersilia, nome della protagonista femminile anche nell'*Arcadia felice*<sup>490</sup> e figura in cui confluiscono la Simonetta-cerva delle *Stanze* polizianee e l'Angelica fuggitiva di Ariosto, è tutt'altro che centrale: non basta infatti l'anima razionale a dominare gli istinti della passione che, sopraffatta da mille prove, potrà soltanto raggiungere uno stadio di disposizione alla perfezione, ma non la vera virtù. Nell'economia complessiva del poema Ersilia agisce direttamente soltanto una volta, spezzando le armi di Amore come Laura-Castità; tuttavia a questo gesto, come vedremo, è attribuito un valore diverso rispetto al *Triumphus Pudicitie*, e la donna amata, simbolo di fermezza e razionalità, non riesce ad assurgere a figura salvifica. Vera intermediaria fra Cupido e Giove (cioè Dio) non è Ersilia ma Venere; non è tuttavia possibile riconoscere in questa scelta semplicemente un «support to the traditional mother figure, who is transformed into a chaste Venus»<sup>491</sup>. Come affermato nell'allegoria al poema, Marinelli riconosce in Venere una proiezione della Natura lucreziana<sup>492</sup>, che non ha nulla di casto o di peccaminoso, in quanto racchiude in sé entrambi gli aspetti, *natura naturans* in grado di mediare fra Anima e Intelletto, fra uomo e Dio. Ersilia, figura dell'anima razionale, non basta da sola a guidare alla virtù; è il percorso del protagonista, la sua lenta ma progressiva presa di coscienza e di consapevolezza, a permettergli di raggiungere, mediante l'intercessione divina, la vera grazia. D'altra parte, la ricerca di Cupido è motivata soltanto dal desiderio: il senso intende sottomettere la ragione e finisce per restare vittima di sé stesso. La liberazione, e la successiva ascensione, non sono determinati da un intervento diretto di Ersilia, ma dall'accordo fra Venere e Giove, dall'unione di Natura e Intelletto, in grado di agire su un animo provato e domato da mille peripezie. Lo aveva già spiegato Nereo, invocato da Amore nel IV canto:

«Quegli il quale fu cagion che gemi e plori  
e ferito t'addogli e ti lamenti,  
quegli anco estinguerà gli accessi ardori,  
torrà le pene e leverà i tormenti;

---

*septième siècle: Lucrezia Marinella*, in *Armées d'Humour. Rires au féminin*, textes réunies par J. Stora et E. Pillet, in «Humoresque» 11 (1999), pp. 43-52; L. BENEDETTI, *Virtù femminile o virtù donnesca? Torquato Tasso, Lucrezia Marinella ed una polemica rinascimentale*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, 3 voll., Firenze, Olschki, 1999, vol. II, pp. 449-456; EAD., *Le Essortationi di Lucrezia Marinella*, cit.

<sup>489</sup> Per questo tipo di lettura si rinvia a V. COX, *The Prodigious Muse*, cit., pp. 197-204; ma cfr. anche L. BENEDETTI, *Saintes et guerrières: l'héroïsme féminin dans l'oeuvre de Lucrezia Marinella*, in *Les femmes et l'écriture: l'amour profane et l'amour sacré*, textes réunies par C. Cazalé Bérard, Paris, Presses Universitaires de Paris X, 2005, pp. 93-109.

<sup>490</sup> Non è questo l'unico caso in cui Marinelli utilizza uno stesso nome nel romanzo e nel poema: ad esempio, nell'*Arcadia felice* la madre di Ersilia si chiama Eurinia, che nell'*Amore innamorato et impazzato*, canto IV, è una damigella di Proserpina amata da Caronte.

<sup>491</sup> P. MALPEZZI PRICE, C. RISTAINO, *Lucrezia Marinella*, cit., p. 58.

<sup>492</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., c. A4r.

né questo sia se pria pien di furori  
non chiedi a lui pietà con mesti accenti»<sup>493</sup>.

Anche in quel caso, tuttavia

il mesto Amor, del gran pastor marino  
che 'l cieco dir miser d'intender crede,  
crede ch'Ersilia a sé lasso e meschino,  
dopo un lungo languir, porga mercede<sup>494</sup>.

Amore crede che sia Ersilia la causa delle sue sofferenze, ma non è che un'illusione; in realtà tutte le sue disavventure non sono volute dalla donna amata ma da Giove, sono cioè le prove che l'anima deve essere in grado di affrontare per potersi purificare ed essere salvata. Molteplici sono le pene e le sofferenze cui Cupido è sottoposto: bandito dall'Olimpo, sconfitto da Iridio, disarmato da Mercurio, rifiutato da Ersilia, il dio viene ancora insultato da alcune ninfe che si prendono gioco di «un fanciulletto fier, che dio si stima»<sup>495</sup>, per poi essere fatto prigioniero negli inferi dalle amanti infelici, che lo legano ad una pianta di mirto e lo percuotono con l'aiuto di Venere. Collocata significativamente nel centro del poema, la riscrittura del *Cupido cruciatus* di Ausonio testimonia la ricerca di una *varietas* fondata su un'attenta *contaminatio* fra modelli classici e moderni: il motivo della discesa agli inferi, già entrato a pieno titolo nel repertorio del romanzo cavalleresco<sup>496</sup>, viene rinnovato dal *topos* ausoniano della cattura di Amore ad opera delle *heroides*, un mito parallelo riletto ancora una volta in chiave allegorica:

La selva piena de gli spiriti di quelle donne che per amore uscirono di questa vita sarà la parte cogitativa, e le donne li pensieri molti che in essa a vicenda sorgono. Venere che batte Cupido sarà la coscienza delle proprie sceleragini, l'aspettatione delle molte pene dovute [...]: perciocché niuna cosa turba e confonde più la quiete delle menti nostre quanto la memoria de gravissimi passati errori; e niuna cosa è che conservi più lo tranquillo della pace dell'anime nostre quanto l'opinione che habbiamo della propria innocenza<sup>497</sup>.

Marinelli segue da vicino il modello del *Cupido cruciatus*, fin dalla descrizione del luogo in cui è ambientata la scena:

C'è un'aperta campagna che del pianto  
si chiama, e poca in essa herbe sono:  
la selva è là di verdeggianti mirti  
ch'ombrano i vaghi e 'nnamorati spirti<sup>498</sup>.

---

<sup>493</sup> Ivi, IV, ott. 21, vv. 1-6, p. 83.

<sup>494</sup> Ivi, ott. 22, vv. 1-4.

<sup>495</sup> Ivi, ott. 26, v. 2, p. 84.

<sup>496</sup> Cfr. G. BETTIN, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni*, cit., vol. I, pp. 944-945.

<sup>497</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., p. 98.

<sup>498</sup> Ivi, V, ott. 13, vv. 5-8, p. 103; cfr. D.M. AUSONIO, *Cupido cruciatus*, cit., vv. 1-2, p. 598: «Aëris in campis,

La letterata veneziana non è tuttavia interessata né alla descrizione dei Campi Elisi, né tantomeno all'enumerazione delle *heroides* che li abitano; la sua attenzione si focalizza invece, da subito, sulla sorte di Cupido:

L'alme che furon già ferite e prese  
d'Amor, veduto lui di lor nemico,  
voglion, punte di duol, di sdegno accese,  
paghi con nove pene il fallo antico.  
Disse Dido: «Ecco l'empio che ci offese  
con fiamma intemperante il cor pudico.  
Egli oscurò con impudichi horrori  
al sol di nostre glorie i bei splendori.

Su, compagne e sorelle amate e care,  
vendichiam nostro mal, pigliamo il reo:  
diamoli tormenti, a proprio danno impare  
qual fu quel duol ch'a noi provar già feo,  
né tante habbia sofferto pene amare  
per le donne Baccanti il tracio Orfeo,  
quante egli havrà». Ciò detto, il crudo stuolo  
s'aventa a lui, ch'è nudo, inerme e solo<sup>499</sup>.

Anche nel poema di Marinelli le amanti infelici intendono vendicarsi per i torti subiti in vita; ma mentre Ausonio aveva salvato la condotta di Cupido, facendo ricadere sulle donne la colpa dei propri eccessi, la letterata veneziana non può che riconoscere nel dio, figura allegorica dell'istinto e dei sensi, l'unico reale colpevole delle pene delle *heroides*. Proprio negli inferi, d'altronde, il figlio di Venere dimostra gli eccessi cui può condurre una passione sfrenata, favorendo l'amore fra Megera e Cerbero nel V canto e facendo innamorare del vecchio Caronte Eurinia, la giovane e bella serva di Proserpina:

E le forma nel cor del nero figlio  
d'Herebo e de la Notte il petto e 'l volto,  
gli atti feroci, l'orgoglioso ciglio,  
l'arte non degna e 'l crin canuto e 'ncolto:  
ma più che rosa candido e vermiglio  
gliel' fa parere, e vezzosetto e colto;  
fiammeggiar più de l'or le bianche chiome  
e vaghi i moti, il portamento e 'l nome<sup>500</sup>.

L'ottava trova un prezioso antecedente in un altro passo del *Rivolgimento amoroso* dedicato alla passione sensuale: «Et può tanto questo senso in alcuni rappresentando loro una caduca

---

memorat quos musa Maronis / myrteus amentes ubi locus opacat amantes»; ma già nell'epistola di dedica del poemetto all'amico Gregorio Ausonio aveva affermato che la vicenda era ambientata «in lugentibus campis» (ID., *Opere*, cit., p. 596).

<sup>499</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., V, ott. 14-15, pp. 103-104.

<sup>500</sup> Ivi, ott. 54, p. 94.

bellezza, che altro non è già che una grazia risultante da un conveniente sito di ben proporzionate parti, adorne di vermiglio e candido colore secondo che a loro è di bisogno»<sup>501</sup>. Cupido rivela negli inferi la propria natura di passione indomita e istintiva, capace di sovvertire le leggi della natura e di sconvolgere gli animi umani, e pertanto obiettivo del desiderio di vendetta degli amanti infelici.

La riscrittura della *fabula* ausoniana, come testimonia l'allegoria al canto, non deve essere interpretata dalla prospettiva delle amanti vendicative ma da quella del loro capro espiatorio: la colpevolezza di Cupido prende forma nei volti delle sue numerose vittime, pronte a chiedere (e a fare) giustizia. Marinelli non propone tuttavia una semplice moralizzazione dell'originale, non intende insistere sulla contrapposizione fra peccato volontario e involontario, né è interessata ad una sterile dicotomia fra amore e castità; inserendo l'episodio nel cuore di un più vasto e articolato poema incentrato sulla sconfitta di Cupido inteso quale amore sensuale, la letterata veneziana ne riconosce l'assoluta preminenza, indicandola come l'immagine principale intorno cui viene edificata l'intera architettura testuale. Più che l'Amore innamorato di Apuleio, è dunque il Cupido martoriato e umiliato di Ausonio il vero modello di riferimento per il poema, un percorso attraverso varie forme e vari gradi di sentimento, teso al superamento della passione istintiva e al raggiungimento della perfetta conoscenza, anche intellettuale, dell'amore. La discesa agli inferi rappresenta, in questo senso, uno snodo fondamentale. Come nel *Cupido cruciatus*, il dio alato è catturato e torturato dalla donna e dalla madre Venere:

Una lo prende per le chiome belle,  
quella una man, una ne l'ali il prende,  
un'altra un piede, e quanto può l'offende.

Man cruda e fera il bel candido latte  
de le tenere braccia annoda e stringe;  
importuno livor le membra intatte  
del misero fanciul segna e dipinge.  
Quelle donne lo tran rapide e ratte  
a un mirto, al mirto ognuna il lega e cinge,  
ché voglion sopra lui del lor dolore  
alleggerir, disacerbare il cuore.

Questa li straccia il biondo crine e quella,  
che vive ha in mente l'amorose offese,  
batte la faccia delicata e bella  
da cui la rosa e 'l giglio il color prese;  
vuol troncarli una l'ali, altra rubella  
in darli noia ha le sue voglie intese:  
mille maniere di terribil morte

---

<sup>501</sup> L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*, cit., p. 445.



si offrono al cor de le donzelle accorte.

Mentre che dubbie stan quali aspre doglie  
dien le misere al perfido, ecco viene  
Venere bella che sopra se toglie  
dar al reo lor prigion dovute pene,  
perché adirate ha in lui l'alma e le voglie  
e di trovarlo a pena havea più spene;  
stanche ha già le colombe e i bianchi cigni,  
fatt'aspri i suoi pensier dolci e benigni.

Per pian, per monte, a l'aria chiara e bruna  
chiese di lui, chiamò, né cercò in vano:  
dove men crede il trova, e la fortuna  
ringratia, opra in suo mal la bella mano.  
Di rosai molti rami insieme aduna  
e batte il figlio in modo crudo e strano  
ch'ella ancor vendicar vuole i suoi danni  
e per lui li sofferti oltraggi e affanni<sup>502</sup>.

Se si volesse leggere anche l'*Amore innamorato et impazzato* come un'opera 'femminista', la crudeltà di Venere e delle *heroides* potrebbe essere interpretata come simbolo della superiorità delle donne rispetto al sentimento amoroso, ma non come una vera e propria dote morale; tuttavia la sorte delle donne, colpevoli di aver ceduto alle lusinghe della passione, dimostra la debolezza di questo tipo di interpretazione. D'altro canto, non è neanche possibile proporre una contrapposizione fra le eroine degli inferi, vittime dei sensi e dell'istinto, e la casta Ersilia, capace di sottrarsi al desiderio del figlio di Venere. Sia le *heroides* che la donna puniscono il dio, le une imprigionandolo e fustigandolo, l'altra sottraendogli e spezzandogli le armi; nessuna, tuttavia, agisce per virtù o in chiave soteriologica: tutte sono mosse unicamente dal desiderio di vendetta, proiezione della colpevolezza individuale da cui l'uomo deve essere in grado di liberarsi. Le donne che legano il dio all'albero di mirto rappresentano il senso di colpa, costituiscono l'incarnazione della dicotomia fra libero arbitrio e passione amorosa su cui già Ausonio (e Boccaccio lettore del *Cupido cruciatus*) aveva richiamato l'attenzione: ma laddove il poeta latino usa il 'non mito' come pretesto per stilare un catalogo di eroine classiche finalizzato a criticare causticamente la degenerazione dei costumi del proprio tempo, Marinelli sottolinea più marcatamente il carattere morale della *fabula*, letta non più come un trionfo di donne, ma come un monito a non lasciarsi travolgere dalle passioni. Al peccato delle *heroides*, vittime degli allettamenti dell'istinto e del desiderio, si associa così la colpa di Cupido, incapace di comprendere le ragioni della propria sofferenza. Una volta liberato – anche in questo caso per intercessione delle amanti infelici, colpite dalla crudeltà di Venere nei confronti del figlio – il dio torna

---

<sup>502</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., V, ott. 16-20, pp. 105-106.

infatti a minacciare Giove e si rivolge al Sonno per poter ottenere la propria vendetta.

Nella strategia compositiva dell'*Amore innamorato et impazzato* il *Cupido cruciatus* di Ausonio si fonde con altri inserti testuali, come l'*Amor fugitivus* di Mosco<sup>503</sup>, che già Minturno aveva utilizzato nella riscrittura della *fabula* di Amore e Psiche. Anche nel poema di Marinelli la dea ciprigna si mette alla ricerca «del fuggitivo figlio»<sup>504</sup>, benché le ragioni che la spingono all'impresa siano ben diverse da quelle dell'originario epigramma greco:

Trovato ch'io l'havrò, non di cor pio  
mi proverà, ma rigida e severa:  
vo' imprigionarlo e forse lacci porre  
a mani, a piè, che non si possa sciorre<sup>505</sup>.

Venere sembra voler proseguire l'azione compiuta dalle *heroides* ausoniane; ma, allo stesso tempo, l'immagine di Cupido con mani e piedi legati chiama in causa anche un'altra tradizione che abbiamo già avuto modo di ricordare: quella di Nemesi, avversaria di Amore, che riporta il dio fuggitivo in ceppi fra le braccia della madre dolente. In questo senso, la Natura-madre diventa proiezione di una più ampia (ed onnicomprensiva) Giustizia che punisce gli eccessi di un animo indomito, e apre così la strada per il conclusivo (e necessario) incontro fra Cupido e Giove, fra Anima concupiscibile e Ragione. Sarà Venere, non Ersilia, a riportare il dio all'ordine, l'ordine naturale; ma prima che questo accada, Amore deve ancora compiere un ultimo estremo gesto di indomita tracotanza: sottrarre la folgore olimpica e uccidere il casto Iridio. L'ennesima sfida non può che essere ripagata con una nuova punizione: e «Amor innamorato, / ch'è già preda d'amor, arso e legato»<sup>506</sup>, viene arso realmente dal fulmine di Giove. Dopo innumerevoli mascheramenti, dopo essere stato sconfitto e disarmato, Cupido è dunque rappresentato con «arsicciate le penne e 'l crine adusto»<sup>507</sup>, secondo un *topos* presente anche in certa lirica cortigiana. In queste condizioni il dio

dal boscho a lui vicino, ecco uscìr scorge  
piena di gran beltà pudica schiera,  
fra cui vede scoprirsi a poco a poco  
colei che già il suo cor converse in foco.

[...]

<sup>503</sup> La riscrittura dell'*Amor fugitivus* si legge ivi, VII, ott. 36-68.

<sup>504</sup> Ivi, V, ott. 64, v. 7, p. 120.

<sup>505</sup> Ivi, ott. 65, vv. 5-8.

<sup>506</sup> Ivi, VI, ott. 17, vv. 7-8, p. 129.

<sup>507</sup> Ivi, VII, ott. 1, v. 2, p. 145; insistita l'attenzione per questo dettaglio iconografico nel canto VII, in cui tornano ancora «l'ali mezz'arse e l'arsicciate chiome» (ott. 59, v. 4, p. 164) e la «fiamma che m'arse il crin, brusciò le penne» (ott. 65, v. 3, p. 166); Cupido con «l'ali in parte abbruciate, arsi i capelli» si trova ancora nel canto VIII, ott. 1, v. 6, p. 170.

Cento ninfe ella ha seco in bianco velo,  
tutte di faccia e di maniere belle,  
così cortegian liete Delia in cielo  
calde d'amor nel cor le bionde stelle<sup>508</sup>.

L'incontro fra Cupido e un gruppo di donne caste è un altro motivo topico, ben presente, come sappiamo, in poemetti e componimenti encomiastici a base locale; in questo caso, tuttavia, il *topos* non è usato come veicolo della lode della virtù muliebre, perché

egli che mira la sua donna fra cento ninfe sarà inteso per l'huomo sensitivo e dato in tutto a i comodi, il quale guatando il ragionevole [...] vien tocco da generosa invidia e lo vorrebbe seguire, ma come Cupido rimane beffato, perciò che i modi ch'egli adopera in conseguirle sono languidi e deboli e appunto fanciulleschi<sup>509</sup>.

Ancora una volta, Marinelli non elenca né descrive le cento donne che accompagnano Ersilia perché, differentemente dal catalogo muliebre inserito nella *Nobiltà et eccellenza delle donne*, alle singole figure non è più riconosciuta alcuna funzione esemplare<sup>510</sup>. Anche la figlia del re Emireno non può essere interpretata come un *exemplum* sul modello classico, accompagnata da personificazioni allegoriche come Laura-Pudicizia, ma assurge ad emblema di un desiderio irrealizzabile, perché perseguito in una prospettiva completamente terrena ed immanente. In questo senso cambia anche il valore riconosciuto al gesto compiuto dalla donna quando Amore

pon sopra l'arco un dardo empio et atroce  
per scacciarle del cor la vera pace,  
e mille e mille al casto sen n'aventa  
e non l'offende. Al fin par che lor senta;

e se n'adira e a lui ratta toglie  
l'arco e l'auree quadrella, e rompe e spezza  
e sfoga sopra lui l'irate voglie;  
lo scherne, lo deride e lo disprezza,  
ond'al suo afflitto sen crescon le doglie  
ché non val l'arte sua né sua bellezza<sup>511</sup>.

Questo è l'unico episodio in cui la donna amata agisce da reale protagonista, per poi scomparire dal resto del poema. Ersilia sottrae e spezza le armi d'Amore, replica cioè il gesto compiuto da Laura nel secondo dei *Triumphs*, ma con un diverso significato: non più simbolo di castità, l'azione segna l'insanabile frattura fra anima concupiscibile e anima razionale.

<sup>508</sup> Ivi, VII, ott. 20, vv. 5-8, p. 151, ott. 22, vv. 1-4, p. 152.

<sup>509</sup> Ivi, pp. 143-144.

<sup>510</sup> Sul valore esemplare dei cataloghi di donne illustri nell'opera di Marinelli cfr. A. CHEMELLO, *The rhetoric of Eulogy in Lucrezia Marinella's La nobiltà et eccellenza delle donne*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, cit., pp. 463-477.

<sup>511</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., VII, ott. 27-28, p. 154.

Come già Moderata Fonte nel dialogo muliebre, anche Marinelli non riconosce alla pudicizia alcuna prerogativa, e il gesto allegorico del *Triumphus* acquista nella riscrittura dell'*Amore innamorato et impazzato* un'altra funzione. Non basta che Amore sia disarmato o, addirittura, fulminato; le sue insegne devono essere distrutte, per poter essere sostituite da armi più adatte, come vedremo anche nell'*Agia* di Luca Contile. Tuttavia, laddove Contile fa stracciare il velo che copre gli occhi di Cupido, Giove nel poema di Marinelli ordina che Amore venga bendato, a simboleggiare la continenza e la moderazione, la capacità di dominare gli istinti e di non lasciarsi travolgere e dominare dalla passione<sup>512</sup>. Nel gesto compiuto da Ersilia si deve però riconoscere anche un'altra valenza allegorica: perché il percorso verso l'amore divino sia veramente compiuto non basta che l'uomo si liberi della passione terrena mediante l'anima razionale, perché questo tipo di superamento della dimensione immanente rischia di condurre ad un nuovo travimento, come dimostrato ancora dal *Rivolgimento amoroso*:

L'altra parte di te compositrice [oltre al corpo] è l'anima ragionevole, o intelletto, che tu lo vogli chiamare, che ti dà questo esser tanto nobile e sublime, per cui tu ti distingui da gl'altri animali, e partecipi del divino, e sei finalmente eterno, e immortale. Non bisogna però che tu nelle doti e eccellenze di questa invaghisci tanto che, tralasciando il sommo Bene, e ogni altra cosa, solo quella tua sapienza imaginaria rimiri e ammiri quasi attonito e pieno di stupore<sup>513</sup>.

Ersilia che spezza le armi di Cupido diventa dunque proiezione di una doppia rinuncia: agli eccessi della passione irrazionale ma anche all'idolatria dell'amore intellettuale, falso e fuorviante quanto l'amore lascivo se sostituito alla carità divina: «perciocché l'amare ogn'altra cosa [...] ti sarebbe di grandissimo impedimento e ne deveniresti disleale amante tralasciando in qualche parte il bramato bene»<sup>514</sup>. Si comprende così come a salvare e guidare l'uomo non possa essere l'intelletto bensì la fede, che permette di conoscere «la somma Divinità [...] ad onta di questa tua terrena spoglia, e di questo tuo intelletto, fatto anch'egli in un certo modo sensitivo»<sup>515</sup>. Non ad Ersilia spetta il compito di liberare Amore, ma a Venere, figura che somma in sé le caratteristiche della Natura e della vera Fede. Ma perché Cupido (ossia l'uomo) possa essere riconciliato con l'amore divino deve rendersi «degnò di esser riguardato con occhio pietoso da questa incomparabile potenza»<sup>516</sup>, deve cioè essere in grado di riconoscere e purgare le proprie colpe.

Nonostante le punizioni di Giove e di Ersilia, Cupido non è ancora capace di

---

<sup>512</sup> Lo stesso Amore, dopo essere stato colpito dal proprio dardo, si era così lamentato: «Perché non son, perché non nacqui cieco?» (ivi, IV, ott. 9, v. 8, p. 79).

<sup>513</sup> L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*, cit., p. 448.

<sup>514</sup> Ivi, p. 445.

<sup>515</sup> Ivi, p. 444.

<sup>516</sup> Ivi, p. 441.

ammettere i propri errori; e poiché «il suo amor e 'l suor error nasconde e cela»<sup>517</sup>, Venere decide di rinchiuderlo «con duri ceppi in dura prigionia»<sup>518</sup>. Marinelli offre due differenti interpretazioni di questa immagine: «Cupido imprigionato dalla madre ci sarà figura del senso legato dalla ragione, ovvero s'intenderà per la nostra libertà presa dalla piacevolezza e dalla leggiadria di un bel volto»<sup>519</sup>. In realtà i figuranti sono differenti e vanno ricondotti all'incapacità di Amore di riconoscere il proprio peccato: in quest'ottica Venere simboleggia ancora la ragione ed Ersilia l'amore, una dicotomia che il protagonista non è in grado di risolvere e che lo conduce alla follia. Amore *impazzato* distrugge il palazzo e il giardino di Venere, fa scappare gli animali, terrorizza le ninfe, strappa gli alberi, getta nel fiume pastori e pastorelle, e giunge a privarsi dei suoi attributi più significativi:

Con man a sé nemica straccia e svelle  
 pien di pazzo furor le chiome bionde,  
 e trahe de l'ali sue le penne belle  
 con gemiti e con voci alte e profonde<sup>520</sup>.

Come nell'ottava proemiale, Marinelli riconosce in Cupido che si strappa le ali l'immagine più emblematica della pazzia. Ersilia, pur agendo come Laura nel *Triumphus Pudicitie*, non spennaccia il dio dell'amore: le ali non sono considerate come un simbolo di potere ma come un attributo identitario, privandosi del quale il figlio di Venere dimostra di aver perso ogni forma di razionalità. Il modello di riferimento è quello della follia d'Orlando, che «trattesi l'arme e sparse al campo avea / squarciati i panni, via gittando il brando»<sup>521</sup>: paladino e dio sono dunque accomunati non solo dalla violazione delle regole di comportamento, ma anche dalla rinuncia ai simboli del proprio ruolo e della propria identità. Ma oltre alle fonti letterarie, nell'episodio può riconoscersi ancora una volta un'allegorizzazione di un passo del *Rivolgimento amoroso*:

Tu da queste forme sensitive lusingato e di queste invaghito, in tutto e per tutto divenuto servo, ubbidisci il senso e la ragion divien schernita e conculcata, che dovrebbe imperare. Ma renditi pur certo e sicuro che sino che in te regnerà il senso, non sarai punto distinto dalle fiere, anzi in quelle sarai più trasformato che non finsero li favolosi poeti nelle lor *Metamorfosi*: che altro non vogliono significare (ma celatamente) che gli inganni fallaci del corpo verso l'anima ragionevole. [...] Dico, che tanto può questo solo senso del vedere che molti per vagheggiare questa bellezza ne sono furiosamente impazziti e di vita con le proprie mani levati<sup>522</sup>.

Amore, ingannato dai sensi e dalla vista – di qui la conclusiva attribuzione della benda

<sup>517</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., VII, ott. 67, v. 2, p. 167.

<sup>518</sup> Ivi, VIII, ott. 22, v. 5, p. 177.

<sup>519</sup> Ivi, p. 168.

<sup>520</sup> Ivi, IX, ott. 5, vv. 1-4, p. 198.

<sup>521</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., XXIV, ott. 4, vv. 3-4, p. 601.

<sup>522</sup> L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*, cit., p. 445.

sugli occhi –, incapace di lasciarsi guidare dalla ragione, già trasformato da dio in amante e in cacciatore, è ridotto, al pari di una fiera selvaggia, a tentare una gara di velocità con una cerva mettendo in palio le proprie armi:

S'io perdo, ch'io nol credo, questa adorna  
faretra e l'armi mie per darti sono,  
onde potrai co' miei pungenti strali  
in vece mia far piaghe aspre e mortali<sup>523</sup>.

Travolti dal senso e dalla passione, il Cupido di Marinelli e l'Orlando ariostesco «non solo si sono iscostati dalla eterna Provvidenza, ma ancor dalla vita civile e politica»<sup>524</sup>, come testimonia la rinuncia ai propri attributi e alla proprie insegne. Le conseguenze della follia di Amore rientrano anch'esse in un *topos* già descritto:

A quel tristo apparir fuggì la Pace,  
fuggì la Fede al ciel spiegando l'ali,  
la Giustizia fuggì, che tanto piace,  
e ascese a canto a dei chiari, immortali;  
fuggì la Veritade e la verace  
Amicitia de gli huomini mortali;  
e perché Amor ne' cor più non infonde  
l'alte sue posse, il Buono e 'l Bel s'asconde<sup>525</sup>.

Dunque «il mondo senza Amor pieno è di horrore, / di guerre, di litigi e di furore»<sup>526</sup>. Marinelli non intende ipotizzare, sulla scia di alcune dialoganti del *Merito delle donne* di Moderata Fonte, la possibilità di un mondo senza amore, ipotesi peraltro negata dalla stessa Leonora nel dialogo; sostiene piuttosto la necessità di trovare un possibile equilibrio fra istinto e ragione. Non è tuttavia Ersilia a riportare l'ordine, non è cioè la donna (proiezione dell'anima razionale) a permettere al dio di superare le proprie colpe; è Venere, immagine della natura sconvolta e della vera fede, che intercede presso Giove perché il figlio possa essere salvato. Ma, come abbiamo già osservato, perché l'uomo travolto dal peccato possa essere perdonato è necessario faccia ammenda dei propri errori e si purifichi. Anche in questo caso Marinelli contamina le fonti, inserendo una digressione, la più lunga del poema, incentrata sulle fonti d'Ardena, in cui Giove ordina che Cupido venga immerso:

Ne l'acque ch'eran pria pudiche e monde,  
in cui di castità ghiaccio era infuso,  
quel venen rio si sparge e si confonde,  
ch'era stato d'Amor nel cor rinchiuso:

---

<sup>523</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., VIII, ott. 61, vv. 5-8, p. 190.

<sup>524</sup> L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*, cit., p. 446.

<sup>525</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., IX, ott. 22, p. 204.

<sup>526</sup> Ivi, X, ott. 39, vv. 7-8, p. 235.

s'infermar, s'infettar quelle pur onde,  
che solo oprar s'haveano in miglior uso;  
l'altre non tocche da le membra conte  
anc'han di casti geli infuso il fonte.

D'acqua al poter la fiamma non si spense,  
ma l'onda ella infiammò co' propri ardori;  
sparso restò di quelle fiamme accense  
calda virtù tra i suoi gelati humori.  
Com'hebbèr queste fonti gratie immense  
di castitade e sì pregiate honori  
non so: dirò ciò che di lor l'antica  
età ne dice, pur del vero amica.

Che Delia un giorno, d'alta sete ardea  
dopo il fervor di faticosa caccia,  
sparsa tutta di polve, e molle havea  
d'honorato sudor la bella faccia;  
per trovar quinci e quindi s'avolgea  
acqua per via, ch'al suo desir compiaccia.  
Al fin d'Ardenna a le famose fonti  
pervenne stanca e co' bei crini inconti.

Quivi la sete estinse e monde rese  
di polve e di sudor le membra intatte,  
onde restar, quai neve in piaggia stese,  
o 'n bel vaso di giunco appreso latte.  
Poiché piacer de le bell'acque prese  
vicine a l'ombra d'intessute fratte  
volle che 'n lor di sua virtù pudica  
restasse poi di ciò memoria amica.

E vol che chiunque sia d'Amor ferito,  
se di lor bee, risani il fianco infermo,  
e vol che tal favor caro e gradito  
resti ogn'hor contra Amor riparo e schermo.  
Serbaro i fonti in sé quel casto rito  
inviolato, intemerato e fermo,  
fin che Cupido in uno del suo petto  
lasciò la fiamma e 'l troppo ardente affetto.

Il fonte ch'a Cupido 'l corpo terse,  
fra l'acque sue crudo hor veneno infonde;  
ma quel ch'a lui le membra non asperse  
serba ancor caste, ancor pudiche l'onde.  
Così 'l suo ghiaccio in foco si converse,  
l'altro virtù contraria in seno asconde:  
chi di lui bee coglie amoroso ardore,  
che l'altro gusta scaccia Amor dal core<sup>527</sup>.

Anche Shakespeare, come abbiamo ricordato, unisce il furto delle armi di Cupido all'origine delle fonti che accendono e spengono la passione. Marinelli sembra così riunire

---

<sup>527</sup> Ivi, ott. 61-66, pp. 242-244.

intorno al suo *Amore innamorato et impazzato* tutti i miti, più o meno noti, connessi con la figura del figlio di Venere: Eros innamorato, *Amor fugitivus*, *Cupido cruciatus*, Amore addormentato, Cupido con la folgore di Giove, ma anche il furto delle armi, l'arco e le frecce spezzati per mano di una donna, le ali spennacchiate, il potere delle fonti d'Ardenna; il tutto con un'attenzione estrema per il dettaglio figurativo, per la visualizzazione – e l'emblemizzazione – della vicenda narrata, e per l'iconografia del dio dell'amore. È stato scritto che il poema «betrays a certain authorial anxiety»<sup>528</sup>; in realtà l'accumulo, di immagini, di dettagli, di *topoi*, non è che il risultato di un progetto ben più ambizioso: Marinelli intende creare una vera e propria enciclopedia incentrata sulla figura di Amore, in cui i singoli elementi siano parte di un tutto coeso ed unitario, un poema, allo stesso tempo allegorico ed emblematico, che permetta di rileggere un'intera tradizione, testuale e figurativa, in chiave ermeneutica, sull'esempio delle *Genealogie* boccacciane, testo in cui ogni dettaglio iconografico è dotato di uno specifico valore simbolico, compreso il 'non mito' ausoniano di Cupido crocifisso. I singoli elementi della narrazione allegorica costituiscono infatti le tappe di un più articolato percorso; «sotto ponendo ad una dura asceti [...] il corpo e l'anima, al fine di distoglierli dai "fallaci amori" dei sensi e dell'immaginazione per indirizzarli a Dio»<sup>529</sup>, Cupido riesce a riconoscere il reale significato del suo vano amore: «Questo non è altro che quelle tenebre che t'impediscono il drizzar lo sguardo verso l'infinita Luce. Lo devi adunque fuggire se non vuoi anteporre l'eterno al caduco, il vero al falso e il perfetto al manchevole e imperfetto; e così facendo la ragione ricupererà il già perduto impero e ne scaccerà di seggio il senso tiranno e fallace»<sup>530</sup>. Solo in questo modo il dio può liberarsi dall'«atra nebbia [che] il lucido splendore / de lo 'ngegno ti offusca e ti contende»<sup>531</sup>, per comprendere il senso più profondo della carità divina: «questo ardente amore e questo dolcissimo foco ti arderà quel tuo agghiacciato cuore, se ti allontanerai da ogn'altra sorte di desiderio»<sup>532</sup>. Così «si potrà chiaramente comprendere che tu odi il corpo e per conseguenza avendoti posto nell'animo di esser amato dall'eterno Amante, che tu ottimamente lo ami»<sup>533</sup>:

Tralasciando adunque l'anima ogn'altra cosa, si rivolgerà tutta ardente d'amore verso il desiato Duce, perciocché tutta la cagione per cui t'eri allontanato dal sommo Sole era l'amor verso le cose mortali e caduche. [...] È chiamato questo amore verso Iddio carità, che è da tutti gli savi descritta per un eccesso d'amore verso il Creatore, ma lontano da ogni sorte di timore, perciocché non teme l'amante,

<sup>528</sup> S. KOLSKY, *The Literary Career of Lucrezia Marinella (1571-1653): The Constraints of Gender and the Writing Woman*, in *Rituals, Images and Words*, cit., pp. 325-342: 328.

<sup>529</sup> G. MONGINI, "Nel cor ch'è pur di Cristo il Tempio", cit., p. 386.

<sup>530</sup> L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*, cit., p. 446.

<sup>531</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., II, ott. 6, vv. 5-6, p. 30.

<sup>532</sup> L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*, cit., p. 445.

<sup>533</sup> Ivi, p. 447.



ottimamente amando, di non esser riamato, né che si intraponga qualche accidente che li vieti il desiderato fine, come sovente ne gli altri vani amori accade. Ma perciocché bene spesso è tanto immerso l'uomo nell'amor di sé stesso o di altra cosa caduca, che non può, per modo di dire, tralasciarlo, e svolgersi verso il Dator d'ogni bene con caldissimo affetto. Si rivolga adunque con umilissime preghiere verso lui, acciocché si degni di spirar nel suo cuore fiamme di fuoco così ardente e vivace che consumino quella nebbia importuna che li proibiva la luce. Siano i preghi caldissimi accompagnati da copiose lagrime, perciocché non giunge in cielo una fredda e fiacca preghiera<sup>534</sup>.

L'itinerario percorso da Cupido nell'*Amore innamorato e impazzato* – dal primo atto di offesa nei confronti di Giove all'amore per Ersilia, dalle numerose pene subite alla distruzione dei propri attributi, fino alla prostrazione sul Caucaso e alla purificazione nelle fonti di Ardena – ricalca perfettamente lo schema del *Rivolgimento amoroso*, un testo profondamente influenzato dalla riflessione ermetica e (neo)platonica, prima e più che dai Padri della Chiesa<sup>535</sup>, che costituisce una fonte concettuale primaria, ben più dei modelli letterari di volta in volta riconoscibili in Ariosto o Tasso, in Petrarca o Poliziano, per comprendere il significato del poema in ottava rima; un'opera pienamente inserita nella produzione di Marinelli, non quella epico-cavalleresca o quella 'proto-femminista', quanto la più articolata, anche da un punto di vista di riferimenti culturali, produzione 'sacra'.

Il «rivolgimento amoroso verso la divina bellezza» non è però che la prima tappa di un percorso che la letterata veneziana articola in due fasi, e a cui deve far seguito «un itinerario di *deificatio* dell'uomo basato sulla illuminazione interiore»<sup>536</sup>:

Imitando tu poi, e amando, ti venirai a trasmutare nella cosa amata, la qual eccellenza è propria ad ogni amante, né credo io che si trasmuti però l'amante nell'amato oggetto secondo la propria natura e essenza, ma io credo bene che si trasmuti secondo le azioni e operazioni le quali essendo tra loro simiglianti, argumentano eziandio in un certo modo una simiglianza di natura, o convenienza, della qual dipendono. Sarai tu adunque uomo mortale e caduco trasmutato nella somma Provvidenza [...] ma non solo a questo modo ti sarai mutato nel bramato Bene, ma in un altro modo, cioè in quanto tu sei ardentemente innamorato del sommo Sole<sup>537</sup>.

La *deificatio* dell'amante nell'amato spiega perché, in conclusione del poema, Cupido venga bendato e riceva nuove armi:

Nov'arco, novi strali, nove favelle  
li prepara la madre, e 'n bianco velo  
gli occhi li asconde, perché a l'auree stelle  
non li rivolga e beffeggiarne il cielo.  
Così poi sempre a le sue fiamme belle  
mesce e confonde l'amoroso gelo,  
e senza differenza par ch'impiaghi

---

<sup>534</sup> Ivi, p. 450.

<sup>535</sup> Marinelli ricorda più volte nel testo Zoroastro, Orfeo, Mercurio Trismegisto, Platone, Proclo, Ariostetele, oltre agli Egizi e ai Caldei (cfr., ad esempio, p. 442), e solo in conclusione nomina Agostino (p. 453).

<sup>536</sup> G. MONGINI, "Nel cor ch'è pur di Cristo il Tempio", cit., p. 393.

<sup>537</sup> L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*, cit., p. 453.

antichi petti e giovinetti e vaghi<sup>538</sup>.

Amore torna ad essere un dio a tutti gli effetti e, pur dotato di nuovi attributi, non conduce gli uomini alla ragione o alla perfezione celeste, ma li continua a far innamorare senza far più distinzioni. Cupido non diventa altro da sé: la necessità di conciliare ragione e passione, Anima concupiscibile e razionale, non si traduce in una contrapposizione fra Amor sacro e Amor profano, perché il personaggio di Cupido, con le sue disavventure e le sue sofferenze, rappresenta qualcosa di diverso da una semplice personificazione del desiderio:

Per questo l'huom s'allegri quando mista  
ha poca pace a lunghe pene infeste,  
c'humiltade e travagli lo fan degno  
di gloria eterna e di celeste regno<sup>539</sup>.

Cupido – addormentato, disarmato, innamorato, deriso, crocifisso, punito, fulminato, imprigionato, impazzito, umiliato e purificato – non vuole essere un semplice monito a non lasciarsi travolgere dall'istinto e dalla sensualità, ma incarna il percorso che l'uomo deve essere in grado di affrontare per raggiungere Dio, «dell'amor il fonte e la radice»<sup>540</sup>, e per farsi egli stesso Dio. Dall'amore inteso come *voluptas* all'amore inteso come *caritas*. Protagonista di questo percorso è lo stesso Amore, un dio che rinuncia alla propria divinità, prima a causa dell'istinto e poi dell'intelletto, per poterla infine ritrovare nella carità divina. Ma trasformando proprio Cupido nell'eroe della narrazione Marinelli 'letterarizza', nelle forme di un poema mitologico, la tesi del *Rivolgimento amoroso*, che assurge in tal modo a premessa e vera e propria allegoria in prosa del poema; allo stesso tempo, le avventure del dio dell'amore, rilette attraverso il filtro del breve discorso ermeneutico, perdono i tratti cavallereschi per acquisire tinte più propriamente epiche. *L'Amore innamorato et impazzato* acquista così lo statuto di un nuova agiografia in ottave, sul modello delle altre vite di santi composte dalla letterata veneziana, e le allegorie premesse ai canti costituiscono un elemento imprescindibile per la corretta interpretazione del poema, anche e soprattutto alla luce delle altre opere 'sacre' di Marinelli.

Se in conclusione del *Triumphus Eternitatis* Francesco ritrova Laura, riconoscendo la sostanziale legittimità del vincolo amoroso, alla fine dell'*Amore innamorato et impazzato* Cupido indossa la benda e dimentica Ersilia; alla donna amata non è più attribuita alcuna funzione salvifica, così come il suo ruolo di antagonista non ha più nulla a che fare con la virtù della castità ma soltanto con il traviamiento dal vero amore: «Oh quanto ti dolerai,

---

<sup>538</sup> L. MARINELLI, *Amore innamorato et impazzato*, cit., X, ott. 89, p. 251.

<sup>539</sup> Ivi, ott. 91, vv. 5-8, p. 252.

<sup>540</sup> L. MARINELLI, *Rivolgimento amoroso*, cit., p. 441.

quando sarai di tanta eccellenza informato, che così tardi questo amore sia venuto ad albergare nella tua volontà, rinovellando i tuoi passati errori»<sup>541</sup>. Il confronto con il *Rivolgimento amoroso* permette dunque di comprendere la differenza profonda che separa l'*Amore innamorato et impazzato* di Lucrezia Marinelli da tutta la tradizione precedente e, in particolare, dal poemetto recitato da Corinna nel *Merito delle donne*: Cupido disarmato non è più il protagonista di un apologo morale sulla corruzione dei costumi, ma il simbolo di un'umanità traviata dal peccato che si riconosce nelle sofferenze del dio.

Nel corso del XVI secolo il *topos* di Cupido punito e disarmato perde dunque l'originario (ma non originale) carattere lirico per trovare una nuova identità nella forma del poema in ottava rima; ma accanto alla più tradizionale finalità encomiastica, i testi di Moderata Fonte e soprattutto di Lucrezia Marinelli testimoniano una nuova stagione nell'utilizzo e nella ricezione del motivo, un nuovo interesse, specialmente allegorico, che spinge a rifiutare la tesi di Giancarlo Schizzerotto, secondo cui «la morte di Amore punito era stata accompagnata dal suono perentorio delle campane tridentine»<sup>542</sup>. Proprio le istanze controriformistiche offrono invece nuova linfa e nuova vitalità ad un'immagine in continua evoluzione.

---

<sup>541</sup> Ivi, p. 452.

<sup>542</sup> G. SCHIZZEROTTO, *Introduzione*, cit., p. XXIV.



## 4 Tra meraviglia ed encomio

Son due fiaccole ardenti Amore e Sdegno  
che 'nfiamman l'alme di penosa arsura;  
stanno nel core e turbano l'ingegno  
né da lor la Ragion vive sicura.  
Son d'egual forza ed emuli nel regno,  
ma contrari d'effetto e di natura:  
l'uno è dolce trastullo e dolce affetto,  
l'altro produce solo odio e dispetto.  
(G.B. Marino, *Adone*, XVIII, ott. 1)

### 4.1 Trionfi, feste e teatro

Se risulta difficile – se non sostanzialmente inutile, data la sua rapida inclusione nel repertorio poetico – riflettere sull'utilizzo dell'immagine di Cupido punito e disarmato nella poesia lirica fra XVI e XVII secolo, diverso è il caso della sua diffusione nelle forme spettacolari (spesso complementari) dei trionfi, delle feste, del teatro, delle giostre e dei tornei, come poi all'interno della poesia epitalamica, argomento insidioso quanto dispersivo, che si è tuttavia tentato di circoscrivere focalizzando l'attenzione sui risultati più interessanti della cultura accademica tra Cinque e Seicento, realtà in cui «era consuetudine dissertare delle frecce di Cupido, delle sue ali e della sua benda»<sup>1</sup>. A parte singoli casi particolarmente significativi di ambito umanistico-rinascimentale, che costituiscono il necessario modello di riferimento per comprendere evoluzioni e trasformazioni dell'*argumentum* all'interno dei differenti generi, le accademie italiane offrono numerosi esempi di applicazione pratica del tema, declinato per lo più con finalità encomiastiche, e spesso secondo nuove prospettive: cambiano gli attanti che si oppongono a Cupido – con la prepotente irruzione di nuovi personaggi e personificazioni, come i selvaggi e lo Sdegno – così come si modificano le motivazioni che spingono a sfidare il dio; inedite risultano le pene cui Amore è sottoposto – a partire dalla forca e dal patibolo – e il modo in cui riesce a scampare al pericolo. Il *topos* viene così rielaborato, nelle forme e nel significato, senza perdere di vista i modelli classici – Ausonio e Petrarca in particolare –, che tuttavia subiscono a loro volta una progressiva 'semplificazione', di tipo iconografico (si pensi alla sostituzione di Laura-Pudicizia con Diana) oppure allegorico (l'episodio appare spesso del tutto svincolato dal significato originario), in direzione di una maggiore spettacolarità. L'immagine di Cupido punito e disarmato fra Cinque e Seicento oscilla dunque fra encomio e meraviglia, fra omaggio cortigiano e stupore barocco, insinuandosi in testi differenti per genere, epoca, provenienza

---

<sup>1</sup> J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 133.

geografica e qualità letteraria. Se, data l'estensione, non è possibile offrire un quadro completo della circolazione del tema negli spettacoli e nella poesia epitalamica, l'analisi della produzione accademica permette quanto meno di evidenziare delle linee di tendenza dotate di sostanziale unitarietà e uniformità.

Occupandoci della ricezione emblematica dell'immagine di Cupido punito e disarmato, a partire dagli stendardi delle giostre medicee, abbiamo già avuto modo di accennare brevemente alla fortuna dei *Triumphs* petrarcheschi come fonte privilegiata per spettacoli, feste e trionfi reali<sup>2</sup>. L'orizzonte performativo è uno dei settori che, per sua stessa natura, permette di cogliere meglio le trasformazioni operate rispetto ai modelli originari e di riflettere sulle ragioni alla base delle singole varianti. Esempio è il caso di due feste nuziali organizzate a Pesaro a distanza di poco meno di quindi anni. Il matrimonio di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona, nel 1475, viene salutato con un «carro di Pudicizia, magnifico e grande», su cui sveltava «una donna vestita d'argento, con una palma d'oro in mano, che rappresentava la Pudicizia; e circa a mezzo carro erano in sei sedie sei donne famose di castità», una delle quali aveva in mano «una bandiera di zendado verde, dove era figurato uno armellino bellissimo con un collare di gioie»<sup>3</sup>. L'iconografia di questo carro riproduce in parte l'immaginario del *Triumphus Pudicitie* – a partire dalla bandiera verde con l'ermellino –, da cui sono tuttavia eliminati gli elementi meno facilmente riconoscibili: la figura di Laura, sostituita da una più generica Pudicizia con la palma della vittoria, e soprattutto quella di Amore legato e disarmato. Nel 1489, in occasione delle nozze tra Giovanni Sforza, figlio di Costanzo e Camilla, e Maddalena Gonzaga, è allestito un altro carro della Pudicizia; in questo caso però dalla struttura «viene fuori il Petrarca et Laura che insieme cum Diana prese Cupido et lo spenachorno che fue bel spectaculo»<sup>4</sup>. L'iconografia trionfale è più vicina al modello petrarchesco, anche se la presenza di Diana e del poeta testimonia, ancora sul finire del XV secolo, la necessità di evidenziare il significato attribuito al gesto di spennacchiare il dio dell'amore, un gesto non facilmente comprensibile se estrapolato dal suo contesto originario. Tale necessità si può cogliere ancora in occasione dell'ingresso trionfale di

---

<sup>2</sup> Per la spettacolarizzazione dell'immaginario trionfale petrarchesco, ai testi già indicati, si aggiungano almeno a livello generale I. MAMCZARZ, *Origini del melodramma e arti figurative: i carri allegorici e mitologici*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, cit., vol. II, pp. 665-684; D. PIETROPAOLO, *Spectacular Literacy and the Topology of Significance: The Procession Mode*, in *Petrarch's Triumphs*, cit., pp. 359-368; A. PINELLI, *Feste e trionfi*, cit., in particolare pp. 303-321.

<sup>3</sup> Della descrizione si conservano due resoconti: M. TABARRINI, *Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Camilla d'Aragona nel maggio del 1475*, Firenze, Barbera, 1870 (da cui le citazioni, p. 7), e T. DE MARINIS, *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona celebrate a Pesaro nel maggio 1475*, [Firenze, Vallecchi, 1946] (p. 6 e tav. 2).

<sup>4</sup> Si cita da A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Torino, Roux e C., 1893 (rist. anast. Bologna, Forni, 1976), p. 49, nota 75.

Caterina Cornaro a Brescia nel 1497: come testimonia Marin Sanuto, la regina è accolta da «un caro triumphale, sopra lo qual era Diana con le sue nymphe, [...] et dappoi da uno zilio ussite Cupido, qual con canti soavissimi da quelle nymphe fo tuto spenato»<sup>5</sup>. Anche in questo caso è a Diana, e non a Laura o alla Pudicizia, prive di attributi specifici e riconoscibili, che viene attribuito il ruolo di antagonista di Amore; potremmo piuttosto chiederci se sul carro campeggiasse veramente una donna vestita come la dea della caccia, o se piuttosto non sia il cronista ad aver così ‘etichettato’ una figura femminile non altrimenti riconoscibile.

Con l’ingresso trionfale di Caterina Cornaro il figurante principale del *Triumphus Pudicitie* non è più utilizzato in funzione epitalamica, come nelle feste nuziali pesaresi, ma come strumento di encomio e di omaggio nei confronti di una donna illustre; la funzione del Cupido spennacchiato collocato sul carro è la stessa che abbiamo visto attribuita all’immagine nelle medaglie muliebri o nei poemetti elogiativi a base locale: è un emblema, emblema per eccellenza della virtù femminile. In età umanistica, tuttavia, la sconfitta del dio dell’amore può essere utilizzata anche per celebrare uomini illustri, come dimostra una rappresentazione allegorica allestita ad Urbino in occasione dell’ingresso di Federico d’Aragona nel 1474, uno spettacolo che ci permette di riflettere non soltanto sull’uso encomiastico del tema al centro delle nostre indagini, ma anche sulla sua progressiva trasposizione verso l’orizzonte teatrale.

*Amore al tribunale della Pudicizia* è il titolo attribuito al testo di questa festa scenica mitologica<sup>6</sup>, un componimento in terzine che Alfredo Saviotti ritiene di mano Giovanni Sanzio, padre del pittore Raffaello<sup>7</sup>. L’*inventio* narrativa è incentrata sulla discesa di Cupido agli inferi e sulla sua cattura ad opera di sei amanti infelici (Biblide, Canace, Mirra, Nittimene, Semiramide e Cleopatra), che intendono vendicarsi per le pene procurate dalla passione amorosa facendo condannare il dio, ritenuto l’unico colpevole della loro miseranda sorte. In difesa del figlio di Venere intervengono «sei gran regine antiche donne e oneste»<sup>8</sup> (Nicostrata, Zenobia, Artemisia, Didone, la Regina di Saba, Tomiri), che rispondono alle accuse mosse da Cleopatra attribuendo alle donne impudiche, e non ad Amore, la colpa dei peccati commessi. La rappresentazione mitologica non condanna dunque l’amore *in toto*, bensì la passione scellerata e irrazionale; la contrapposizione non è fra seguaci di Cupido e seguaci della Castità, bensì fra amanti pudiche e impudiche, le une chiamate a difendere il

---

<sup>5</sup> M. SANUTO, *I diarii*, 58 voll., Venezia, Tipografia del commercio di Marco Visentini, 1879-1903, vol. I, a cura di F. Stefani, p. 763.

<sup>6</sup> Sul genere sono sempre preziose le considerazioni di P. FRANCASTEL, *Guardare il teatro*, Bologna, il Mulino, 1987, in particolare cap. II (*Immaginazione plastica, visione teatrale e significazione umana*, pp. 49-85) e soprattutto III (*La festa mitologica nel Quattrocento*, pp. 87-124).

<sup>7</sup> Cfr. A. SAVIOTTI, *Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474*, in «Atti e memorie della R. Accademia Petrarca di scienze, lettere e arti in Arezzo», n.s., I (1920), pp. 180-236, che pubblica il testo a pp. 217-236.

<sup>8</sup> Ivi, v. 136, p. 221.

figlio di Venere dal desiderio di vendetta delle altre, all'interno di un'interpretazione del sentimento amoroso quale frutto di una libera scelta individuale.

In questo tipo di rappresentazione si può osservare una perfetta sintesi fra i modelli petrarchesco e ausoniano. Dal *Triumphus Pudicitie* provengono soprattutto spunti figurativi, integrati da nuovi dettagli iconografici<sup>9</sup>: l'immagine di Penelope, accompagnata da Ippolito e Giuseppe, è seguita da «una Pudicizia cun uno camiscio di tela de Ren sottilissimo» e «uno mantelino d'armellini», una figura sostitutiva di Laura il cui valore simbolico viene ipercharacterizzato mediante un accumulo di attributi accessori: «seco menava uno alicorno incatenato; e da la mano destra avea uno spiritello cun una insegna d'armelino in campo verde, dalla sinistra avea similmente un altro cun una tortola viva in una festa de fronde seche in una asticiola»<sup>10</sup>. Dall'egloga ausoniana è invece ripreso il tema di Cupido che discende agli inferi – secondo l'accusa di Cleopatra, «per dispregio / de chi per lui lagiù in eterno piagne»<sup>11</sup> – ed è «col voler de Pluto incatenato / per torre al suo triunfo ogni bel fregio»<sup>12</sup> e perché le *heroides* possano ottenere «vendetta di lui quanta far si debbia»<sup>13</sup>. Del tutto originali rispetto alle fonti risultano invece il tribunale della Pudicizia e i due schieramenti che si confrontano: ad accusare e difendere Cupido sono infatti due gruppi di donne o, più precisamente, due gruppi di amanti, distinti da una differente visione e da un diverso tipo di consapevolezza del sentimento: da un lato l'amore, dall'altro lo sdegno, secondo un modello dicotomico che troveremo replicato con frequenza nelle giostre e negli apparati spettacolari. L'autore della rappresentazione allegorica non soltanto rilegge la *fabula* ausoniana, ma porta sulla scena il senso più profondo dell'egloga: il contrasto fra donne caste, ma non estranee all'amore, e donne impudiche, che tentano di attribuire ad altri le colpe del proprio comportamento, come riconosce lo stesso Cupido:

Vero è ben ciò, che da me al mondo fuoro,  
commo l'han detto qui cun propia boca,  
ferite dal mio arco cun stral d'oro,  
per far la mente loro oscura e scioca  
levar tanto alto col legiadro ingegno,  
che in odio i fusse el fuso e ancor la roca.  
[...]

Ma commo toche fuôr dal mio chiar sole  
alquanto istettar salde e poi cascaro,  
qual per le piaggie tenere viole<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> In proposito si è soffermata A. ORTNER, *Petrarcas «Trionfi»*, cit., pp. 410-412.

<sup>10</sup> A. SAVIOTTI, *Una rappresentazione allegorica*, cit., p. 222.

<sup>11</sup> Ivi, vv. 47-48, p. 218.

<sup>12</sup> *Ibid.*, vv. 50-51.

<sup>13</sup> *Ibid.*, v. 56.

<sup>14</sup> Ivi, vv. 65-76, p. 219.



«L'amare è bon, ma iniquo è poi / cascar de ria libidine en sua ragna»<sup>15</sup>: questa la morale della festa mitologica, questo il risultato della fusione, tutta umanistica, fra l'Amore legato e disarmato del *Triumphus Pudicitie* e il Cupido crocifisso dell'egloga ausoniana. Il tutto sotto forma di uno spettacolo allegorico di carattere encomiastico e celebrativo: giudice del tribunale della Pudicizia è infatti lo stesso Federico d'Aragona, giunto a Urbino durante il viaggio che lo avrebbe condotto in Borgogna per chiedere (vanamente) a Carlo il Temerario la mano della figlia Maria. Per celebrare l'illustre ospite la corte urbinata non organizza un ingresso trionfale né allestisce carri con l'effigie della Castità, apparati più adatti a celebrare, rispettivamente, una vittoria militare o un matrimonio; Federico d'Aragona è accolto da una rappresentazione incentrata sull'esaltazione del vero amore, inteso come solido vincolo fra un uomo e una donna: agli eccessi delle *heroides* sono infatti contrapposti *exempla* di spose illustri, regine e imperatrici capaci di portare prosperità e fama ai propri regni e ai propri popoli<sup>16</sup>. Il giudice della contesa deve dunque essere in grado di distinguere, e conseguentemente superare, la dicotomia rappresentata dai due gruppi di amanti; come nel *Cupido cruciatus*, centrale risulta infatti il tema del libero arbitrio e della capacità umana di discernere fra bene e male. Osserva Nicostrata:

[...] benché Amor giamai non fu né fio  
 che non pendesse al senso e a l'apetito,  
 che è contra la ragione, chiar don de dio,  
 onde poi vien che molti lassa el sito  
 de l'intelletto e se somerge in basso,  
 di sensitivo e vil piacer vestito;  
 ma se uno spirito è gintil, non vinto e lasso  
 de tal viltade, amando pria vorrebbe  
 mancar ch'esser de tanto onor chiar casso<sup>17</sup>.

Non è l'amore in sé ad essere positivo o negativo, ma l'uso che l'uomo ne fa; ad essere messo in discussione non è il desiderio ma la capacità umana di controllare e dominare gli eccessi per mezzo della virtù e della ragione. Federico d'Aragona non deve giudicare fra sentimento e passione, fra amor sacro e profano, ma deve essere in grado di discernere fra istinto e intelletto; Cupido non è che un vittima, il capro espiatorio di colpe unicamente personali. L'autore della rappresentazione scenica è dunque l'unico, dopo Boccaccio, a saper cogliere il reale significato del *Cupido cruciatus*, e a saperlo conciliare, non solo con l'universo iconografico e allegorico dei *Triumphs*, ma anche con la più ampia riflessione

<sup>15</sup> *Ibid.*, vv. 96-97.

<sup>16</sup> All'esaltazione delle qualità degli *exempla* muliebri proposti è dedicata l'intera replica di Nicostrata a Cleopatra, *ivi*, vv. 305-529, pp. 226-232.

<sup>17</sup> *Ivi*, vv. 251-259, p. 225.

umanistico-rinascimentale sull'amore<sup>18</sup>. In conclusione della rappresentazione, infatti,

Nicostrata Carmenta tolse de mano el dio d'amore a le donne scelerate e caciatole del presente luoco, el mise insieme cun la Pudicizia, la quale cun el dio d'amore e cun dui altri sovrani e cun uno contro e uno tenore incominciarono a cantare una laude, intonata nel canto de *Jam pris Amor*, in laude de la Pudicizia<sup>19</sup>.

Amore non subisce la violenza delle *heroides*, come nell'egloga ausoniana, ma non è neanche fatto prigioniero dal corteo della Castità, come nel poema trionfale; il dio, liberato dalle catene, si unisce invece alla Pudicizia, per creare l'emblema di quel sentimento virtuoso che Petrarca riteneva impossibile, almeno a livello immanente, e che fra XV e XVI secolo viene più spesso rappresentato proprio mediante la sconfitta di Cupido ad opera delle donne.

Il modello ausoniano (Amore punito per vendetta dalle amanti infelici) e il modello petrarchesco (la sconfitta di Cupido quale simbolo di castità) trovano nell'apparato celebrativo dell'*Amore al tribunale della Pudicizia* un'ideale sintesi e un perfetto equilibrio fra esigenze iconografiche ed istanze allegoriche. Allo stato attuale delle ricerche, la festa mitologica costituisce la prima rappresentazione scenica in cui il dio dell'amore è condotto in tribunale da un gruppo di amanti infelici per essere giudicato per le colpe commesse. Lo stesso episodio è alla base di una farsa «acta et recitata [...] in Vinetia a dì xii de Febraro MDVII in la casa del magnifico misser Mario Malipiero per la nobile Compagnia de Fausti»: così recita la didascalia posta a conclusione del testo stampato in *Fior di Delia*, il canzoniere del napoletano Antonio Ricco, edito a Venezia nel 1508<sup>20</sup>. Pubblicata su stimolo del «mio dignissimo poeta Seraphin Aquilano, qual dice che una excelsa virtù che giace ascosa se po' ben dir che gli è smarita e persa»<sup>21</sup>, la silloge si presenta come una tipica raccolta cortigiana in cui convergono sonetti, capitoli, epistole metriche, disperate, egloghe, barzellette, strambotti e appunto farse, componimenti dialogati costruiti su terzine di endecasillabi. Il testo che ci interessa, come spiega Mercurio nel prologo, si potrebbe intitolare, riprendendo il modello della festa urbinata, *Amore al tribunale della Virtù*:

Io facio manifesto et declarato

---

<sup>18</sup> In proposito, a livello generale, cfr. L. TONELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1933; J.C. NELSON, *Renaissance Theory of Love. The Contest of Giordano Bruno's Eroici furori*, New York, Columbia University Press, 1958.

<sup>19</sup> A. SAVIOTTI, *Una rappresentazione allegorica*, cit., p. 232.

<sup>20</sup> A. RICCO, *Opere [...] intitolata Fior de Delia stampata novamente. Sonetti. Capitoli. Epistole. Desperata. Eglogha. Barzellette. Strambotti. Farze*, impressum Venetiis, per maestro Manfredo Bono da Monteferrato da Sustrevo, 1508: la *Farsa* si legge a cc. O2r-P3r; sul testo cfr. F. TORRACA, P.A. Caracciolo, in ID., *Studi di storia letteraria napoletana*, in Livorno, coi tipi di Francesco Vigo, 1884, pp. 63-81: 79-81; M.L. NEVOLA, *Le farse di Antonio Ricco: un episodio di teatro aragonese*, in EAD., *Il silenzio in Manzoni e altri saggi*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1995, pp. 69-81.

<sup>21</sup> A. RICCO, *Opere*, cit., c. A1v.

che viene la Virtute in tribunale  
et seco mena Amor stricto ligato  
con l'arco, con le fiamme et ogni strale.  
L'amante avanti lei fia querelato  
del torto che l'ha facto, e del gran male  
udite l'ambe parte con clementia;  
darà poi la Virtù final sententia<sup>22</sup>.

All'inizio della farsa Amore è già condotto in catene davanti al tribunale: a giudicarlo non è più la Pudicizia di petrarchesca memoria, ma una più generica Virtù, avversaria di Cupido come nel già ricordato emblema progettato per l'Accademia romana di Claudio Tolomei. Il dio è catturato e accusato da un amante infelice, non più una donna che sconta negli inferi le conseguenze della propria lascivia, ma un uomo che soffre le pene procurate dalla passione. L'accusa contro «questo fanciullo cieco et senza fede, / crudel, iniquo, perfido et tyranno» è dunque mossa da un nuovo antagonista, che si rivolge alla Virtù perché «io vegio che ti è servo l'impio Amore, / vegio che sta ligato in tua cathena, / io vegio che ti teme et porta honore»<sup>23</sup>. Anche la farsa di Antonio Ricco si deve dunque leggere ed interpretare come una più vasta rappresentazione allegorica incentrata sulla necessità di dominare gli istinti e un sentimento avvertito come causa di corruzione e degenerazione. Il giudice non deve più scegliere, come nella festa urbinata, fra due differenti prospettive sull'amore, quella delle donne impudiche e quella delle regine virtuose, ma è chiamato ad esprimere un parere sulle accuse che un amante muove al dio dell'amore, colpevole di perseguitare l'uomo e di non lasciargli scampo. Come in ogni processo che si rispetti, la parola passa poi ad Amore, che si difende direttamente, senza intermediari, da tale «querela falsa et rea», attribuendo unicamente al giovane la responsabilità delle sue sofferenze:

Perhò se lui si lagna nega il vero  
et se 'l mio dolce ha lui gustato amaro  
non fo mia colpa ma del suo pensiero  
che ad cor alpestro io non serò mai charo<sup>24</sup>.

Il figlio di Venere ribatte all'accusatore servendosi del tema della nobiltà di cuore necessaria per comprendere le gioie del vero amore, un tema di grande fortuna nella commedia cinquecentesca, che troverà perfetta sintesi, come avremo modo di osservare, nella contrapposizione fra pastori e villani nel teatro rusticale.

Dopo aver ascoltato i due contendenti, la lunga requisitoria dell'amante e la breve e aspra risposta del dio, la Virtù può finalmente emettere la propria sentenza (formulata in

---

<sup>22</sup> A. RICCO, *Farsa*, cit., c. O2r.

<sup>23</sup> Ivi, c. O3r.

<sup>24</sup> Ivi, c. P1r.

endecasillabi con rima al mezzo, caratterizzanti tutti gli interventi del giudice della contesa):

Col nostro parer fido iudicamo  
e ancor sententiamo che immantinente  
in mezo questa gente questo alato  
nel modo incathenato che si trova  
da qui più non si mova, ma che l'ale  
con l'arco et col so strale li sia tolti  
et dai ligami sciolti soi pregiati.  
Volemo che abandeoni quel so regno  
et che non sia più degno tener corte,  
ma sia subiecto a morte. Ancoa volemo  
che con dolor extremo et crudo stracio  
giamai si vegia sacio de cridare  
et ben se lamentare de sua sorte,  
del mal horrendo et forte che li preme.  
Volemo che più speme mai non habia  
de andar per liti o sabia, ma d'ardore  
con eterno dolore sia vexato  
e a dito mostrato per il mondo,  
et mai non sia iocondo né sia grato;  
ma che in dolente stato la sua vita  
le sia di poi finita in miser stento  
con continuo tormento et con affanno,  
come homo pien d'inganno qual è lui<sup>25</sup>.

Nella farsa di Antonio Ricco viene riscritta, in forma ironica e spettacolare, la canzone CCCLX di Petrarca, canzone in cui Cupido, non legato né imprigionato, è condotto dall'amante al tribunale della Ragione, «la reina / che la parte divina / tien di nostra natura e 'n cima sede»<sup>26</sup>. Nei *Rerum vulgarium fragmenta*, tuttavia, il giudice non esprime alcuna sentenza: «Piacemi aver vostre questioni udite, / ma più tempo bisogna a tanta lite»<sup>27</sup>. Nella farsa, invece, la Virtù condanna il dio dell'amore non soltanto a rinunciare alle proprie armi e ad abbandonare il proprio regno, ma anche a soffrire atrocemente per le colpe commesse. Dietro l'immaginario farsesco ed allegorico si deve dunque riconoscere una precisa rappresentazione del sentimento amoroso, non più corrotto dall'indomabilità dell'istinto umano, ma per sua stessa natura causa di degenerazione e sofferenza. Su questa visione pesa la prospettiva del processo, intentato non in cerca di vendetta ma per chiedere giustizia, in un tribunale non casualmente presieduto da una Virtù che condanna senza riserve il suo servo infedele. Amore è dunque giudicato colpevole di non essere più un sentimento virtuoso: per questo deve rimanere incatenato e, petrarchescamente, «spennacchiato» e «de stral, de l'arco e

---

<sup>25</sup> Ivi, cc. P1v-P2r.

<sup>26</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., CCCLX, vv. 2-4, p. 1362.

<sup>27</sup> Ivi, vv. 156-157, p. 1366.

de pharetra scarco»<sup>28</sup>.

La farsa pubblicata nel *Fior di Delia* si inserisce dunque, perfettamente, nella silloge poetica dell'autore napoletano, silloge che contiene altri tre componimenti dedicati alla sconfitta del dio dell'amore. Si tratta di tre sonetti che costituiscono una vera e propria breve corona incentrata sul dialogo fra l'amante e Amore, disarmato e ucciso dalla bella Delia:

Amante: Amor tu vai piangendo, che vol dire?  
Dove è quel arco con la faretra e l'ale,  
dove è lo carro con l'aurato strale,  
dove è la forza col to gran ardire?

Amore: Colei ti abrusa e che ti fa languire  
con crudo affanno e con perverso male  
m'a lei batuto e m'ha conducto a tale  
qual hor tu vedi con sì gran martire.

Amante: Perché ragione?

Amore:                   Che per far vendecta  
de tanta fiamma ch'io ti vidi carco  
li volse trare con la mia sagecta,  
ma lei mi tolse la pharetra et l'arco,  
i stral e l'ale col mio carro in frecta  
et m'ha scciato e del mio sceptro scarco.

Amante: Amor, si hai perso l'arco, il carro et l'ale  
con la pharetra et ogni fiamma ardente,  
si tu non sei più quel signor possente  
chi tirerà quel amoroso strale?

Amore: Lei che m'uccise e mi fe' tanto male  
colei lo tira et si ze pon ben mente  
potrai vedere che colei sovente  
con l'arco che mi tolse tutti assale.

Amante: Qual è costei che si po' dir felice?

Amore: Diroti il loco dove posa e giace  
ché 'l nome suo manifestar non lice:  
con l'arco in man e con l'ardente face  
posa ad Cremona et sol ad mi infoelice  
donato ha pena che mi struge e sface.

O tu che passi e stupefatto guardi  
questa obscura e tenebrosa fossa,  
sappi che sono qui sepulte l'ossa  
di quel fanciul per chi ti abrusi et ardi.  
Cupido io sono che con l'arco et dardi  
ho vinto al mondo ogni terrestre possa,  
ma una fanzulla mi dé tal percossa  
che non mi valser li mei stral gagliardi.  
Lei che m'uccise per il proprio nome  
se dice Delia, ma per ver timore  
tacio de dirti lo suo bel cognome.  
Et si io con l'arco e col possente ardore  
ho molti occisi, con l'aurate chiome

---

<sup>28</sup> A. RICCO, *Farsa*, cit., c. P2r.

me ha lei sepulto e col so gran splendore<sup>29</sup>.

Di gusto pienamente cortigiano, i due sonetti dialogati e l'epitaffio di Amore ucciso da Delia propongono nuovamente l'immagine della donna che, sottraendo le armi di Cupido, ne acquisisce anche i poteri condannando il dio a morte. La rielaborazione lirica dell'immaginario petrarchesco è utilizzata, ancora una volta, per rappresentare una figura femminile non più elogiata per virtù morale, per pudicizia, temperanza o fedeltà, ma accusata, come il figlio di Venere condotto in tribunale, di far soffrire l'amante a causa della propria crudeltà. I sonetti e la farsa, accomunati da un Cupido sconfitto, disarmato e umiliato, sono dunque incentrati su una medesima visione del sentimento amoroso, una visione che percorre in profondità l'intero canzoniere di Antonio Ricco – basti pensare alla centralità dei tre sonetti con l'indicazione del nome e del luogo di origine della donna amata dal poeta – e spinge a non dubitare della paternità dell'*Amore al tribunale della Virtù*. Lo stretto legame che unisce i testi del *Fior di Delia* permette inoltre di comprendere come la rappresentazione allegorica affondi le proprie radici all'interno della silloge poetica, ossia all'interno stesso di quella poesia di corte di cui condivide valori e immaginario.

La didascalia posta in conclusione della farsa non lascia dubbi sul fatto che il testo sia stato realmente recitato, a conferma della fortuna anche scenica della sconfitta di Cupido. Un tema che trova straordinaria diffusione teatrale in una nutrita serie di egloghe rusticali rappresentative, compatta sia da un punto di vista cronologico che geografico. Questi testi gravitano tutti nell'orbita della cultura teatrale senese del XVI secolo, e trovano un significativo antecedente, anche in questo caso, in un componimento poetico edito all'interno di una silloge di primo Cinquecento. Si tratta della menzionata barzelletta di Benedetto da Cingoli intitolata *L'Amoraccio*<sup>30</sup>, «parodia di un trionfo d'Amore e satira villanesca al tempo stesso»<sup>31</sup> – ad ulteriore dimostrazione del profondo legame e della indissolubile continuità fra rappresentazione trionfale e rappresentazione teatrale –, che ruota intorno alla ripresa «Diamo, diamo all'Amoraccio / che ci dà tuctavia impaccio»<sup>32</sup>, la frase che un gruppo di villani ripete come minaccia nei confronti di «questo amore incrudelato»<sup>33</sup>, un «ladroncello» che «tutto 'l mondo va intrigando / con sue frasche et con sua trame»<sup>34</sup>. La prospettiva dei villani, come troveremo poi nelle commedie dei Rozzi, non coincide con quella dei pastori: l'amore è

---

<sup>29</sup> A. RICCO, *Opere*, cit., c. G3r-v.

<sup>30</sup> Il testo si legge in B. DA CINGOLI, *Sonecti, barzelle et capitoli*, cit., cc. B4v-B6r.

<sup>31</sup> S. CARRAI, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, in M. SANTAGATA, S. CARRAI, *La lirica di corte*, cit., pp. 96-144: 125.

<sup>32</sup> B. DA CINGOLI, *Sonecti, barzelle et capitoli*, cit., c. B4v.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ivi*, c. B5r.

rappresentato, non senza doppi sensi erotici, come una distrazione per gli uomini e gli animali, causa di corruzione e degenerazione dei costumi e del comportamento. Ecco perché i protagonisti della barzelletta invocano una punizione esemplare per il figlio di Venere, la cui iconografia tradizionale viene stravolta in chiave parodica (e in gusto antiflorentino):

Meco questo cecarullo  
che vol dir che porta l'ale?  
E' vol contraffare un pollo,  
non sa ben che è carnasciale.  
Ti faren capitar male:  
hor su diagli co' bastoni,  
el paniaccio e guirittoni  
fracassianli in sul mostaccio.

Egli è cieco et pur s'appoggia  
e debba esser fiorentino:  
tucti son popon da Chioggia,  
crede a me che so indivino.  
Hier tornando dal mulino  
m'assaltò colle sue arme  
certo volie robarme  
traditor fiorentinaccio<sup>35</sup>.

Come si può facilmente desumere, la barzelletta va collocata nell'ambito del carnevale: solo in questo contesto, come avremo modo di osservare anche successivamente, si comprende come il dio dell'amore possa essere fatto prigioniero non da un gruppo di donne ma da una combriccola di villani vendicativi; la sconfitta di Cupido non ha infatti alcun valore simbolico o allegorico, ma si presenta come un espediente comico da contestualizzare nell'ambito delle feste cittadine:

'i dovrebbe dar un soldo  
ciaschedun che innamorato  
poi che questo manigoldo  
dello Amore habbian legato.  
L'havian tanto scarmegliato  
che è rimasto un babbuino:  
meriteremo un fiorino  
d'haver preso tal nibiaccio.

Se vi havessimo menato  
preso un lupo o un volpaccione  
non ci haresti almanco dato  
cacio o hova o salsiccione.  
Questo che è maggior prigionie,  
guasta el mondo affatto e fine,  
meritiam pur due galline  
o porchetta o capponaccio<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Ivi, cc. B5r-B6v.

Che la barzelletta vada inserita sullo sfondo degli spettacoli carnevaleschi sembra dimostrato anche dal componimento che la segue immediatamente nella *princeps* romana delle rime di Benedetto da Cingoli, il *Carro dello Amore* chiuso da una *Risposta de villani* incentrata sulla ripresa «Meco e non è da scherzare, / l'Amor si sa vendicare»<sup>37</sup>. La barzelletta è costruita in questo caso come una replica dei villani, ormai sottomessi al potere dell'«Amoraccio che pigliam[m]o»<sup>38</sup>:

Noi non ti cognosciavamo  
ché tu eri stravisato,  
et però ti spennecchiamo:  
noi t'haremo alhor legato.  
Guarda el diavol gli è montato  
ci vol trar col matarozo;  
meco se ti dà nel gozo  
non potrai più manicare<sup>39</sup>.

Torna il lemma *spennacchiare*, escluso dall'*Amoraccio*, ad ulteriore dimostrazione che le rime del cingolano, specialmente dopo gli anni Ottanta del Cinquecento, «abbandonarono il petrarchismo galante che le aveva caratterizzate e finirono per rendersi sempre più disponibili all'intrattenimento in occasioni ufficiali»<sup>40</sup>. Nella serie trionfale del poeta marchigiano, come abbiamo ricordato, al trionfo di Amore non fa seguito la vittoria della Pudicizia, ma il carro di Diana, a conferma di una semplificazione del modello petrarchesco operata in direzione di una più lineare dicotomia fra lussuria e castità. Da tale contrapposizione sono naturalmente esclusi i villani, la cui funzione non ha nulla di simbolico: anche in questo caso, in linea con la tradizione, la vittoria degli uomini su Cupido si rivela soltanto un'illusione, una mascherata carnevalesca, un sogno irrealizzabile, come testimonia il lamento dei protagonisti, ormai prigionieri di un dio dell'amore nuovamente invincibile. Se messo in relazione con il *Carro dello Amore*, *L'Amoraccio* si rivela dunque, più propriamente, un trionfo di villani, ossia un trionfo parodico, capovolgimento carnevalesco dei più tradizionali *triumphi Cupidinis*. Le barzellette di Benedetto da Cingoli confermano così alcuni elementi della tradizione di cui ci stiamo occupando – l'impossibilità per l'amante di vendicarsi di Cupido, il progressivo slittamento del *Triumphus Pudicitie* verso le immagini di repertorio –, ma introducono allo stesso tempo alcuni spunti di innovazione destinati a grande fortuna, specialmente nella commedia: il carnevale come occasione di vendetta e, soprattutto, il ruolo dei villani quali

---

<sup>36</sup> Ivi, c. B6v.

<sup>37</sup> Ivi, cc. B7v-B8r: B7v.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Ivi, c. B8r.

<sup>40</sup> S. CARRAI, *Benedetto da Cingoli*, cit., p. 34.



nuovi antagonisti di un dio dell'amore sempre più rappresentato come un «Amoraccio».

L'esempio più significativo in proposito è offerto dalla *Liberatione d'Amore*, commedia pastorale in tre atti di Domenico di Gismondo Tregiani, «il maggiore e pressoché unico drammaturgo degli Insipidi»<sup>41</sup>. Pubblicato nel 1576<sup>42</sup>, il testo innesta su un motivo di tradizione lirica la ripresa della barzelletta del poeta cingolano. Nel prologo, indirizzato alle «leggiadre donne» perché «diate fine a dolorosi pianti / che per voi fanno gl'infelici amanti»<sup>43</sup>, il Desio – ossia l'autore stesso, il cui nome accademico era appunto Desioso –, «fratel dello dio dell'amore», intende spiegare «la cagione / che fe' Cupido rimaner prigione»:

Essendo stato un tempo innamorato  
io d'una vaga e gentil giovanetta  
a tal ch'un giorno avendolo pregato  
scese di ciel per far la mia vendetta.  
Ma giunto in terra si trovò legato  
da quella di beltà tanto perfetta,  
perché vedendo i suoi lucenti rai  
prigion restò con dolorosi guai<sup>44</sup>.

Amore, sceso sulla Terra per vendicare il fratello, rimane vittima degli occhi della donna amata dal poeta: «e in tutto si scordò di vendicarmi / dando alla mia nemica l'arco e l'armi!»<sup>45</sup>. Il motivo si inserisce perfettamente nella serie delle rappresentazioni (liriche) di Cupido disarmato dalla bellezza muliebre, ma con una differenza: se metaforicamente il dio è legato e privato dalle armi dalla donna, scenicamente è invece catturato e punito dai villani Stoppone e Barella, incerti sul modo in cui potersi vendicare del prigioniero:

Stoppone: Barella lagghiam ir coteste trame:  
che voglian far di chell'animaluzzo  
dell'Amoraccio, ché l' morto di fame?  
Barella: Gittiamolo in un fosso el merdelluzzo,  
o veramente noi lo strangoliamo,  
e 'n ogni modo gli è un foramelluzzo.  
Stoppone: O sai che 'l ch'io vo' che gli facciamo?  
Vo' che noi l'impaliamo alla turchesca.  
Barella: No, vo' più presto che noi lo brusciamo,  
o ver noi li lasciam qualche bertesca,  
acciò che si divezzi el merdosello  
di far che 'l fiato più tanto non m'esca;  
e che non vadia più quel bastardello

---

<sup>41</sup> C. VALENTI, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Ferrara, Panini, 1992, p. 13; ma cfr. anche C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1882, vol. II, pp. 308-330 (pp. 308-309 per la *Liberatione d'Amore*).

<sup>42</sup> Mazzi sostiene che la *princeps* della commedia, andata perduta, risalga al 1546: *ivi*, vol. I, p. 321.

<sup>43</sup> [D. DI GISMONDO TREGIANI], *Liberatione d'Amore. Comedia pastorale di maggio composta per il Desioso senese della Congrega de gl'Insipidi*, stampata in Siena, [Luca Bonetti], 1576, c. A1v.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ivi*, c. A2r.

con quell'arcaccio e con que' guerretton  
dando sempre nel core a chesto e chello.  
Stoppone: Enfin Barella vo' che mi perdoni:  
vo' che noi lo menian tutto di hoggi  
con noi, che potrà dir de le canzoni.  
E lo meniamo per tutti chesti poggi  
cantando maggio con l'altre brigate<sup>46</sup>.

Ancora una volta i villani imprigionano Cupido per potersi vendicare dei torti subiti. Pur intessendo un vero e proprio campionario di pene da infliggere all'«Amoraccio», i due personaggi decidono infine di salvare la vita del dio alato in cambio dell'amore delle ninfe. In difesa del figlio di Venere intervengono però alcuni pastori che, guidati da Pan, riescono a sconfiggere i carcerieri e a liberare il prigioniero. Se «il villano è davvero soltanto lo sfondo nero che deve far risaltare agli occhi della ninfa la purezza dell'amore che il pastore nutre per lei»<sup>47</sup>, la differenza di schieramento, pro o contro Cupido, amplifica il senso della dicotomia: villano è chi persegue l'appagamento degli istinti senza tener conto del vero sentimento. In quest'ottica, la sconfitta di Amore non ha più nulla del significato originario: lontana dal valore allegorico dei *Triumphs* petrarcheschi, la commedia di Tregiani riformula il *topos* trionfale utilizzando il motivo mitologico come strumento per rappresentare, in chiave pastorale, il confronto fra un sentimento puro (ma non pudico) come quello dei pastori e una passione irrazionale e istintiva come quella che muove i villani, fra l'amore degli uni e lo sdegno degli altri. Tale contrapposizione è sottolineata dallo stesso figlio di Venere che, liberato dalle catene, si lega all'affetto dei pastori: «Di que' gentil pastori el grato aspetto, / e el gran cortesie m'hanno legato, / tanto ch'io li sarò sempre soggetto»<sup>48</sup>. Lo scontro finale fra i due gruppi, con la conseguente vittoria dei seguaci di Cupido, viene condotto «in moresca»<sup>49</sup>, la danza armata su cui avremo modo di tornare a breve perché direttamente collegata con il 'non mito' di Amore legato e disarmato.

Secondo Enrico Carrara la «curiosa rappresentazione senese ripete una finzione che era già apparsa in una festa pesarese (1489), ove, in ricordo del *Trionfo della Castità*, Laura e il Petrarca imprigionavano Amore»<sup>50</sup>. Si tratta del già ricordato trionfo per le nozze di Giovanni Sforza e Maddalena Gonzaga, rappresentazione di grande interesse in relazione alla spettacolarizzazione, epitalamica ed encomiastica, del *Triumphus Pudicitie*, ma priva di

---

<sup>46</sup> Ivi, atto I, c. A5v.

<sup>47</sup> R. ALONGE, *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Firenze, Olschki, 1967, p. 25; ma sul contrasto fra pastori e villani cfr. anche G. ULYSSE, *Théâtre et Société au Cinquecento (les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle au premier tiers du XVI<sup>e</sup>)*, 2 voll., Aix en Provence, Université de Provence, 1984, vol. I, pp. 215-218.

<sup>48</sup> [D. DI GISMONDO TREGIANI], *Liberazione d'Amore*, cit., c. C3r.

<sup>49</sup> Ivi, c. C5v.

<sup>50</sup> E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1938, p. 304.

relazione con la ricezione dell'immagine al centro del nostro interesse nella *Liberazione d'Amore*, prodotto della cultura accademica senese in cui ben più operante, rispetto al modello petrarchesco, risulta la lezione del teatro comico cittadino, di cui il Desioso si dichiara erede. Già prima di Tregiani, Giovan Battista Sarto, Falotico dell'Accademia dei Rozzi, aveva composto un *Consiglio de' villani per pigliare Amore*, in cui è narrata l'impresa di «dodici villani che levatisi in arme col Sindaco del loro comune per ammazzare Amore, si consigliano come averlo nelle mani»<sup>51</sup>. Sulla struttura di questo tipo di spettacolo non sembra da trascurare il possibile influsso di giochi e passatempi dell'epoca: per rimanere sempre nell'ambito accademico senese, si può citare almeno il gioco, detto *della caccia d'Amore*, ricordato da Girolamo Bargagli nel suo *Dialogo de' giuochi*:

Vagamente introdurrebbe il giuoco della caccia d'Amore chi cominciasse a dire, come atteso, che questo animale di Amore fa tanti gran mali, e ch'egli è una fiera tanto indomita e velenosa, sarebbe bene il dar ordine de far una caccia per prenderlo e per ucciderlo, e così liberarsi da cotal peste; mostrando che, quando quei giovani che si trovano quivi volessero venire seco a questa caccia, sperarebbe de pigliarlo per sapere egli quasi i covili dove suol ridursi. Havendo qualcuno affermato che Amore alberga ne gli occhi d'una donna quivi presente, altri che si ricovera nel seno d'un'altra, onde si andasse co' cacciatori e co' cani a questi et altri simili luoghi, facilmente si allacciarebbe; et che però intende che 'l suo giuoco sia la caccia d'Amore: e facendo agli huomini far il romore e l'abbaiamento de' cani, si cominciasse poi gridare "all'Amore, all'Amore"; e quando si dicesse "egli è qui a covile nelle guancie di madonna tale", ella havrebbe da rispondere "non è vero, io non so che ci sia mai stato, anzi è stato veduto nella gratia del signor tale"; allor di nuovo si griderebbe "all'Amore, all'Amore" verso il nominato et egli, dicendo come disse di quella donna, manderebbe la caccia in un altro luogo<sup>52</sup>.

Il gioco e il testo teatrale condividono la riformulazione, in chiave goliardica, del più volte richiamato *topos* della caccia amorosa; tuttavia, nell'intrattenimento descritto dal Bargagli la ricerca del dio dell'amore è finalizzata ad un omaggio galante – che ricorda in parte l'utilizzo dell'immagine di Cupido catturato dalle donne nei poemetti encomiastici a base locale<sup>53</sup> – e non è motivata dal desiderio di vendetta che anima invece i villani della commedia del Falotico. Questi torna ad affrontare lo stesso tema nel successivo *Trionfo d'Amore*, in cui il dio, già prigioniero dei villani, si difende giurando «io non son di lascivia, ma Amor vero»<sup>54</sup>, cercando dunque di ristabilire l'ordine mediante la riaffermazione della dicotomia fra passione e sentimento, e riconfermando così la visione positiva dell'amore contrapposto agli eccessi della lussuria caratterizzante il teatro senese. La cattura del figlio di Venere viene dunque progressivamente acquisendo una specifica funzione quale azione

<sup>51</sup> C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi*, cit., vol. I, p. 172; vol. II, pp. 213-214.

<sup>52</sup> G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Indalci Ermini, introduzione di R. Brusagli, Siena, Libreria Senese, 1982, I, 416-418, p. 130.

<sup>53</sup> D'altronde, «il dialogo stesso si trasforma in trattato di comportamento per gli uomini e, soprattutto, per le donne, che dei giochi sono parte essenziale»: L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., p. 127.

<sup>54</sup> C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi*, cit., vol. I, p. 174.

significativa – gesto figurante – caratteristica dei villani, assurgendo dunque a strumento privilegiato della satira villanesca<sup>55</sup>. Che alla base di questo motivo (e non della *Liberatione d'Amore*) possa riconoscersi una riscrittura dell'originario modello petrarchesco sembra testimoniare la *Comedia nuova intitolata Pietà d'Amore* del Rozzo, o Pre-Rozzo<sup>56</sup>, Marcello Roncaglia<sup>57</sup>. L'atto unico in terzine, databile al 1532, è incentrato sul pastore cieco Amulio che ritrova la vista attraverso l'amore per la ninfa Tiburtia; anche in questo caso, al protagonista, un pastore casto e fedele, si oppone un villano, il contadino Matarazzo, e anche in questo caso la dicotomia fra i due personaggi è incentrata su un diverso utilizzo dell'immagine di Amore punito. Per lodare l'amata Tiburtia, Amulio recupera infatti il catalogo muliebre del *Triumphus Pudicitie*:

Tiburtia di beltà non trova paro,  
d'honestà vince ogni altra, né pensare  
che alcun pareggi il suo bel viso ho raro.  
Iuditta hebraea di pudicitia pare,  
una Persilia è costei per la quale grido,  
Caliope costei si può chiamare.  
Penelope è questa, o vuoi dir Dido,  
qual con pudica forza hoggi ha levato  
l'arco, faretra e strali al gran Cupido.  
Questa pudica Amor ha incatenato  
e fatto sopra lui mille vendette,  
gli ha l'archo rotto e l'ali ha spennachiato;  
questa si potrà a l'altre benedette  
vergin in ciel locar, né in versi o in rima  
narrar sue gran virtù sacre e elette.  
Lucretia è questa in tal virtù la prima  
che di vera honestade ogni altra passa,  
questa di pudicitia ha ogni altra in cima<sup>58</sup>.

La ninfa viene dunque paragonata alle componenti del corteo di Laura-Pudicizia, rispetto alle quali viene giudicata superiore per la sua strenua resistenza agli allettamenti di Amore<sup>59</sup>. Anche dalla prospettiva di Marcello Roncaglia la castità non rappresenta tuttavia una vera virtù se si definisce unicamente quale negazione del sentimento amoroso: ecco

<sup>55</sup> In proposito cfr. almeno D. MERLINI, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano con appendice di documenti inediti*, Torino, Loescher, 1894; M. FEO, *Dal «pius agricola» al villano empio e bestiale*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», XX (1968), pp. 89-136, 207-223; P. CAMPORESI, *Mostruosità e sapienza del villano*, in *Agostino Gallo nella cultura del Cinquecento*, Atti del convegno (Brescia, 23-24 ottobre 1987), a cura di M. Pegrari, Brescia, Edizioni del Moretto, 1988, pp. 193-214.

<sup>56</sup> Sulla distinzione, tutt'altro che netta, è sempre fondamentale l'analisi di G. ULYSSE, *Théâtre et Société au Cinquecento*, cit., vol. I, pp. 257-313; critica il termine «Pre-Rozzi» C. VALENTI, *Comici artigiani*, cit., p. 11.

<sup>57</sup> Su cui C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi*, cit., vol. I, pp. 51-58; R. ALONGE, *Il teatro dei Rozzi*, cit., pp. 23-25; C. VALENTI, *Comici artigiani*, cit., pp. 107-111.

<sup>58</sup> Si cita da M. RONCAGLIA, *Comedia nuova [...] intitolata Pietà d'Amore*, [s.n.t.], c. A4r.

<sup>59</sup> Ivi, cc. A5v-A6r: «Non son suggestta a Cupido importuno, / non prezzo sue saette o sua faretra, / Amor di me sarà sempre digiuno. / Contra d'Amor più dura ognhor che pietra / mi troverò [...] / [...] / e di nuovo ti dico che Cupido / in me suo van poter non potrà mai».

perché, in conclusione della commedia, Cupido riesce a far breccia nel cuore di Tiburtia, restituendo allo stesso tempo la vista ad Amulio. Lo stesso tema si può rintracciare in un altro testo pre-rozzo, il proemio alla *Commedia d'Amore contro Avarizia e Pudicitia intitolata Il bicchiere*, prima opera del prolifico Mariano Trinci detto il Maniscalco<sup>60</sup>: in questo caso Amore «con l'aurea catena / [...] tien legate»<sup>61</sup> Avarizia e Pudicitia, agisce cioè sulle sue tradizionali antagoniste sovvertendo gli esiti dei conflitti descritti, rispettivamente, da Fregoso nel *Lamento d'Amore mendicante* e da Petrarca nel *Triumphus Pudicitie*:

Io che son vincitor d'huomini e dei  
scesi dal terzo ciel carco di sdegno,  
ché, sprezzando Avaritia i colpi miei,  
ho voluto guastarle ogni disegno;  
così con Pudicitia insieme a' piei  
sì come l'altra incatenata tengo.  
Così spesso errar suol l'ingegno humano,  
ché contr'Amore ogni concetto è vano

Al tutto liberal convien che sia  
chi vuole al mio bel regno pervenire  
e mostrar gentilezza e cortesia,  
ancho sé stesso in altri convertire,  
e dare 'l cuore nell'altrui balia:  
così fo grati i miei frutti sentire.  
Sol Liberalità m'apre la porta  
e a l'Avaritia ogni dolcezza è morta.

Né val contra di me la Pudicitia  
che havrebbe più de gl'altri dei valore,  
e se casto concetto in altri initia  
non mi serra però la via del core;  
lo inciper senza me troppo è malitia,  
el mondo mancheria mancando Amore:  
però d'altrui pensier non tenga cura  
che a quel che piace a me cede Natura<sup>62</sup>.

Nella prospettiva delle commedie dei Pre-Rozzi, l'amore non è più subordinato ad alcuna forma di limitazione, ma si definisce sempre come un sentimento puro ed incontaminato. L'amore vero, quello dei pastori per le ninfe e non quello dei villani, è innanzi tutto scevro da interesse: su questo tema, molto presente nel teatro rusticale e poi trasposto in emblemi, come abbiamo visto, dal Corrozet, è ad esempio costruita la più tarda commedia di Francesco Faleri, Abbozzato dell'Accademia dei Rozzi, *L'Interesse vince Amore*, recitata nel

---

<sup>60</sup> Su cui C. VALENTI, *Comici artigiani*, cit., pp. 90-97; 369-382.

<sup>61</sup> Si cita da M. MANISCALCHO, *Commedia d'Amore contro Avarizia e Pudicitia intitolata Il bicchiere*, in Siena, [s.n.e.], 1578, c. A2r. Le opere del Maniscalco hanno avuto anche una recente riedizione: [M. TRINCI MANISCALCO], «*Mille Amphioni novelli et mille Orphei*». *Le commedie di Mariano Trinci Maniscalco (in Siena, 1514-1520)*, a cura di M. Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2004.

<sup>62</sup> M. MANISCALCHO, *Commedia d'Amore*, cit., c. A2v.

1672 e nel 1673<sup>63</sup>. Mariano Maniscalco, autore che «assomma in sé ambizioni culturali, pretese moralistiche e totale disinteresse verso il mondo contadino»<sup>64</sup>, non punta però il dito soltanto contro l'interesse, ma ritiene che il rapporto che unisce i pastori alle ninfe debba anche essere libero dai vincoli, pur virtuosi, della castità, rappresentata non come salda fedeltà all'amante, ma come sterile rifiuto della passione. La riscrittura del *Triumphus Pudicitie* inserita nella *Pietà d'Amore* di Marcello Roncaglia segue la stessa prospettiva e costituisce non più un elogio della virtù di Tiburtia, ma una critica alla sua incapacità di aprire gli occhi – rispetto al cieco ma innamorato Amulio – per comprendere la verità e cogliere la straordinaria e positiva forza di Cupido.

Anche il villano Matarazzo, come dicevamo, è innamorato della ninfa ma, a differenza del pastore cieco, non si limita a cantarne le bellezze ma tenta di catturarla con la violenza. A questa differente visione dell'amore, estatica contemplazione o passione istintiva e irrazionale, corrisponde un'altrettanto differente ripresa dell'immagine di Cupido legato: alla rievocazione del *Triumphus Pudicitie* fa da controcanto l'invettiva del contadino: «Diavol fammelo haver in tu le mani, / ch'io lo spennacchiarei come mi pare, / poi mel mangiarei cotto con tre pani»<sup>65</sup>. Da emblema di virtù muliebre, una virtù peraltro già concettualmente ridefinita da Roncaglia, la cattura e la punizione del figlio di Venere passa a simboleggiare il comportamento del villano rozzo ed incivile, distinto dal pastore innamorato, figure tipiche della commedia rustica e, più in generale, del «grottesco pastorale»<sup>66</sup>. In questo contesto l'utilizzo della mitologia, di una versione per lo più alternativa e moraleggiante di una mitologia boschereccia e bucolica, non è soltanto caratteristico «più forse degli antecessori che dei veri *Rozzi*»<sup>67</sup>, ma risulta lo strumento ideale per rappresentare il conflitto fra due differenti visioni del mondo e, spesso, del sentimento amoroso. Il 'non mito' di Cupido legato e disarmato si inserisce in questo immaginario, all'interno del quale perde l'originario valore etico per acquisire una nuova, ed opposta, funzione morale, non più simbolo di continenza e temperanza ma di smodata, irrefrenabile e selvaggia tracotanza.

Marcello Roncaglia è autore, fra l'altro, di una *Comedia nuova in moresca* (1537) in cui, come abbiamo già osservato per la *Liberatione d'Amore* di Domenico Tregiani, la scena dello scontro fra protagonisti e antagonisti assume le forme sceniche di una moresca, «la

---

<sup>63</sup> C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi*, cit., vol. I, pp. 180-181; vol. II, p. 173.

<sup>64</sup> R. ALONGE, *Il teatro dei Rozzi*, cit., p. 11.

<sup>65</sup> M. RONCAGLIA, *Comedia nuova*, cit., c. B1v.

<sup>66</sup> Sul tema si sofferma R. ALONGE, *Il teatro dei Rozzi*, cit., pp. 15-25; ma sulla commedia rustica senese in generale cfr. anche G. ULYSSE, *Théâtre et Société au Cinquecento*, cit., vol. I, pp. 349-379.

<sup>67</sup> C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi*, cit., vol. I, p. 175.

regina delle danze armate italiane»<sup>68</sup>. La presenza del balletto all'interno delle commedie senesi è caratteristica di quella «contaminazione di generi e stili degli apparati spettacolari» così diffusa a partire dalla fine del XV secolo, e all'interno della quale «la moresca rappresenta il momento della bizzarria, del capriccio, preziosa occasione per le sperimentazioni»<sup>69</sup>. Parte integrante di questa sperimentazione è anche la scelta del tema di Cupido punito e disarmato, la cui prima declinazione nelle forme spettacolari della moresca, ancora una volta ad opera di cittadini senesi, è documentata da una lettera inviata da Baldassar Castiglione a Federico Gonzaga il 13 febbraio 1521. Scrivendo da Roma all'indomani delle celebrazioni carnevalesche, l'autore del *Cortegiano* ricorda anche che «la dominica di sera, in Castello, li Sanesi fecero una moresca nel cortile, assai bella», alla presenza del papa Leone X:

La moresca fu di questa sorte, che prima uscì una donna, la quale con certe stantie in octava rima pregò Venere che gli volesse dare uno amante degno, e, così detto, se ne tornò. Dipoi a suono di tamburino cominciò dal pavaglione uscire la moresca, che era otto heremiti, li quali in habito griso, ballando, se menavano in meggio incatenato uno Amore. Et così, poi che ebbero ballato uno poco, si fermorno e cominciorno a parlare, e dissero che questo era quello inimico del mondo che faceva tutti e mali, et però lo voleano castigare: et qui, ognuno col suo bastone, ballando ballando, cominciorno a darli, e lui ballando a parare con la pharetra, perché quelli heremiti gli haveano tolto l'arco. Ballato alquanto, questo Amore se inginocchiò, e fece una oratione a Venere sua matre, pregandola che lo liberasse dalle mani di costoro. Et così fece per due volte. In ultimo comparse Venere, la quale mandò quella donna che l'havea pregata che li desse lo amante degno, per vedere de ingannare questi heremiti; et essa, accostatasi a loro, li diede a bere un certo liquore che li fece dormire. Et così poi subito scatenò Amore, et gli rese l'arco et i strali, e tutti li suoi ordegni, onde cominciò a saettare questi poveri frati, li quali svegliati si lamentavano forte, et pur ballavano intorno ad Amore, tutti innamorati di quella donna, alla quale cominciorno a dire parole amorose, et essa a loro. In ultimo li pregò a dimostrare il valor suo, acciò che essa potesse conoscere s'elli erano degni del suo amore; onde essi, buttata via la schiavina, restarono giovani ben vestiti in habito de galanti, e cominciorno a ballare un'altra volta la moresca, al fin della quale la donna gli pregò che se mostrassero quanto valevano in arme. E così presero una spada da due mani per uno, et fecero una bella moresca con quella. Apresso tolsero una targa da pugno, con la spada da una mano, et fecero l'altra moresca, nella quale se ammazzorno tutti, excetto che uno il quale fu l'amante di quella donna. Et così fu finita la festa, assai bella invero<sup>70</sup>.

Rispetto alle altre feste, che «sono passate non con molta bellezza né caldezza, ma sì con grande frequentia di popolo, perché Roma è pienissima di gente»<sup>71</sup>, la moresca senese riscuote l'apprezzamento di Castiglione, molto più colpito dalla danza in armi che dai vari

---

<sup>68</sup> B.M. GALANTI, *La moresca*, in *La moresca nell'area mediterranea*, a cura di R. Lorenzetti, Bologna, Forni, 1991, pp. 13-42: 13, ma più nello specifico pp. 18-19 per la circolazione della moresca nel teatro dei Rozzi e degli Insipidi; utili indicazioni in merito anche in G. MAGALETTA, *Teatro, musica e danza a Urbino nel Rinascimento*, Urbino, Montefeltro, 1993, pp. 59-73; C. SACHS, *Storia della danza*, prefazione di D. Carpitella, traduzione di T. De Mauro, Milano, Net, 2006, pp. 367-379.

<sup>69</sup> B. PREMOLI, *Note iconografiche a proposito di alcune moresche del Rinascimento*, in *La moresca nell'area mediterranea*, cit., pp. 43-54: 43.

<sup>70</sup> Si cita la lettera da A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino*, cit., pp. 325-327: 325-326.

<sup>71</sup> Ivi, p. 325.

pali, corse dei somari e delle bufale, lotte di gladiatori e «comedie non bone», con «l'apparato [...] molto bello» ma con «li recitatori mediocri», organizzati per «le feste dil carneval di Roma, le quali io scrivo freddamente, perché esse ancor invero non sono state molto calde»<sup>72</sup>. Della moresca romana colpiscono alcuni elementi: innanzi tutto l'occasione della rappresentazione, il carnevale, che già Benedetto da Cingoli aveva indicato come momento adatto per inscenare la cattura di Cupido; l'*argumentum* si lega dunque a filo doppio non solo con le celebrazioni encomiastiche di carattere trionfale, ma anche con le feste carnevalesche (e le rappresentazioni teatrali), in cui la sconfitta di Amore acquista valore parodico e in certo qual modo iconoclastico. In secondo luogo, a disarmare e picchiare il dio nella moresca in questione non sono più le donne delle *laudi* muliebri o i villani della commedia boschereccia, bensì degli eremiti, che intendono punire Cupido accusandolo, non tanto di far innamorare indiscriminatamente, quanto di generare la corruzione dei costumi e dei tempi. La scena si conclude, come già spesso osservato, con l'intervento di Venere, la liberazione del figlio e il conseguente castigo dei suoi carcerieri. Significativo il fatto che ad essere sconfitti non siano dei villani ma degli eremiti, figure controverse nel panorama della cultura rinascimentale<sup>73</sup>, in questo caso emblema del vano tentativo di dominare il sentimento. Come nelle commedie dei Rozzi, anche nella moresca rappresentata in occasione del carnevale romano la continenza, simboleggiata dagli eremiti, non ha nulla di positivo o di virtuoso, e deve essere sconfitta da Cupido liberato, che priva gli antagonisti delle grigie vesti per trasformarli in amanti pronti a combattere per conquistare la bella seguace di Venere. Come nelle commedie di Marcello Roncaglia e Mariano Maniscalco, Amore è solo erroneamente interpretato come una divinità maligna e crudele, e l'apparente vittoria dei suoi avversari finisce per rivelarsi un nuovo *triumphus Cupidinis*.

Non è dunque casuale che Domenico Tregiani, autore così profondamente radicato nella tradizione dello spettacolo senese, ricorra proprio alla moresca per rappresentare il conflitto fra pastori e villani: intorno a Cupido legato e disarmato vengono a costituirsi due gruppi contrapposti pronti a sfidarsi, in armi, per salvare o condannare il dio. La danza armata si pone così nel solco degli scontri fra seguaci e avversari di Amore che vedremo molto diffusi nelle feste e nei tornei (non solo) italiani fra XVI e XVII secolo; ma, allo stesso tempo, l'utilizzo della moresca permette di sottolineare il particolare statuto dell'episodio, distinto in tal modo dal testo teatrale vero e proprio. Il passaggio dagli eremiti della festa descritta da Castiglione ai villani della commedia dell'accademico Desioso testimonia inoltre del valore

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 327.

<sup>73</sup> Per indicazioni bibliografiche in proposito si può ora rinviare a I. MARINELLI, *La morale dell'eremita in Ariosto e Tasso*, in *Il discorso morale nella letteratura italiana*, cit., pp. 45-56.



sostanzialmente negativo attribuito al gesto di imprigionare e disarmare il dio, portato di un'interpretazione del sentimento amoroso non più sottomesso, in quanto fuorviante, dalla castità o dalla grazia femminile, ma minacciato dagli eccessi della libidine e dell'ignoranza.

Nella commedia rusticale senese<sup>74</sup> accade spesso che i villani leghino ad un albero i loro antagonisti, siano essi i pastori, come nella *Ginezia* di Niccolò Alticozzi, oppure le ninfe, come nella perduta *Pietà di Venere* di Francesco Fonsi Castiglionesse<sup>75</sup>. Non stupisce dunque che a rimanere vittima degli eccessi villaneschi possa essere anche il figlio di Venere. Così accade ancora, al di fuori di Siena, nella breve *Commedia nuova* dell'altrimenti ignoto Piero Francesco da Faenza, pubblicata a Firenze intorno al 1545<sup>76</sup>. Il prologo, recitato da Orfeo, presenta una situazione non dissimile da quella poi tracciata nella *Liberazione d'Amore*:

Un vilano ostinato e maledetto,  
mosso per avaritia e per invidia,  
non so già con qual arte per dispetto  
prend'Amor, li to' l'arco e si lo insidia  
con minacce, ond'el miser è constretto,  
se fuggir vol la rustica perfidia,  
pregar Venere e tutti li altri dei  
vengano a trarlo fuor di tanti homei<sup>77</sup>.

L'immagine di Amore prigioniero e privato dei propri attributi campeggia fin dall'inizio della commedia; anche in questo caso, antagonista del dio è un villano, che agisce però non solo per vendetta, ma anche per interesse: «l'invidie, l'avaritie e gli ranchori / de i superbi vilan falsi e malegni, / che per la sete d'acquistar thesori / fanno ogni mal», costituiscono infatti il tema di «questa nostra comedia nuova, / nova sì ch'altra scritta non si trova»<sup>78</sup>. Effettivamente, da un punto di vista cronologico, il testo di Piero Francesco da Faenza sembra precedere la produzione dei Rozzi (e dei Pre-Rozzi) quanto all'utilizzo del tema di Cupido sconfitto da un villano. L'atto scenico si discosta però dal teatro senese per il modo in cui l'argomento viene utilizzato: la contrapposizione non è più (o non ancora) fra villano e pastore, divisi sulla sorte del figlio di Venere, bensì fra villano e Cupido stesso, riproduzione (scenica e rusticale) del più diffuso conflitto fra amore e interesse già declinato, secondo la stessa *inventio* narrativa, in un apologo morale di Bartolomeo Scala, nel *Lamento d'Amore mendicante* di Antonio Fileremo Fregoso, negli emblemi amorosi di Correzet e,

---

<sup>74</sup> In proposito cfr. anche l'antologia *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, a cura di B. Persiani, con un saggio introduttivo di P. Trifone, Siena, Betti, 2004.

<sup>75</sup> Cfr. C. VALENTI, *Comici artigiani*, cit., rispettivamente pp. 136-140 e 259-261.

<sup>76</sup> Si cita il testo dall'edizione moderna curata da G. Schizzerotto, già più volte ricordata per l'ampia introduzione sul tema di Cupido punito (per la commedia cinquecentesca in particolare pp. XVII-XIX): P. FRANCESCO DA FAENZA, *Commedia nuova*, cit.

<sup>77</sup> Ivi, p. 7.

<sup>78</sup> Ivi, p. 8.

successivamente, nel *Merito delle donne* di Moderata Fonte. Nella *Commedia nuova* il protagonista non è un pastore innamorato di una ninfa, ma il villano stesso che vuole «sfogà le man e i pie contra a quest die de l'amor, [...] ch'a so dliberà de fal pentì de quent mel che 'l fe' mè al mondo, ch'à fat andar al fondo, per quant ho inteso, non so in quest paese, ma i Rumen e i Grighe e i Troieni e quent humne e donne fu mé, ch'à zà tutti ruvinè, st'asasin de chistien»<sup>79</sup>. Il «rustico protervo»<sup>80</sup>, come è definito da Cupido, è il solo personaggio che, secondo la tradizione della commedia rusticale, utilizza il dialetto invece della lingua letteraria<sup>81</sup>, nello specifico un dialetto romagnolo non esente da «espressioni idiomatiche e colloquiali della migliore tradizione novellistica»<sup>82</sup>; oltre al modo di agire, il villano si distingue dunque dagli altri personaggi della commedia, un amante e gli dei dell'Olimpo, anche per il modo di esprimersi: non solo in dialetto, ma anche in prosa ritmica e non in versi.

All'inizio della commedia l'azione è già compiuta: Cupido è stato fatto prigioniero dal villano che «la lighià le mane e i pie»<sup>83</sup>. Di fronte allo stupore di un amante, il dio non può che riconoscere che «più della mia val la costui potenzia / ché contra a un cor vilan nulla posso io / e fatto n'ho più d'una experientia»<sup>84</sup>. Amore non è più, lyricamente, incapace di far breccia nel cuore di una donna casta o di un'amante crudele, ma è impotente di fronte all'ignoranza di un rozzo contadino, pronto a prendere il posto del dio: «ch'a so ie el die, e no lu»<sup>85</sup>. Tale atto di tracotanza genera la reazione degli altri dei, che inviano Mercurio a minacciare il protagonista: «Li dei ti puniran de l'atto strano / se pensi di tener Amor legato, / senza cervel, pazzo, bestiale, insano»<sup>86</sup>. Il villano non accetta però «de dislighià ste fraudulente inganador, perché a 'n ò altre signor salva el papa e la rason»<sup>87</sup>. Il conflitto si definisce pertanto non come uno scontro fra casto sentimento e passione istintiva, come nella dicotomia fra pastori e contadini, bensì fra amore, fede e ragione: il villano è rappresentato come portatore e difensore di una vera morale, minacciata dagli strali di Cupido; ma la sua opposizione agli dei olimpici acquista anche l'aspetto di una critica all'intero immaginario mitologico, all'utilizzo di false divinità e al perseguimento di finte illusioni. Il protagonista della *Commedia nuova* esula pertanto dallo stereotipo del rozzo contadino e, come testimonia la conclusione dell'azione scenica, si impone come vero simbolo dell'originalità del testo,

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Sul tema cfr. almeno G. FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 119-146.

<sup>82</sup> G. SCHIZZEROTTO, *Introduzione*, cit., p. XXIX.

<sup>83</sup> P. FRANCESCO DA FAENZA, *Commedia nuova*, cit., p. 10.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>87</sup> *Ibid.*

riscrittura della più tradizionale satira villanesca, da cui riprende i personaggi e le più comuni tematiche, ma attribuendo loro un differente significato. Ai numi che lo minacciano uno dopo l'altro ricordando i meriti di Cupido – nell'ordine Giove, Marte, Mercurio, Apollo e Venere – il villano ribadisce infatti di desiderare unicamente la morte del dio, rivelando infine la vera ragione del proprio risentimento: «Parlèm um po' per el duver: in t'arcurdi tu, ch'a m'aricorde ie, quando u's te el carr triumphat che tu 'n volise dunà cuvello alla mia Rusada? Per questo a ie voglio cavare el cor d'in t' la corada al tuo Amor, e s'u m' paa da ver el torte, sic, dat conforte con el mal d'eltre»<sup>88</sup>. Il protagonista vuole vendicarsi perché l'amata Rusada non è stata fatta salire sul carro di Venere: tale affermazione si può intendere, simbolicamente, come un rifiuto da parte della donna alle attenzioni dal contadino, ma si può anche interpretare letteralmente, mettendo in relazione anche questa commedia con i molteplici spettacoli trionfali organizzati in occasione delle celebrazioni carnevalesche. Il profilo del villano di Piero Francesco da Faenza è dunque molto più articolato e sfaccettato dei rozzi contadini del teatro coevo.

Alla complessità del protagonista fa da controcanto quella del suo avversario: l'autore faentino rappresenta infatti Amore non come il solito bambino alato vittima impotente della rabbia del suo rivale, ma come un giovane innamorato che accusa l'amata della propria sventura:

Ascolta, o Flavia, i miei iusti lamenti;  
s'io moro, ahy lasso, non fia guasto il mondo?  
Ché fede non sarrà più tra le genti.  
Virtude e nobiltà fia posta al fondo,  
costumi e gentilezza e cortesia  
sepolti fien giù nel tartareo fondo.  
[...]  
Pacientia, ingannato è sol chi crede;  
però di te mi doglio, alma citade,  
ma, più, di quella che 'l mio cor possede,  
a cui per la infinita sua beltade  
io mi feci pregion, li diedi il regno;  
hor son per lei in gran calamitade.  
E per dire a l'extremo il gran disdegno,  
di voi, o donne, molto mi lamento,  
che pur sarrei dil vostro aiuto degno<sup>89</sup>.

Dopo aver descritto le più tradizionali conseguenze della propria sconfitta – che sono poi le colpe di cui è accusato dal villano –, Cupido deve riconoscere di essere stato fatto prigioniero e di aver ceduto il proprio potere ben prima dell'inizio dell'azione scenica. Come

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 15.

<sup>89</sup> Ivi, p. 16.

nella *Liberatione d'Amore*, la prigionia fisica per mano del rozzo contadino non è che una proiezione della prigionia generata dalla passione nei confronti dell'amata Flavia. Ancora una volta, dunque, ad essere catturato è un Amore innamorato, il cui lamento ricorda da vicino toni e modalità della lirica cortigiana. In questo caso, tuttavia, non basta l'intervento di Venere e degli altri dei per ottenere la liberazione di Cupido; alle ragioni dei numi – «u' amor non è, non è consolatione / né alcun riposo, né alcuna allegrezza» – il villano oppone infatti una prospettiva differente, riassunta nel proverbio «bisogna quattrin quattrin e no bese»<sup>90</sup>. Torna la contrapposizione fra amore e interesse, baci e denaro. Il contadino ottiene così «un thexor d'or in or che vaglia mille duppini»<sup>91</sup>, ma prima di restituire ad Amore la libertà impone un'ultima condizione: «Voglio ch'u m' promette di 'n s'inpazzà mè più con sa vilen per mie. [...] E tu fa i fat tue, e ie farò i mie»<sup>92</sup>. La commedia si conclude così con una completa vittoria del villano, arricchito e ormai libero dalle pene d'amore: «e ie i 'n n'andarò altro, con questo oro e con queste argento, a darne bel tempo con la mia Russada»<sup>93</sup>.

Nei poemetti encomiastici in ottava rima il dio che rinuncia al proprio potere a favore delle donne assurge a simbolo della temperanza e della bellezza delle dedicatarie, immuni alle sue armi; nel testo di Piero Francesco da Faenza il gesto rappresenta invece l'impossibilità di far breccia in un animo ignobile e meschino. A partire da una rilettura, in chiave spettacolare, del *Triumph* petrarcheschi, nella commedia rusticale l'immagine di Amore punito e disarmato acquista dunque un nuovo significato, divenendo strumento privilegiato della satira villanesca nelle sue differenti declinazioni.

Nel teatro pastorale, almeno nelle forme sceniche ricordate, l'*argumentum* non ha alcuna funzione encomiastica e non è suscettibile di alcuna interpretazione allegorica. Tali caratteristiche, proprie già della festa scenica mitologica di *Amore al tribunale della Pudicizia*, tornano prepotentemente in primo piano in altri due testi rusticali degli stessi anni. La *Nice* (1551) e l'*Agia* (1552) di Luca Contile, accademico amico di Claudio Tolomei ed impresista di chiara fama<sup>94</sup>, offrono infatti al letterato la doppia opportunità di «rivisitare il mito in chiave allegorico-filosofica a fini edificanti», e di celebrare «a comando l'occasione encomiastica secondo le necessità diplomatiche della corte»<sup>95</sup>, un po' come aveva fatto il

<sup>90</sup> Ivi, p. 18.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Ivi, p. 19.

<sup>93</sup> Ivi, p. 20.

<sup>94</sup> Su Contile, oltre al classico A. SALZA, *Luca Contile*, cit., si può ora rinviare alla raccolta di studi *Luca Contile da Cetona all'Europa*, Atti del seminario di studi (Cetona, 20-21 ottobre 2007), a cura di R. Gigliucci, Manziana, Vecchiarelli, 2009; per gli interessi impresistici del letterato cfr. L. GERI, *Un felice "innesto" in un "albero" rigoglioso. Il Ragionamento sopra la proprietà delle imprese di Luca Contile*, ivi, pp. 141-172.

<sup>95</sup> C. CHIERICHINI, *Santità vittoriosa. Strategie personali e moralizzazioni universali in stile boschereccio*, ivi, pp. 261-296: 263; si rinvia a questo testo per un'analisi delle due favole boscherecce, ricordando che in relazione al

giovane Tolomei nella lode delle donne bolognesi. I due componimenti di Contile, incentrati su una visione pura dell'amore e sul rifiuto della passione, rappresentano la negazione della sensualità e dell'erotismo mediante l'immagine della sottrazione degli attributi di Cupido, anche se molto differenti sono le conseguenze che la sconfitta del figlio di Venere porta con sé.

Dedicata a Vittoria Colonna d'Aragona, ribattezzata greicamente Nice, l'operetta omonima prende le mosse da una descrizione del potere di Amore, armato di tre strali infuocati di piombo, di ferro e d'oro, a significare, come spiega il «cavaliero Vendramini» nel suo commento al testo, che «tre sono le fiamme amorose: una per il senso, l'altra per la ragione, l'altra per la divinità»<sup>96</sup>. Tuttavia, come aggiunge Cupido,

le frezze è fatte non di piombo puro,  
non di semplice ferro o di schietto oro.  
Quinci nascono sempre quegli affetti  
c'hanno trista natura e nulla al fine  
opra degna da loro unqua procede<sup>97</sup>.

Tale triplicità di effetti, combinati e combinabili, è confermata dalle due storie mitologiche che si intrecciano sulla scena: quella di Venere amata da Vulcano, Marte e Adone, e quella di Galatea contesa da Aci e Polifemo. Nonostante tutti gli sforzi per mantenere la propria autorità sugli dei e sugli uomini, il dio dell'amore è però costretto a riconoscere che «la bella Nice / è di me vie più grande»<sup>98</sup>:

Adunque dove sempre vincer soglio,  
per volontà de' fati son costretto  
sacrare a Nice gli strai d'oro? Ed ella  
moverà i cuori a destar celesti  
oggetti? O de' gran fati alto volere!<sup>99</sup>

Se a Nice, cioè alla dedicataria dell'egloga, sono attribuite le frecce dorate, quelle che stimolano l'amore puro, l'amore perfetto e nobilitante, secondo un *topos* che abbiamo già visto caratterizzare certa lirica cortigiana, a Cupido non restano dunque che le frecce di ferro e di piombo:

Gir voglio hor hor per ogni luoco, e sia  
per me pianto, dolor, tormento e fiamme;

---

tema di Amore punito aveva già richiamato l'attenzione sull'*Agia* (ma non sulla *Nice*, in cui Cupido è solo disarmato) G. SCHIZZEROTTO, *Introduzione*, cit., p. XXXIX.

<sup>96</sup> L. CONTILE, *La Nice [...] brevemente comentata dal Signor Cavaliero Vendramini*, in Milano, per Valerio e Girolamo fratelli da Meda, 1551, c. IIr.

<sup>97</sup> Ivi, c. IIv.

<sup>98</sup> Ivi, c. XVIIv.

<sup>99</sup> Ivi, c. XXIXv.

ché se pochi saran quai Nice punga  
con virtuosì strali, molti e molti  
saranno quei che farò pianger sempre.  
E fia quasi ogni cosa fra le genti  
e vizio e vituperio e pena e morte<sup>100</sup>.

La *Nice* si conclude dunque con un paradosso: «il trionfo di Nice finisce di fatto per segnare la vittoria in terra di amore imperfetto»<sup>101</sup>, secondo una linea di scrittura e riscrittura dell'episodio di Amore sconfitto che abbiamo già incontrato nelle ottave di Fregoso o nell'apologo di Bartolomeo Scala. In questo caso, però, non è più una personificazione negativa ad acquisire le insegne del potere di Cupido, bensì la donna lodata dal poeta, che assume ad esempio unico, e proprio per questo inimitabile, di perfezione. Paragonato all'amore di Vittoria Colonna d'Aragona, ogni altra forma di sentimento non è che corruzione, scadimento, imperfezione; l'uomo comune può conoscere l'amore sensuale e quello razionale, ma non l'amore divino, concesso soltanto ai dedicatari del poemetto. La dimensione allegorico-figurale si carica dunque di una più profonda valenza encomiastica, come accadrà ancora con l'utilizzo dell'immagine di Cupido punito e disarmato nella poesia epitalamica.

Anche l'*Agia* «ci ripiomba nell'allegorismo amoroso»<sup>102</sup> caratterizzante la *Nice* e certa letteratura delle immagini. Dedicata a Guglielmo e Ippolita Gonzaga, l'operetta può considerarsi in un certo senso il punto di arrivo ideale del percorso morale, già tracciato a proposito degli emblemi e delle imprese fra Cinque e Seicento, inerente la sconfitta di Cupido. Se nella *Laude* e, *sub specie mythologiae*, nella *Nice* il figlio di Venere è sconfitto dalla donne reali, nell'*Agia* è invece Diana a farlo prigioniero per punirne le intemperanze a scapito delle sue ninfe. Al cambiamento delle attanti corrisponde però un cambiamento del significato allegorico sotteso alla scena: nella dedicatoria Contile spiega infatti che Cupido «vuol dire amore imperfetto» e che le ninfe non potrebbero resistere ai suoi attacchi «se Diana, figlia de Dio e potente ne l'universo di tre mondi, non superasse in difesa de le virtù debbili il sensibil Cupido»<sup>103</sup>. La distinzione fra amore sensuale e amore spirituale nell'*Agia*, già operante nella precedente favola boschereccia, risulta decisamente più accentuata rispetto a opere come la *Laude* di Tolomei, in cui il giardino delle Grazie suggeriva una più concreta percezione del sentimento amoroso. La posizione di Contile in proposito può essere riassunta dalle parole che Endimione rivolge al figlio di Venere: «da l'amor nasce ogni felicitade / (io te 'l confesso), ma tu non distingui / da vizio, da virtù, d'arte, da etade»<sup>104</sup>. Se le donne

---

<sup>100</sup> Ivi, c. XXXr.

<sup>101</sup> C. CHIERICHINI, *Santità vittoriosa*, cit., p. 287.

<sup>102</sup> E. CARRARA, *La poesia pastorale*, cit., p. 321.

<sup>103</sup> L. CONTILE, *La Agia*, excudebat Mediolani Valerius et Hieronimus Metii, 1552, c. 7v.

<sup>104</sup> Ivi, c. 17r.

bolognesi di Tolomei volevano limitare gli eccessi di Amore, acquisendone esse stesse le prerogative, Diana intende invece ‘moralizzare’ il «dio falso e bugiardo»<sup>105</sup>. Quando dunque i pastori Fetonte e Cefalo, trovando Cupido addormentato, gli sottraggono le frecce, la figlia di Latona può finalmente raggiungere il proprio scopo:

[...] hor sei,  
bestiola, nella trappola caduta:  
questi strali, cagion de tanti omei,  
ti spezzo, e l’arco rompo e te racchiuggo  
qui sotto, fin che purghi i fatti rei<sup>106</sup>.

Perché Amore possa essere liberato non basta più l’intervento di Venere. Tocca a Crono, fedele custode della storia, ricordare a Diana che le colpe di Cupido sono state causate dall’apertura del vaso di Pandora, la stessa causa della fine dell’età dell’oro. È interessante osservare come Contile riconosca fra le caratteristiche dell’*aetas aurea* anche una visione pura e incontaminata del sentimento amoroso, la stessa concezione di amore perseguita dalla figlia di Latona:

Da l’odio il mal, da l’amor nasce il bene,  
e solo Amor dolcezze ordisce e tesse.  
La virtù dà letizia, il vizio pene:  
e perch’Amor al vizio ci guidava,  
ridursi hor a virtù sol gli conviene.  
Per sua cagion bruttamente s’amava,  
era dolor, vergogna e gelosia  
e già ’l mondo per lui quasi mancava<sup>107</sup>.

Diana non incarna più la pudicizia intesa come negazione del sentimento amoroso, bensì una concezione virtuosa e onesta di una amore che sia in grado di restituire al mondo pace e serenità. È chiaro il significato encomiastico riposto nel poema dedicato ai coniugi Gonzaga, ennesima riproduzione epitalamica dell’immagine di Amore punito e disarmato; il *topos* della sconfitta di Cupido acquista realmente lo statuto di un’impresa atta a simboleggiare il valore esemplare dell’unione fra i due dedicatari. Contile non si limita a riconoscere il significato etico della grazia femminile, ma persegue un più ampio intento morale, ricollocando il ‘non mito’ all’interno dell’orizzonte allegorico del mito dell’età dell’oro. Diana è dunque pronta a concedere la libertà al dio, ma ad una condizione:

Diana: S’egli farà che gli usi suoi sian privi  
d’ingiurie ed egli sia di virtù pieno,

---

<sup>105</sup> Ivi, c. 19r.

<sup>106</sup> Ivi, c. 20v.

<sup>107</sup> Ivi, c. 27v.

nulla sia de le mie che mai lo schivi.  
Icasto: Saran le frezze sue senza veleno,  
e la virtù fia del suo fuoco l'esca,  
e 'l carro suo d'honor tutto ripieno<sup>108</sup>.

Le armi di Cupido non vengono dunque acquisite da altri, come nella *Laude* e in certa lirica cortigiana, ma non sono neanche soltanto spezzate e distrutte da Diana, così come aveva fatto Laura-Pudicizia; l'arco e la faretra originari, simboli di corruzione e vizio, sono invece sostituiti con altri più degni e virtuosi:

Perché siano i tuoi fatti onesti e chiari  
questi strali e questo arco fatti in cielo  
ti dono, onde usciranno effetti cari;  
e d'intorno a tuoi occhi questo velo  
strascio [...] <sup>109</sup>.

La dicotomia classica fra Eros e Anteros, l'uno armato e l'altro disarmato e incoronato di lauro, viene dunque superata mediante la punizione di Cupido e la purificazione delle sue armi: «Hor voi vedrete cose altere e nuove, / celeste Amor con celesti armi pronto / a far celesti e gloriose prove»<sup>110</sup>. A differenza della *Nice*, in cui l'amore sensuale rimane sostanzialmente separato dall'amore spirituale, nell'*Agia* l'amore celeste non è altro dall'amore terreno, non ha cioè bisogno di una diversa rappresentazione (se non l'eliminazione della benda dagli occhi); è un sentimento virtuoso che non viene riconosciuto più, a fini meramente encomiastici, come esclusiva di una donna o di un ristretto gruppo di personaggi femminili, ma viene invece considerato come il nuovo obiettivo da raggiungere per poter tornare al fasto e allo splendore dell'età dell'oro. Con questa differente rappresentazione del sentimento, con questo Cupido armato di armi più pure, Contile supera l'*impasse* in cui era caduto nella *Nice*, sostituendo ad un amore divino esclusivo ed irraggiungibile un amore puro ma non astrattamente trascendente, capace di elevare l'uomo e di condurlo alla perfezione.

La *Nice* e l'*Agia* appartengono alla «preistoria del genere pastorale»<sup>111</sup> e si pongono su un livello intermedio fra la favola boschereccia e le più tradizionali egloghe rusticali. In proposito si potrà allora ricordare almeno un passo del *Dialogo delle laudi del Cathaio* di Sperone Speroni, in cui Porzia chiede a Moresini qualche informazione circa «alcuni versi al mio giudizio bellissimi» che «vidi leggere al Barbaro»:

---

<sup>108</sup> Ivi, c. 28r.

<sup>109</sup> Ivi, c. 29r.

<sup>110</sup> Ivi, c. 29v.

<sup>111</sup> C. CHIERICHINI, *Santità vittoriosa*, cit., p. 276.



Moresini: Questa è una egloga del signor Leone Orsino, nella quale, favoleggiando de bagni d'Abano e di San Piero, con leggiadro artificio fa narrare ad un pastore un parlamento di dei e dee della villa, satiri, fauni, driade, oreade, hamadriade e altre tali divinità, le quali, lungamente ammirando la bellezza, l'ingegno e l'altre doti divine della signora Beatrice, finalmente conchiudeno ch'Amore mosso un giorno dalla fama del suo valore, la quale sopra il cielo havea recato il suo nome, scese in terra; e di vederla disideroso, al Cathaio, ove ella era, pervenne, e per tutto con diligentia guardandola, troppo più bella e più valorosa gli parve, che la fama non ragionava. Presa adunque la sua facella, lei nell'acqua di queste valli vicine subitamente ammorzò; appresso gittò via d'uno in uno i suoi strali, ruppe l'arco, e puro e nudo (quale in cielo con la sua madre habitava) nel suo viso si collocò, ove è anchora et sarà sempre, fin che 'l cielo la ritorrà. L'acqua allhora, ov'egli spense la sua facella, di freddissima divenne calda, e il monte e il fiume, dalle saette trafitti (quasi cose animate), mirabilmente impararono a innamorarsi.

Portia: Hor ch'Amore è senz'arme et è sicuro l'innamorarsi, al tutto son disposta d'innamorarmi.

Moresini: Non può essere senza arme, albergando ne gl'occhi della signora Beatrice.

Portia: O sono armi i suoi occhi che non sono altro che dolcezza et benignità?

Moresini: Questa è nuova arme, la quale, da che l'antiche si dispogliò, usa Amore a dar guerra a mortali, disfacendogli a raggi d'una infinita soavità<sup>112</sup>.

Nell'egloga pastorale di Leone Orsini, vescovo di Fréjus e fondatore dell'Accademia degli Infiammati<sup>113</sup>, si fondono una serie di *topoi* legati al 'non mito' di Cupido disarmato: come nei poemetti encomiastici in ottava, l'elogio delle qualità muliebri passa ancora una volta attraverso l'immagine del dio dell'amore privato delle proprie insegne; in questo caso, tuttavia, la fiaccola, l'arco e le frecce non entrano in possesso della donna, ma vengono distrutti, perché il dio si colloca, metaforicamente, negli occhi della dedicataria. Il ricordo di quest'egloga nel dialogo ha fatto sostenere a Fuchs che «l'ideale dello Speroni è [...] quello di "Amore disarmato"»<sup>114</sup>, un Cupido inteso non più come divinità violenta e malefica, ma come passione positiva, travolgente ed inarrestabile, la stessa visione che abbiamo visto caratterizzare l'utilizzo del *topos* nei trionfi, nelle feste sceniche e nel teatro rusticale fra XV e XVI secolo.

## 4.2 Giostre e tornei

Nella *Commedia nuova* di Piero Francesco da Faenza, subito dopo averlo catturato, il villano intende «apichia pr i pie» Cupido<sup>115</sup>. Molto simile è la situazione in cui il dio si trova in un'altra *Comedia nova d'Amore*, quella plurilingue scritta negli stessi anni dal bergamasco Fausto Redrizzati: in questo caso è il figlio di Venere a rivolgersi ad un tribunale chiedendo

---

<sup>112</sup> S. SPERONI, *Dialogo delle laudi del Cathaio villa della S. Beatrice Pia de gli Obici*, in ID., *Dialoghi*, in Vinegia, in casa de' figliuoli di Aldo, 1543, cc. 156v-165r: 162r-v.

<sup>113</sup> Per Leone Orsini si rinvia a F. FLAMINI, *Il canzoniere inedito di Leone Orsini*, in *Raccolta di studi critici dedicata ad Alessandro D'Ancona*, Firenze, Barbèra, 1901, pp. 637-655.

<sup>114</sup> P. FUCHS, *La coperta con "l'impresa d'Amore" dipinta da Tiziano per il ritratto di Sperone Speroni*, in «Dedalo», X-3 (1928-1929), pp. 621-633: 624.

<sup>115</sup> P. FRANCESCO DA FAENZA, *Commedia nuova*, cit., p. 11.

giustizia perché «con vituperio fui ligato e preso, / pocho manchò che non fussi suspeso»<sup>116</sup>. Dopo essere stato liberato da Marte, Cupido conduce i propri avversari davanti ai giudici: qui prende corpo un processo in cui si oppongono le due tradizionali concezioni dell'amore, forza salvifica e positiva o passione irrazionale e distruttiva. Curiosamente, però, i difensori di Amore si esprimono in questo caso in dialetto bergamasco mentre i suoi detrattori in volgare; inoltre, accanto ad Imeneo e alla Natura, in favore del dio interviene anche un Rustico, la cui apologia finale costituisce «un vero e proprio inno alla potenza e alla necessità dell'amore»<sup>117</sup>, che capovolge dalle fondamenta uno dei capisaldi della satira villanesca.

Le commedie di Fausto Redrizzati e di Pier Francesco da Faenza non sono però gli unici testi in cui Cupido rischia di essere condannato alla forca. Lo stesso tema si può infatti rintracciare in due tornei 'a soggetto' organizzati a Ferrara sulla fine del XV secolo<sup>118</sup>: il primo, il 16 giugno 1478, allestito per volontà di Rinaldo d'Este, fratello di Ercole I; e il secondo, il 4 luglio 1480, su desiderio dello stesso Ercole I, per festeggiare i futuri generi Francesco Gonzaga e Annibale Bentivoglio<sup>119</sup>. Ricordate nelle cronache di Ugo Caleffini, Bernardino Zambotti e Francesco Peregrino Ariosti, anche queste giostre sono incentrate sul tema «s'el se dovea impicare lo Amore o'nnon»<sup>120</sup>. Per l'occasione viene costruito «suso la piazza uno tribunale [...]. Suso il quale fu facto uno paro de forche de zenevri cum il traverso et scala dorati, in cima de le quale era uno putello per boia»<sup>121</sup>. Ancora una volta Cupido è condotto davanti ad un tribunale per essere giudicato, ma in questo caso l'esito del giudizio è determinato dalle sorti del duello. I partecipanti alla giostra sono infatti divisi in due opposti schieramenti: quanti «opponendo a lo Amore, diceano ch'el non meritava la forcha et lo

---

<sup>116</sup> Il testo in questione, stampato a Brescia nel 1538, è stato segnalato da A. COMBONI, *Una commedia trilingue della prima metà del Cinquecento*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Milano, Mondadori, 1996, pp. 135-149 (da cui la citazione, p. 137); quindi è stato analizzato con supplemento d'indagine in ID., *La parte del dialetto bergamasco nella Comedia nova d'Amore di Fausto Redrizzati*, in «Letteratura e dialetti», I-1 (2008), pp. 97-106.

<sup>117</sup> A. COMBONI, *Una commedia trilingue*, cit., p. 142; i due sonetti caudati recitati dal Rustico alla fine dell'apologia sono pubblicati in ID., *La parte del dialetto bergamasco*, cit., pp. 104-106.

<sup>118</sup> Per questo genere di spettacoli il rinvio d'obbligo è a I. MAMCZARZ, *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, Atti del convegno internazionale (New York, novembre 1978), a cura di M. De Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 425-457.

<sup>119</sup> Per una ricostruzione delle giostre si rinvia ad A. COMBONI, *Antonio Cornazano*, cit.

<sup>120</sup> Le *Croniche* di Caleffini, da cui è tratta questa citazione e che si leggono nel codice Chigiano I.I.4 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 114r-v, si citano da A. COMBONI, *Antonio Cornazano*, cit., p. 217; la descrizione delle giostre di Zambotti, in parte pubblicata anche da Comboni, si cita da B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, a cura di G. Pardi, Bologna, Zanichelli, 1937; la «historiola» dell'Ariosti sul viaggio di Isabella a Mantova nel 1480 si cita dal Ms. Lat. 449 [α.O.9.18] della Biblioteca Estense di Modena, cc. 11v-14v: il testo, solo segnalato da Comboni, è stato in parte analizzato da A. TISSONI BENVENUTI, *Il viaggio d'Isabella d'Este a Mantova nel giugno 1480 e la datazione dell'«Orfeo» del Poliziano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLVIII (1981), pp. 368-383, in particolare pp. 370-375, 381-383.

<sup>121</sup> A. COMBONI, *Antonio Cornazano*, cit., p. 217.

voleano difendere»<sup>122</sup> e quanti «in Cupidinem conspiraverant»<sup>123</sup>. Cupido, legato ai piedi della scala che conduce al patibolo, assiste impotente ai singoli combattimenti: «et cussì como li tavoleri faceano de volta in volta meglio, lo Amore ascendeva suso la scala uno grado per essere impicato, et li tavoleri et altri cridando: “Apicalo, apicalo”; et se li giostraturi faceano meglio, descendeva uno grado»<sup>124</sup>. Quello che viene inscenato è dunque una sorta di “gioco dell’impicato” che ha per protagonista il figlio di Venere. Rispetto all’*Amore al tribunale della Pudicizia*, il confronto fra i due opposti schieramenti assume la forma di un vero e proprio scontro in armi, che motiva la scelta della moresca come strumento per declinare l’*argumentum* negli spettacoli teatrali e carnevaleschi ricordati. In entrambe le giostre ferraresi, tuttavia, il partito di chi intende «ab omni calumnia Cupidinem [...] absolvere»<sup>125</sup> perde la sfida. La salvezza del dio alato è dunque affidata ad interventi esterni: nella giostra del 1478, in cui è «iudicato avere facto meglio» Niccolò da Correggio<sup>126</sup>, è la duchessa Eleonora che «commenzò a dire: “Gratia, gratia” et il populo allora ad una voce cridando “Gratia, gratia”, per modo ch’el fu despicato seu desolto et non fu impicato»<sup>127</sup>; in quella del 1480 è invece il duca stesso che «per amore de li innamorati ge donò la vita *de gratia*»<sup>128</sup>.

In questi tornei, la pudicizia – da intendersi come il sentimento che anima i pastori rispetto ai villani o le nobili regine rispetto alle *heroides* vendicative – non ha alcun valore: se il secondo, organizzato per le nozze delle figlie di Ercole I, può ancora essere ancora collegato ad un motivo amoroso (ed encomiastico), il primo, allestito probabilmente per festeggiare la tregua sopravvenuta durante una rivolta nello Studium ferrarese, è dettato da ragioni puramente ludiche. Come confermano i commentatori, Rinaldo d’Este, a capo della fazione avversa ad Amore, intende «mostrare a qualuncha persona che quello se dice che Cupido hèn dio de amore, el quale se depinze *cechus et allatus nudus puer et pharetratus*, hèn mal dicto et hèn pessima e diabolica opinione»<sup>129</sup>; Rinaldo vuole dunque impicare il figlio di Venere «como traditore»<sup>130</sup>, reiterando così la contrapposizione fra sdegno e amore che caratterizzerà successivamente non solo i tornei cavallereschi, ma anche alcuni giochi della società rinascimentale<sup>131</sup>. Più che al modello petrarchesco, le due giostre sembrano rifarsi

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Ms. Lat. 449, c. 11v.

<sup>124</sup> A. COMBONI, *Antonio Cornazano*, cit., p. 217.

<sup>125</sup> Ms. Lat. 449, c. 14v.

<sup>126</sup> B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 52.

<sup>127</sup> A. COMBONI, *Antonio Cornazano*, cit., p. 218.

<sup>128</sup> B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 79.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>131</sup> Si pensi almeno al gioco detto *del sacrificio* descritto da G. BARGAGLI, *Dialogo de’ giuochi*, cit., II, 171, p. 167: «Supponendosi che tutti li circostanti sieno fatti nemici d’Amore, deono andare a fare sacrificio allo

direttamente al *Cupido cruciatus*, e per la colpa attribuita al dio, e soprattutto per la sovrapposibilità fra la crocefissione all'albero di mirto e la pena del patibolo: se in Ariosti Cupido non è condannato al patibolo ma «cruce [...] appendi dignum censerì instantissime»<sup>132</sup>, il ferrarese Lilio Gregorio Giraldi, come abbiamo già visto, ricorda che «ecloge legitur Ausonii poetae de Cupidine ab heroinis patibulo crucis affixo»<sup>133</sup>, con una possibile contaminazione fra la *fabula* latina e gli spettacoli coevi.

La giostra incentrata sul tema di Amore impiccato si presta tuttavia, specialmente in ambiente estense, a molteplici utilizzi e declinazioni: «presente a Ferrara nel 1532 e a Bologna nel 1537»<sup>134</sup>, l'argomento al centro del torneo viene riproposto a Modena in occasione del carnevale del 1550, con un perfetto equilibrio fra aspetto spettacolare ed esigenze narrative. Ricorda il Lancellotti nella *Cronaca modenese*:

Questo di hano giostrato el dio de amore: una parte el voleva fare morire e una altra parte scamparlo; et hano fatto fare uno tribunale nel mezo dela tenda in piazza dalla banda verso el domo, suxo doe cara con uno par de forche adornate con uno cavestro dorato, et el dio de amore abasso in mezo alle forche e la sua madre Venere et con la scala apontato; e suxo doe altre cara gera uno tribunale con li offitiali, cioè da tenere il conto delle bote de giostratori, e apresso al dio de amore gera sua madre Venere ut supra che piangeva el suo fiolo<sup>135</sup>.

Il partito a favore di Cupido è capeggiato da Ugucione Castelvetro, che afferma: «Io sono venuto de lontano paiso a defendere el dio de amore che non sia impicato»<sup>136</sup>. La promessa del cavaliere viene mantenuta: «M. Uguzon ha avuto victoria et li bolognesi hano tagliato el cavestro e tratto le forche per terra e tolto el dio de amore e posto in gropa a M. Uguzone»<sup>137</sup>. In questo caso, dunque, lo schieramento sceso in campo per difendere il figlio di Venere riesce ad avere la meglio e a sottrarre il dio alato alla forca. Anche in una più tarda giostra organizzata a Modena in occasione del carnevale del 1600, Cupido, posto ai piedi dello scranno della Giustizia per essere impiccato, riesce a salvarsi all'ultimo momento. Nella *Cronaca modenese* di Giovan Battista Spaccini si ricorda infatti che il 10 febbraio era stata

---

Sdegno, ciascun portando a bruciar nell'altare qualche caso che, o in dono o in altro modo, tenea più caro della sua donna».

<sup>132</sup> Ms. Lat. 449, c. 12v.

<sup>133</sup> V. *supra*, § 1.3, nota 173.

<sup>134</sup> A. CHIARELLI, *Per un profilo delle feste d'armi a Modena nel Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. Fabbri, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 33-63: 37; cfr. anche M. CALORE, *Spettacoli a Modena tra '500 e '600. Dalla città alla capitale*, Modena, Aedes muratoriana, 1983, p. 16, nota 12. Entrambi sembrano tuttavia ignorare le due competizioni ferraresi del 1478 e 1480.

<sup>135</sup> T. DE' BIANCHI (LANCELLOTTI), *Cronaca modenese*, 12 voll., Parma, Fiaccadori, 1862-1884, vol. X, p. 186; il passo è ricordato e contestualizzato anche da M. CALORE, *La vita di una città attraverso i suoi spettacoli: Modena nel Rinascimento*, in M. BREGOLI-RUSSO, M. CALORE, *Spettacoli del Rinascimento negli stati estensi*, Bologna, A.M.I.S., 1980, pp. 81-127: 91; EAD., *Spettacoli a Modena*, cit., pp. 16-17; cfr. anche A. CHIARELLI, *Per un profilo delle feste d'armi a Modena*, cit., p. 37 e appendice 1, p. 56.

<sup>136</sup> T. DE' BIANCHI (LANCELLOTTI), *Cronaca modenese*, cit., vol. X, p. 186.

<sup>137</sup> *Ibid.*

preparata

una piramide im piazza, non pontuta ma quadra in cima, attorniata di ballaustri, con una scrana dove havea a stare la Giustitia e giudicare Amore con una gran scala che arivava di terra sino in cima di detta piramide, dove havea a stare Amore mentre correva li mantenitori, che quando vincevano, asendeva due gradi, e quando perdevano ne desendeva altri due, cosa che un'altra volta costi, come dicano li nostri vecchi, è stata fatta et con maggior spesa, e questo sia detto con sua buona pace<sup>138</sup>.

Il soggetto del torneo è sempre lo stesso, come testimonia Spaccini accennando alla precedente giostra modenese, anche se questa volta Cupido sale e scende gli scalini due a due<sup>139</sup>; anche questa volta poi, come in occasione del carnevale del 1550, «li mantenitori si portorono assai bene, ma non poterono vincere tanto che Amore arivasse alla Giustizia»<sup>140</sup>. È comunque evidente la differenza che intercorre fra queste quintane e le giostre ferraresi di fine Quattrocento: il tema di Cupido condannato all'impiccagione, oltre a spostare la spettacolarità del torneo in una direzione più chiaramente narrativa, acquista fra Cinque e Seicento un più spiccato carattere ludico, come dimostra il mutamento dell'occasione, dalla celebrazione encomiastica al carnevale cittadino.

L'immagine di Cupido alla gogna che anima i tornei e le feste di Ferrara e Modena torna, con curiosa fedeltà iconografica ma con un differente e più articolato significato, in un poema in ottava rima che si inserisce nel solco delle continuazioni dell'*Orlando furioso*: l'*Innamoramento di Ruggeretto figliuolo di Ruggero* di Panfilo de' Renaldini<sup>141</sup>. Molto scarse sono le notizie biografiche su questo letterato<sup>142</sup>: nato a Sirolo (Ancona) sulla fine del XV secolo, dimostra fin dalla dedica dell'opera un profondo legame con Giovanni dalle Bande Nere e con i suoi successori, Cosimo I e il figlio Francesco, cui il poema è indirizzato<sup>143</sup>. L'*Innamoramento*, pubblicato nel 1554 (anche se alcuni frontespizi recano la data 1555<sup>144</sup>) e

---

<sup>138</sup> G.B. SPACCINI, *Cronaca modenese (1588-1636)*, a cura di E.P. Vicini, 2 voll., Modena, G. Ferraguti e C., 1911-1919, vol. II, pp. 17-18; la giostra è segnalata anche da A. CHIARELLI, *Per un profilo delle feste d'armi a Modena*, cit., appendice 6, p. 57.

<sup>139</sup> Non è dunque corretta l'interpretazione di M. CALORE, *Spettacoli a Modena*, cit., p. 134, secondo cui «coloro che si erano dichiarati i difensori dell'Amore ad ogni colpo ben assestato salivano di due gradini, se fallivano però discendevano di due posti».

<sup>140</sup> G.B. SPACCINI, *Cronaca modenese*, cit., p. 18.

<sup>141</sup> P. DE' RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto figliuolo di Ruggero re di Bulgaria, con ogni riuscimento di tutte le magnanime sue imprese e con i generosi fatti di Orlando, di Rinaldo e d'altri paladini*, in Vinegia, al segno del diamante, 1555.

<sup>142</sup> A. CANALETTI GAUDENTI, *M. Panfilo Renaldini poeta romanzesco del Cinquecento*, Modena, Società tipografica modenese, 1939; per il poema cfr. anche G. BETTIN, *Per un repertorio*, cit., vol. II, pp. 1587-1588.

<sup>143</sup> La dedicatoria, pubblicata a cc. \*2r-\*3r, è stata riedita da A. CANALETTI GAUDENTI, *M. Panfilo Renaldini*, cit., pp. 131-132, e quindi, con più dettagliata analisi, da G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale 2006, pp. 51-52.

<sup>144</sup> Cfr. D. PIROVANO, *Una storia editoriale cinquecentesca: «Le piacevoli notti» di Giovan Francesco Straparola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXVII (2000), pp. 540-569: 547; secondo Melzi si tratta della stessa edizione con due diversi frontespizi: G. MELZI, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, Milano, Tosi, 1838, 630, pp. 259-260.

ricordato anche nella *Libreria* di Anton Francesco Doni<sup>145</sup>, segue da vicino il modello ariostesco, sia per l'articolazione interna in 46 canti, sia soprattutto per la materia cavalleresca. Differente è però la prospettiva che domina il poema del Renaldini: ogni canto è preceduto da un'incisione e da una breve allegoria in prosa<sup>146</sup>, un apparato paratestuale che chiarisce il valore eminentemente morale ed esemplare riconosciuto ai singoli episodi della narrazione romanzesca delle vicende dei paladini e dei loro figli.

Indicativa in questo senso è la digressione inserita fra i canti XVI e XVIII: Renaldini abbandona i cavalieri erranti e, senza alcuna ragione specifica, inizia a raccontare la storia di Eraclito Scottino, vicenda che nulla ha a che vedere con l'intreccio del poema. Filosofo «già carico d'anni, frigido e inerme, / quantunque fusse di mente sincera»<sup>147</sup>, Eraclito, che abita «solitario e herme / ne l'isola di Colchi»<sup>148</sup>, si imbatte per caso in Amore; senza pensarci due volte, un po' come i villani delle commedie o gli eremiti della moresca descritta da Castiglione, l'anziano,

preso il bambin, legollo a un tronco, a tale  
che non poteva né in fatto, né in detto,  
e mercé spesso il miser dimandava  
al qual Scottin crudel la dinegava<sup>149</sup>.

Il gesto viene motivato dalle (presunte) colpe perpetrate dal dio agli innamorati: il vecchio filosofo nomina esplicitamente donne come Didone e Medea, ricollegando le accuse mosse a Cupido a quelle delle *heroides* ausoniane. Quindi

[...] da i fianchi li levò il turcasso,  
spezzogli l'arco e i suoi pungenti strali,  
e non volendo gir, giunto ad un passo  
sdegnosamente spinnachiolli l'ali;  
tal che 'l bambino tormentato e lasso,  
sì da le battiture aspre e mortali,  
sì ch'era roco di chiamar mercede,  
più ritener non si poteva in piede<sup>150</sup>.

Eraclito agisce ai danni del dio dell'amore come Laura-Pudicizia con le sue schiere di Virtù: Cupido non è solo legato ad un albero, ma è anche privato delle insegne, le sue armi sono spezzate, le sue ali spennacchiate. Il vecchio filosofo tuttavia non si accontenta di punire

---

<sup>145</sup> A.F. DONI, *La libreria*, cit., p. 161.

<sup>146</sup> Le allegorie sono state edite da A. CANALETTI GAUDENTI, *M. Panfilo Renaldini*, cit., pp. 133-137.

<sup>147</sup> P. DE' RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, cit., XVI, ott. 6, vv. 3-4, c. 80v.

<sup>148</sup> *Ibid.*, vv. 1-2.

<sup>149</sup> *Ivi*, ott. 11, vv. 5-8, c. 81r.

<sup>150</sup> *Ivi*, ott. 14.

il figlio di Venere, ma decide di «dar[lo] in man de la giustitia»<sup>151</sup>:

Poi tacque e con sue man l'ebbe avinchiato  
ad un spinoso et arido troncone,  
e a la città menollo transformato  
inanzi a Cino, da molte persone  
vituperosamente accompagnato<sup>152</sup>.

Eraclito porta dunque Amore imprigionato al re Cino, «di gente vana homai signor e dio, / pien di lusinghe e duro più ch'incude»<sup>153</sup>. È però interessante osservare come il ruolo affidato al filosofo quale carnefice del figlio di Venere non sia invenzione del Renaldini; parlando dell'immagine di Cupido punito, anche in relazione al poemetto ausoniano, abbiamo già ricordato la pietra intaglia, posseduta dal Molza, descritta da Pirro Ligorio, in cui «Amore da un filosofo era sforzatamente messo dentro una gabbia d'ocelli», interpretato come monito a perseguire «la temperanza dell'amore carnale»<sup>154</sup>. Il filosofo che imprigiona amore incarna dunque la necessità di temperare le passioni: anche Eraclito, di fronte agli interrogativi del re Cino, giustifica il proprio comportamento accusando Amore, «lascivetto fanciul, terribil mostro»<sup>155</sup>, di corrompere le città e di allontanare l'uomo da Dio e da sé stesso:

Tu trovarai tant'anime pudiche  
da costui vinte, e incatenato Giove.  
Quai forno già di pudicitia amiche  
che non gustasser sue rigide prove?<sup>156</sup>

Il re, convinto dalle parole del filosofo, è pronto a far sì «ch'ogni nervo et osso / del fanciulletto sian spezzati e franti»<sup>157</sup>. Ma nel momento in cui Cino sta per emettere la propria sentenza interviene uno sconosciuto bambino per chiedere che l'accusato sia sottoposto ad un regolare processo. È il bimbo stesso a perorare la causa del dio: Amore è soltanto un fanciullo «puro e netto»<sup>158</sup>, un innocente che fa del male senza volerlo, come dimostrano tanti esempi di amanti infelici come Fille, Medea, Leandro, Pasifae, Febo, Giove, Ercole. È forse di Cupido la colpa delle loro sorti? Secondo il giovane difensore la causa delle sofferenze

[...] fu la lor libidine vorace,  
l'estremo e insatiabil appetito,

---

<sup>151</sup> Ivi, ott. 16, v. 1.

<sup>152</sup> Ivi, ott. 17, vv. 1-5.

<sup>153</sup> Ivi, ott. 18, vv. 2-3.

<sup>154</sup> V. *supra*, § 1.2, nota 114.

<sup>155</sup> P. DE' RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, cit., XVI, ott. 27, v. 3, c. 81v.

<sup>156</sup> Ivi, ott. 31, vv. 3-6, c. 82r.

<sup>157</sup> Ivi, ott. 40, vv. 5-6, c. 82v.

<sup>158</sup> Ivi, ott. 44, v. 4.

nel qual immerso l'huom continuo giace  
et è con l'intelletto stabilito<sup>159</sup>.

«Dunque doler non si può giustamente / alcun di lui, ma ben sol di sé stesso»<sup>160</sup>. Le parole del fanciullo, che scompare subito dopo aver chiesto la grazia per Amore, seguono da vicino la riflessione di Ausonio sulla colpevolezza degli amanti: non a Cupido ma all'incapacità di dominare gli istinti e i desideri va riconosciuta la colpa delle proprie sofferenze. Non è casuale che la difesa sia messa in bocca ad «un bambin pien di geloso fuoco»<sup>161</sup>, proiezione del fanciullo dio dell'amore: soltanto chi non è ancora invischiato nella pania della passione è in grado di giudicare con equilibrio e razionalità. In questo senso, il 'tipo' del giovane innocente si contrappone nettamente a quello del vecchio lussurioso che vedremo incarnato dal filosofo Eraclito.

Le argomentazioni del giovane dividono il popolo, «ch'altri volean salvar il fanciulletto, / et altri ch'al morir fusse costretto»<sup>162</sup>, «e chi gridava: “Viva, viva Amore”, / et altri: “Moia, moia il traditore”»<sup>163</sup>. A spingere per una condanna esemplare del figlio di Venere, considerato «al mondo infame / discipator d'ogni nostro ornamento»<sup>164</sup>, sono ancora una volta le donne:

e se l'histoire legerete antiche  
e parimenti anchora le moderne,  
trovarete ch'assai donne pudiche  
son divenute triste e infami eterne,  
d'honeste e buone, di lascivia amiche,  
lasciando a dietro le virtù superne,  
e de buoni costumi e vita ornate  
misere et ebrie fatte e scostumate<sup>165</sup>.

Condannando la degenerazione morale delle donne, Panfilo de' Renaldini intende però andare oltre il semplice *topos* antimuliebre. Tra gli episodi considerati emblematici della corruzione generata da Amore, le accusatrici ricordano la storia di Aristotele e Fillide, con il filosofo che, «impazzito da lui (o gente sciocca), / lasciossi cavalcar col freno in bocca»<sup>166</sup>. Il racconto, di epoca medievale, costituisce uno dei modelli per eccellenza di *Weibermacht* («potere delle donne»), storie in cui «gli uomini hanno spesso caratteristiche eccezionali – come forza fisica, saggezza, virtù – o grande potere e fama; ciò nonostante, sono vittime di

---

<sup>159</sup> Ivi, ott. 55, vv. 1-4, c. 83r.

<sup>160</sup> Ivi, ott. 56, vv. 1-2.

<sup>161</sup> Ivi, ott. 40, v. 7, c. 82v.

<sup>162</sup> Ivi, ott. 58, vv. 7-8, c. 83r.

<sup>163</sup> Ivi, ott. 59, vv. 7-8.

<sup>164</sup> Ivi, ott. 61, vv. 5-6, c. 83v.

<sup>165</sup> Ivi, ott. 64.

<sup>166</sup> Ivi, ott. 63, vv. 7-8.



donne ingannatrici o di un potere più astratto, l'amore, con tutte le sue conseguenze possibili»<sup>167</sup>. Proiezione del filosofo saggio ma traviato dalla passione dovrebbe dunque essere Eraclito Scottino, che non rappresenta più, come per Pirro Ligorio, l'amore sottoposto al dominio della ragione. Tuttavia, come ha dimostrato il giovane difensore di Cupido, le tesi sostenute dalle donne non sono accettabili, perché non è possibile attribuire ad altri se non a sé stessi le colpe delle proprie azioni, specie per ciò che riguarda la passione amorosa. In questo senso, l'anziano filosofo non rappresenta una vittima degli strali di Cupido, bensì un peccatore alla stregua di tanti altri. Eraclito incarna infatti il modello del vecchio vizioso, come dichiara l'allegoria che precede questo canto del poema:

Duro et insoportabile è lo stato della canuta vecchiezza. Imperciocché l'huomo (come si descrive in questo sestodecimo canto) invecchiato per non potersi essercitare ne le lascive et amorse opere, ha in odio e biasma Amore, accusandolo come nimico della natura e disfacitor di tutto l'universo. Ma tardo accortosi del suo errore, e che Amor lascia lui e non egli Amore, procura che sia condannato a morte<sup>168</sup>.

La punizione perpetrata ai danni del figlio di Venere è solo in apparenza motivata da razionalità, temperanza e pudicizia; per quanto agisca allo stesso modo delle donne caste di Petrarca, il comportamento di Eraclito Scottino ricalca perfettamente l'atteggiamento delle amanti infelici di Ausonio, in quanto dettato unicamente da un desiderio di vendetta che nulla ha di virtuoso e di onesto. Il filosofo, lungi dall'essere un esempio di continenza, si rivela «da bestial amor tutto conquiso»<sup>169</sup>, come il vecchio lussurioso che nel IV canto del poema, incentrato sulle differenti forme d'amore, tenta di violentare Rubinetta, una giovane fanciulla salvata da Rinaldo. Dall'ottica di Renaldini, dunque, non è Cupido a snaturare l'animo umano, ma il libero arbitrio incapace di controllare gli istinti ferini. Lo stesso Rinaldo, nel canto successivo, è «vinto dal senso» e dalla passione carnale per Rubinetta, che gli impediscono di accettare il rifiuto della donna. Perché possa recuperare la «regolata ragione [...] e sottometter la sensualità»<sup>170</sup> il paladino dovrà incontrare un palmiere, un saggio pellegrino in grado di controbattere alle massime e alle sentenze antimuliebri che Rinaldo ricava dal «savio Salomone»<sup>171</sup>:

---

<sup>167</sup> Y. BLEYERVELD, *Il potere delle donne*, in *Cranach. L'altro Rinascimento*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 ottobre 2010-13 febbraio 2011), a cura di A. Coliva, Milano, 24 Ore Cultura, 2010, pp. 75-85: 75; in proposito sono molto utili anche le osservazioni di A. JACOBSON-SCHUTTE, «Trionfo delle donne»: tematiche di rovesciamento dei ruoli nella Firenze rinascimentale, in «Quaderni storici», XV, 44 (1980), pp. 474-496; per le rappresentazioni artistiche del motivo cfr. anche R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane*, cit., vol. II, pp. 463-496.

<sup>168</sup> P. DE' RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, cit., XVI, c. 80r.

<sup>169</sup> Ivi, IV, ott. 95, v. 2, c. 22v.

<sup>170</sup> Si cita dall'allegoria al V canto, ivi, c. 23r.

<sup>171</sup> Ivi, ott. 72, v. 3, c. 32v.

Con gran dolcezza, o valoroso sire,  
sappi che quando Salomon ciò scrisse  
vendicar ei si volse nel suo dire  
perché mentre con donne in amor visse  
filar lo fece e da donna vestire:  
e s'egli dice non haver trovato  
nulla di buone fu per tal peccato.

Intender sanamente il suo parlare  
si deve, perch'ei dice di cattive  
e non di quelle in sue virtù preclare  
de quai la fama eternamente vive<sup>172</sup>.

Renaldini propone un altro caso di *Weibermacht* ma, ancora una volta, capovolgendolo di segno: se il giovane difensore di Cupido ribalta il giudizio offerto dalle donne sull'episodio di Aristotele e Fillide, il palmiere spinge a leggere nell'*exemplum* di Salomone – che, nonostante l'umiliazione, continua a distinguere fra donne virtuose e peccatrici – non una condanna dell'amore, bensì la rappresentazione della necessità di saper discernere, senza lasciarsi travolgere dal senso e dalla passione. Per il pellegrino, infatti, «le sagge donne sono i vivi raggi / de l'orbo mondo per cui mantenere / si vede l'human sesso in maritaggi»<sup>173</sup>. Riconoscendo l'importanza del vincolo matrimoniale, il palmiere non si limita a privare di fondamento la generale condanna del sesso femminile (sostituita dall'esortazione ad un ritorno all'originaria virtù muliebre), ma riafferma anche il valore positivo di un sentimento onesto e legittimo, mistificato dalle accuse delle donne della Colchide e di Eraclito Scottino.

Il re Cino non è tuttavia in grado di comprendere le vere ragioni che muovono l'animo del vecchio filosofo; così, nella generale confusione determinata dalla cattura di Cupido, il sovrano decide di condannare il dio:

E comandò ch'in publico si faccia  
drizzar in piedi una forca eminente,  
e legate al fanciul strette le braccia  
da quella penda con stratio dolente<sup>174</sup>.

Poiché tuttavia i clamori e il malcontento generale non si placano, il re accetta di concedere un'ultima possibilità al figlio di Venere:

Da parte hora del re si fa sapere  
che chi l'impero del fanciul sostiene  
immantenente s'habbia a provvedere  
di sei suoi fidi, e chi 'l contrario tiene

---

<sup>172</sup> Ivi, ott. 75, vv. 2-8, ott. 76, vv. 1-4.

<sup>173</sup> Ivi, ott. 69, vv. 4-6, c. 32r.

<sup>174</sup> Ivi, XVI, ott. 71, vv. 1-4, c. 84r.

altretanti ne pigli a suo piacere;  
e ognun s'aspetti e si prepari bene,  
e chi di lui veder brama la morte  
in ponto venga ben armato e forte.

E vuol di giunta anchor che qual di loro  
peggior colpo farà, com'è ragione,  
a lor vergogna e del fanciul decoro  
senza intervallo alcun scenda un scaglione  
de l'eminente forca; e che coloro  
che mazzate daran più ferme e buone  
uno ne saglia il boia, e in fin lo stenda  
e giù lo mandi sì che morto penda<sup>175</sup>.

La decisione presa dal re Cino è la stessa alla base dei tornei organizzati a Ferrara e Mantova tra XV e XVI secolo: ancora una volta una giostra in cui due schieramenti sono chiamati a confrontarsi, uno a favore e uno contro Amore; ancora una volta, salire e scendere gli scalini che conducono al patibolo dipenderà soltanto da chi, fra avversari e campioni di Cupido, conquisterà la vittoria nei singoli combattimenti<sup>176</sup>. Rispetto alle cronache cambia drasticamente il numero dei contendenti: ai 40 cavalieri ricordati da Caleffini e ai 33 di Zambotti si contrappongono i dodici, sei per parte, di Renaldini. C'è però anche un'altra differenza fra i partecipanti ai tornei reali e quelli che scendono in campo nella giostra letteraria: se la difesa di Amore è affidata a sei cavalieri vestiti di bianco (Spezzamonte, Tindaro, Boccamotto, Baldiconte, Solone, Torrindo), la parte avversa è costituita da sei donne vestite di nero (Trifonna, Liconida, Bellisandra, Antelmina, Lionella, Polinora «saggia, honesta e bella»<sup>177</sup>):

Queste già fur de la stirpe pregiata  
in tutto priva de la destra mamma,  
amazonida in quel tempo appellata  
che fu in soccorso a la troiana fiamma;  
queste sprezzaro la viril brigata  
non curando di lor punto né dramma;  
e per dispregio alhor del viril sesso  
volea ch'a morte Amor fusse commesso<sup>178</sup>.

Panfilo de' Renaldini costruisce intorno al *topos* ludico di Amore alla gogna un intero universo allegorico fondato sulla fusione fra giochi e tornei moderni e tradizione (tardo)classica e umanistica: dietro la sorte di Cupido, la sua cattura e la sua umiliazione, il

---

<sup>175</sup> Ivi, ott. 74-75.

<sup>176</sup> Ho avuto modo di approfondire l'analisi del torneo in F. LUCIOLI, *Amore alla forca. Una giostra nell'Innamoramento di Ruggeretto di Panfilo de' Renaldini*, in «Rivista di letteratura italiana», XXX-1 (2012), pp. 9-28.

<sup>177</sup> P. DE' RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, cit., XVI, ott. 77, v. 8, c. 84r.

<sup>178</sup> Ivi, ott. 78.

suo carnefice (un vecchio filosofo), il suo difensore (un giovane innocente), i suoi detrattori (le Amazzoni) e, lo vedremo, anche dietro la sua liberazione, si può cogliere un preciso, articolato e dettagliato disegno narrativo incentrato su una lettura morale dell'episodio e, più in generale, dell'intero poema cavalleresco. Attribuendo alle Amazzoni il ruolo che era stato delle *heroides* ausoniane e delle Virtù petrarchesche, Renaldini riscrive, contaminandole, due figure della tradizione letteraria, la donna avversaria di Amore e la donna guerriera, due figure accomunate dall'adesione a un ideale (estremo) di purezza, castità e fedeltà. Se «nessuno come le Amazzoni ha rappresentato nella storia della letteratura il tipo della donna forte in modo tanto esemplare»<sup>179</sup>, il loro rifiuto dell'amore diventa il simbolo di un'opposizione netta e drastica al sentimento inteso in tutte le sue sfaccettature, opposizione non soltanto alla lussuria e alla lascivia, ma anche all'affetto e all'amore puro. In questo senso, le Amazzoni della giostra rappresentano «an abnormal inversion of what was believed to be natural and appropriate female conduct»<sup>180</sup>, e si pongono in linea di continuità, quale *exemplum* negativo, con le duecento abitanti della città di Lunella descritte nei canti XXXIX e XL. Minacciate dal pagano Gradante, «per conservarsi in pura castitate»<sup>181</sup> le donne si rifugiano con i figli in una grotta; tuttavia, non potendo resistere all'assedio nemico, e «sol per servarsi in sue menti pudiche»<sup>182</sup>, le protagoniste prendono una decisione drammatica:

Ma di salvar per loro beneficio  
ognuna in alcun degno monastero  
ov'altre donne son solo al servizio  
d'Iddio con puro cor fido e sincero  
non parve a lor; onde per men supplicio  
fecero fra lor donne altro pensiero:  
presero i figli e con semblante scuro  
l'un contra l'altro li batter nel muro<sup>183</sup>.

È chiaro il giudizio che Renaldini offre sul comportamento delle donne, pronte al suicidio per non diventare schiave<sup>184</sup>: non più immagine di virtù e di valore, le abitanti di

<sup>179</sup> B. COLLINA, *L'esemplarità delle donne illustri*, cit., p. 110; ma in proposito cfr. anche M. TOMALIN, *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature. An Index of Emancipation*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 19-31.

<sup>180</sup> M. FRANKLIN, *Boccaccio's Heroines*, cit., p. 59.

<sup>181</sup> P. DE' RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, cit., XXXIX, ott. 113, v. 6, c. 205v.

<sup>182</sup> Ivi, XL, ott. 20, v. 5, c. 207r.

<sup>183</sup> Ivi, ott. 21.

<sup>184</sup> In proposito merita di essere ricordato il comportamento della guerriera Hircana, la quale «volendo più tosto / morir in libertà che viver serva, / con animo viril, con cor disposto, / vedendo quella gente aspra e proterva / haver al tutto di svelar proposto / il choro di Diana e di Minerva, / volse patir più tosto ogn'alto affanno / che le compagne havessero alcun danno» (ivi, ott. 15, c. 206v). I versi del Renaldini ricordano da vicino quelli della *Sofonisba* di Trissino, in cui la protagonista dichiara: «Più tosto vo' morir che viver serva. [...] Più tosto morire / voglio che viver serva de' Romani» (G.G. TRISSINO, *Sofonisba*, in *Il teatro italiano*, II, *La tragedia del Cinquecento*, a cura di M. Ariani, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 6-78: vv. 327, 329-330, p. 23).

Lunella incarnano, come illustrato dall'allegoria al canto, «la poca prudentia di coloro che nelle adversità sono impatienti e, perciò resistono alle inspirationi divine, s'allontanano da Dio e come disperati se ne moiono»<sup>185</sup>. La castità e la pudicizia sono dunque giudicate negativamente qualora allontanino da ciò che viene considerato giusto e naturale: l'amore per Dio, per i figli, ma anche per i propri mariti. Le Amazzoni che rifiutano il sentimento e combattono per far impiccare Cupido sono dunque colpevoli tanto quanto il re che lo ha condannato e il filosofo che lo ha catturato: tutti peccano di superbia, perché incapaci di comprendere il valore profondamente positivo attribuito alla passione amorosa. Ciò spiega anche la scelta di ambientare l'episodio nella Colchide, talvolta considerata patria delle Amazzoni, ma soprattutto luogo di nascita di Medea – simbolo degli eccessi dell'amore irrazionale – e luogo di prigionia di Prometeo – emblema per eccellenza dell'opposizione al volere divino.

Le Amazzoni di Renaldini si pongono in linea di continuità con quelle cantate da un altro anconetano, Andrea Stagi, nell'*Amazonida*, poema mitologico in ottava rima pubblicato nel 1503<sup>186</sup>. Nello scontro tra le caste guerriere guidate da Pentesilea e le maghe fedeli a Venere che abitano l'isola di Cipro, Stagi giunge infatti a capovolgere il giudizio sostanzialmente positivo del sentimento amoroso veicolato dal *Teseida* boccacciano, modello di riferimento per la narrazione: dopo aver sconfitto le seguaci di Cupido, le donne distruggono dalle fondamenta la reggia – «dov'era era isculpto ogni vitio e magagna / del perfido, lassivo e cieco Amore»<sup>187</sup>, ossia la infelice sorte di *heroides* come Medusa, Biblide, Scilla, Mirra, Pasifae, Semiramide e Medea – e il tempio della dea ciprigna<sup>188</sup>, per poi celebrare il trionfo con un carro su cui, ai piedi di Venere, «era Cupido / legato e stretto»<sup>189</sup>:

Era velato e cieco el traditore,  
rocto havea l'arco e l'ale spennacchiate,  
sentava a basso et pieno de dolore,  
al zenochio tenea le man chiavate,  
a denotar che suo forza et valore  
non pocté oprar con le Amazon pregiate;  
però donque a chi Amor fa alcun contrasto  
specchiase al regno amazon santo e casto<sup>190</sup>.

Rispetto al *Triumphus Pudicitie*, fonte diretta di questa ottava, sul carro su cui è legato

<sup>185</sup> P. DE' RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, cit., c. 206r.

<sup>186</sup> A. STAGI, *Amazonida*, in Venetia, [s.n.e.], 1503; sul poema cfr. M. MARONI, *Dell'Amazonida di Andrea Stagi Anconitano*, Ancona, Tip. Buon Pastore, 1895 (nozze Paradisi-Faconti); B. GUTHMÜLLER, *Mythologisches Gedicht*, cit., pp. 60-64; ID., *Il poema mitologico*, cit., pp. 212-216.

<sup>187</sup> A. STAGI, *Amazonida*, cit., VI, ott. 130, vv. 3-4, c. 100v.

<sup>188</sup> Ivi, VII, ott. 15-36, cc. 104r-107v.

<sup>189</sup> Ivi, ott. 96, vv. 7-8, c. 117v.

<sup>190</sup> Ivi, ott. 97.

Amore non campeggia l'immagine della Castità bensì quella di Venere sconfitta, ad indicare la necessità di abbandonare la passione e la sensualità. Nell'*Innamoramento di Ruggeretto* alle Amazzoni che vogliono condannare Cupido alla forca è attribuita la stessa funzione simbolica, anche se cambia decisamente il giudizio dell'autore: a differenza di Andrea Stagi, Panfilo de' Renaldini ritiene infatti possibile, e necessario, conciliare l'amore con la virtù, come testimonia la conclusiva sconfitta delle Amazzoni.

Dopo aver scelto i partecipanti alla giostra, il torneo può finalmente avere inizio:

Eran le forche in piazza alto elevate  
e la fune il carnefice assettava;  
stavan le genti molto riserrate  
e 'l fin del fatto ciascun aspettava:  
era 'l fanciullo con le man legate  
a piedi di la scala, e lagrimava;  
attento stava ognun a rimirarlo,  
ma non ardiva alcun di confortarlo<sup>191</sup>.

Come nelle feste ferraresi, anche nella giostra organizzata dal re Cino il partito a favore di Amore sembra da subito avere la peggio, tanto che già dopo pochi duelli il dio «giunt'era quasi a l'ultimo suo strido / e già la fune al terzo s'avolgea»<sup>192</sup>. Mentre cresce il fermento e l'interesse dei partecipanti, con studiata tecnica combinatoria Renaldini interrompe il canto per riprendere la descrizione del torneo nel XVIII. L'attenzione viene però quasi subito spostata dal campo di battaglia al consesso degli dei, dove

guardando giù dal ciel la madre Venere  
vide a mal porto giunto il caro figlio.  
Moss'a pietà de le sua membra tenere  
tosto giù scese con turbato ciglio  
e folgorando par ch'un fuoco genere  
e mandi fuor i rai con lor periglio;  
onde da tal splendor ognun fuggiva  
né alcun al vampo d'appressarsi ardiva<sup>193</sup>.

A differenza del *Cupido cruciatus*, Venere non intende partecipare alla sconfitta del figlio quanto intervenire in sua difesa, sconvolta «ch'un huom avolto di terreno velo / fuss'oso a giudicar un dio del cielo»<sup>194</sup>. Scesa dunque nella Colchide, la dea ciprigna si rivolge con fermezza al re Cino:

E commandò con volto irato e fiero  
che da la forca ognuno si discosta,

---

<sup>191</sup> P. DE' RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, cit., XVI, ott. 79, c. 84r.

<sup>192</sup> Ivi, ott. 90, vv. 3-4, c. 85r.

<sup>193</sup> Ivi, XVIII, ott. 17, c. 91v.

<sup>194</sup> Ivi, ott. 26, vv. 7-8, c. 92r.

e da le braccia quelle corde avolte  
dal collo e da le man gli siano sciolte<sup>195</sup>.

L'intervento di Venere potrebbe ricordare quello della duchessa Eleonora, *deus ex machina* che salva il dio dell'amore nella prima delle feste ferraresi citate; tuttavia, le conseguenze sono molto più drammatiche, poiché la dea promette al figlio di punire «chi ti fisse / in questo legno, perché fusti morto»<sup>196</sup>. Sia i detrattori sia i difensori di Cupido hanno dunque una precisa controparte:

I' voglio prima che con tal effetto  
gli huomin che seguiran per tempo Amore  
non per le donne amar sia lor oggetto,  
ma vergognarle e farle dishonore.  
E fin ch'otteneranno il suo diletto  
le pascan di promesse e di fresch'ore,  
mostrando fuori quel ch'entro non hanno,  
dandole speme con mortal affanno.

E l'impazzite donne che voranno  
seguir Amor, non per c'habbian piacere  
di questi adulatori, il seguiranno,  
ma per la lor sostanza e suo podere,  
asciugandogli il sangue, come fanno,  
mettendo brighe, risse e mal volere  
tra le famiglie, padri, regni e impero,  
né alcun sia mai de suoi desir sincero.

A vecchi a cui il sangue è homai freddito  
e c'han perduta infin ogni possanza,  
s'accresca di di in di più l'appetito  
col gran desir, ma con nulla speranza;  
e sempre cerchin col volto polito  
le donne d'involar la lor sustanza,  
tenendogli intrepidi accarezzati  
come bestioni, e dal mondo beffati.

Quelli che veramente con lor forze  
l'havran con dolci voci favorito,  
lasciando in parte lor penose scorze,  
sian del sudor con ardor infinito  
de le donne nutriti, e ognun ammorze  
parimente lor voglia e l'appetito  
contra lor volontà, ma con contesa  
a suo mal grado, senza di lor spesa<sup>197</sup>.

Venere non si limita a liberare il figlio, ma punisce la tracotanza e la superbia dei suoi persecutori condannando l'umanità all'amore infelice. Una simile minaccia muove anche la

---

<sup>195</sup> Ivi, ott. 22, vv. 5-8.

<sup>196</sup> Ivi, ott. 24, vv. 5-6.

<sup>197</sup> Ivi, ott. 29-32, c. 92r-v.

Venere che interviene per liberare Cupido nella giostra ferrarese del 1478. Nel testo, composto per l'occasione da Antonio Cornazano, la dea ciprigna intima:

che se voi consentesti ad impicarlo  
mai tanta oscurità né tenebria  
fu quanta se vedrai  
per queste terre che Amor fa manc'adre.  
Tutti gli acti gentil, l'opre leggiadre,  
mainere, cortesie e bei costumi,  
al chiuder de' suoi lumi,  
a fondo se ne andrìan, cose dismesse.  
Se Dio mancasse e il sol del ciel cadesse  
e Natura pigliasse un altro aspecto,  
tanto né tal diffecto  
sarebbe al mondo quanto Amor mancando.  
Pertanto, donne, ve lo aricomando:  
non vogliati veder vostra roina,  
e voi, dona e regina  
d'ogni virtute, con le bracce in croce  
prego exaudiati l'ultima mia voce!<sup>198</sup>

Nell'*Innamoramento di Ruggeretto*, ormai incapaci di riconoscere la natura sostanzialmente pura e innocente del sentimento, e sempre pronti a farsi trascinare dall'istinto e ad attribuire ad altri le colpe delle proprie sofferenze amorose, uomini e donne non potranno più conoscere il vero amore, ma inseguiranno vanamente il godimento sessuale (gli uomini), l'interesse economico (le donne), i desideri inappagabili (gli anziani). L'intervento della dea ciprigna rivela dunque come la parentesi erotico-ludica dei canti XVI e XVIII, per quanto perfettamente in linea con le giostre e i tornei della tradizione cavalleresca, abbia in realtà un più profondo ed articolato significato allegorico: la punizione di Venere, conseguenza dell'incapacità umana di riconoscere e perseguire un sentimento casto e virtuoso, è alla base dell'infelicità che Panfilo de' Renaldini vuole stigmatizzare:

Così per la sententia maladetta  
data da la crudel madre d'Amore  
sempre sarà natura a ciò soggetta  
vivendo e amando con pena e dolore<sup>199</sup>.

È dell'amore del proprio tempo che il poeta vuole occuparsi, sono la corruzione dei sentimenti, l'egoismo degli uomini, l'interesse delle donne, la lussuria degli anziani i vizi che il letterato intende descrivere e condannare. Per indicare una nuova strada. Nell'*Innamoramento di Ruggeretto*, in cui la tematica erotica è presente fin dal titolo, viene riaffermata una concezione tutta positiva di un amore virtuoso, un amore casto e puro, non in

---

<sup>198</sup> Il testo è pubblicato da A. COMBONI, *Antonio Cornazano*, cit., pp. 225-228: vv. 69-85 p. 228.

<sup>199</sup> P. DE' RENALDINI, *Innamoramento di Ruggeretto*, cit., XVIII, ott. 34, vv. 1-4, c. 92v.



quanto trascendente ma in quanto legittimo e naturale, dono della «divina providentia», come ribadito nell'allegoria al canto: «Troppo dura et dannosa cosa è contra la divina providentia recalcitrare, come nel presente decimoottavo canto chiaramente si comprende. Onde volendo gli huomini agguagliarsi a li Dei cadeno in diverse infermità e gravi errori, et vivono in continove tribulationi così da loro condannati»<sup>200</sup>. È stato osservato che «il Renaldini talvolta sembra voler conciliare la Venere terrestre con la Venere celeste»<sup>201</sup>, in linea con «la contraddittoria morale del tempo, fatta insieme di religiosità e di sensualismo»<sup>202</sup>. In realtà proprio la parentesi della Colchide dimostra il tentativo di trovare una sintesi possibile fra religiosità e sensualità in nome di un amore puro, un amore che non sia astrattamente metafisico ma che non si traduca neanche nella passione irrazionale di Medea, nella superbia di Prometeo o nel rifiuto delle Amazzoni ad ogni forma di sentimento. Renaldini intende esaltare la capacità di dominare gli istinti quale strada maestra per comprendere la vera natura dell'amore, che si concretizza nelle forme codificate – e complementari – dell'istituzione matrimoniale e della vocazione cristiana.

L'episodio di Cupido al patibolo, con la sua completa estraneità all'intreccio del poema – basti osservare che nessuno dei paladini è presente in Colchide –, si rivela così una digressione puramente allegorica: l'autore declina nelle forme (tradizionali per un romanzo cavalleresco) del torneo il tema caratterizzante giostre realmente disputate nelle corti italiane del tempo; ma, allo stesso tempo, all'iconografia, reale e insieme letteraria, di Amore condannato all'impiccagione viene attribuito un più complesso ed articolato valore simbolico, perfettamente in linea con l'impostazione del poema. Fin dalla lettera di dedica al giovanissimo Francesco de' Medici, l'*Innamoramento di Ruggeretto* si dimostra un testo essenzialmente didascalico, in cui i materiali narrativi sono «concepiti in parte come diletto inframmezzato alle intenzioni serie, in parte come disegno allegorico»<sup>203</sup>. Fondamentali a tale scopo risultano gli apparati paratestuali: nel caso dei canti XVI e XVIII, tanto le allegorie, «effettive trascrizioni in chiave simbolica della lettera del testo»<sup>204</sup>, quanto le incisioni sono incentrate unicamente sull'esplicitazione del significato dell'episodio in esame. L'illustrazione del canto XVI rappresenta infatti il filosofo Eraclito che conduce Amore legato davanti al re [fig. 143]; in quella del canto XVIII si vede invece Venere in primo piano che ordina la liberazione dalla forca del piccolo Cupido riconoscibile sullo sfondo [fig. 144]. Per quanto i due canti, e specialmente il secondo con appena una trentina di ottave dedicate

---

<sup>200</sup> Ivi, c. 90v.

<sup>201</sup> A. CANALETTI GAUDENTI, *M. Panfilo Renaldini*, cit., p. 91; ma sull'amore più in generale pp. 89-96.

<sup>202</sup> Ivi, p. 14.

<sup>203</sup> G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso*, cit., p. 52.

<sup>204</sup> *Ibid.*

all'episodio, contengano anche altri momenti della vicenda romanzesca, ben più importanti da un punto di vista di intreccio narrativo, gli apparati paratestuali riconoscono soltanto alla cattura e alla condanna di Amore lo statuto di figurante allegorico primario. Si dovrà inoltre osservare il profondo legame che unisce queste incisioni con la tradizione dell'emblematica amorosa, ricca di Amorini legati e puniti; più rara è invece l'immagine del dio condannato alla forca, ribaltamento della più comune figura Cupido carnefice, presente in numerosi sillogi di provenienza fiamminga<sup>205</sup> [fig. 145].

Nell'episodio narrato da Panfilo de' Renaldini, la riscrittura letteraria di cavallerie realmente disputate si intreccia con le tensioni morali e religiose che caratterizzano e animano alcune delle continuazioni del *Furioso*<sup>206</sup>, specialmente quelle di letterati minori e spesso poco più che semplici artigiani, tensioni che influenzano in profondità anche la copiosa produzione poetica successiva al Concilio tridentino, come abbiamo rilevato nel caso dell'*Amore innamorato et impazzato* di Lucrezia Marinelli. Nell'elenco di punizioni che Venere promette ai carnefici del figlio nell'*Innamoramento di Ruggeretto* si può tuttavia cogliere anche l'influsso di tanta letteratura morale che, dagli *Apologi* di Bartolomeo Scala alle *Silve* di Antonio Fileremo Fregoso, sceglie proprio l'immagine di Cupido sconfitto come strumento per rappresentare la contrapposizione fra amore sincero ed amore interessato. La lettura allegorica della giostra proposta dal Renaldini si inserisce pienamente in questa tradizione: ordinando di impiccare il figlio di Venere il re Cino si dimostra incapace di riconoscerne il reale potere salvifico, condannando l'umanità ad un amore infelice. L'episodio acquista così il valore di un vero e proprio apologo morale, e permette di riconoscere il reale significato dell'*Innamoramento di Ruggeretto*: dedicato ad un giovane principe, arricchito da splendide incisioni, illustrato da allegorie premesse ai singoli canti, il poema si rivela, in linea con la coeva trattatistica etica, «un vero e proprio manuale *ad usum Delphini*, che deve insegnare al principe come diventare un buon sovrano»<sup>207</sup>. Per raggiungere tale obiettivo, l'autore affastella, nelle forme proprie e canoniche del genere cavalleresco, tradizione e modernità, immagini letterarie ed episodi reali, Ausonio e Petrarca, ma anche la mitografia umanistica, la poesia cortigiana, le scritture morali e gli apparati per le feste e gli spettacoli cittadini, un insieme composito, apparentemente farraginoso, ma tenuto saldamente insieme dal significato allegorico (ancora una volta etico) sotteso ad ogni singolo episodio.

La vasta circolazione del *topos* di Cupido alla gogna negli spettacoli e nelle giostre tra

---

<sup>205</sup> Cfr., ad esempio, D. HEINSIUS, *Nederduytsche poemata*, Tot Amsterdam, gedruet by Willelm Ianssen, 1618, p. 19.

<sup>206</sup> Per l'*Innamoramento di Ruggeretto* sono ancora utili le considerazioni di A. CANALETTI GAUDENTI, *M. Panfilo Renaldini*, cit., pp. 97-113.

<sup>207</sup> G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso*, cit., p. 52.

la fine del XV secolo e l'inizio del XVI non lascia dubbi sul fatto che Panfilo de' Renaldini abbia avuto modo di assistere personalmente (o al più ne sia stato informato) ad un torneo realmente disputato. La giostra descritta nel poema ricalca perfettamente lo schema del tradizionale «dibattito “pro e contro Amore”»<sup>208</sup>, testimoniato anche da alcuni cartelli di sfida coevi<sup>209</sup>. Se già nel 1475 Lorenzo de' Medici aveva progettato, senza realizzarla, una giostra in cui si dovevano sfidare due fazioni, una «parte che tole a difendere l'amore e [...] l'altra parte, che vole condannare l'amore»<sup>210</sup>, fra XVI e XVII secolo lo scontro si svolge sempre più spesso, e non solo in Italia, alla presenza di un dio dell'amore catturato, legato e disarmato, immagine che perde ben presto il suo originario valore simbolico per acquisire un più spiccato carattere spettacolare, per lo più direttamente collegato alle celebrazioni carnevalesche. Nella descrizione del *Tempio d'Amore*, una delle *Cavalerie della città di Ferrara* – forse fra i più conosciuti tornei a tema di secondo Cinquecento<sup>211</sup> in cui però, varrà la pena osservarlo, non è mai rappresentato né uno scontro diretto fra paladini e avversari di Cupido, né la sconfitta o la punizione del dio –, l'immagine del figlio di Venere legato è introdotta unicamente come motivo decorativo con una precisa valenza allegorica:

Nel primo [ordine di figure] sono gli Amorini coi legami parte a gli occhi e parte a i piè; donde si comprendono gli incontinenti e gli inesperti, perciò che quei che hanno legati gli occhi e non i piè mostrano la conditione di coloro che per l'impedimento delle perturbationi non si contengono che non facciano male, ma nol fanno però con mala intentione; e quelli che hanno legati i piè e non gli occhi sono in luogo di colore che hanno composto l'animo sì che la ragione non è impedita, ma non anno anche la maniera del ben procedere. Nell'ordine secondo si veggono gli Amorini con le bende alquanto giù da gli occhi e coi piè alquanto in libertà, che è posto per li continenti e per gli intelligenti: continenti sono coloro che, havendo gli occhi poco meno che dischiusi, conoscono tanto il bene che si contengono da far il male, ma non però tanto prontamente che sentano satisfattione nell'astenersene; intelligenti diremo quegli altri che hanno tanta conoscenza dell'uso dell'operare che, quando sarà levato quel poco di nodo che è loro a i piè, potranno conseguire la pratica. Evvi poi nella cima quell'Amorino che dicemmo havere gli occhi e i piè in tutto liberi, il quale per conto d'ambidue queste parti è già incaminato verso la perfettione<sup>212</sup>.

Molto diverso è invece il significato riconosciuto ad Amore legato e disarmato nei tornei incentrati su due gruppi di concorrenti. Una giostra organizzata a Vienna nel 1560, ad

<sup>208</sup> F. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978, p. 184 (ediz. orig. *Astreae. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London-Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975); in proposito cfr. anche J. HEERS, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen-âge*, Paris, Vrin, 1971, pp. 106-112; D. BALESTRACCI, *La festa in armi*, cit., pp. 141-145.

<sup>209</sup> Cfr., ad esempio, *Giostra de' cavalieri d'Amore condotti a duello dalla Discordia*, in Firenze, appresso gli heredi di Iacopo Giunti, 1598.

<sup>210</sup> La citazione è tratta da una nota lettera di Rodolfo Gonzaga alla madre datata 3 febbraio 1475: si cita da R. BESSI, *Di due (o tre?) giostre*, cit., pp. 304-305.

<sup>211</sup> Per una visione d'insieme e per la bibliografia progressa si può ora rinviare a A. MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Bern, Peter Lang, 2003, in particolare pp. 39-58 (pp. 50-53 per il *Tempio d'Amore*).

<sup>212</sup> *Il tempio d'Amore*, in *Cavalerie della città di Ferrara*, in Venetia, appresso Domenico e Gio. Battista Guerra, 1567, pp. 105-261: 211-212.

esempio, ha inizio quando «venne in quel luogo un dio d'Amor incatenato et senza arco et dardi, et piangendo narrò a quelle signore qualmente un crudele cavaliere l'haveva condotto prigionio di lontani paesi per farlo m[orire] et le pregò a volerlo aiutare»<sup>213</sup>. Allo stesso modo, nell'intrattenimento organizzato nel 1581 per volere di Enrico III, per le nozze di Anne de Joyeuse con Maria di Lorena, i protagonisti del duello «compariranno su una roccia, alla cui base Amore sarà legato, sotto i piedi del re. I musicanti [...] canteranno insulti ad Amore, con gesti minacciosi, come se volessero scuoterlo, pizzicarlo, incatenarlo, e in altri modi ferirlo»<sup>214</sup>. In questo caso, tuttavia, «la terribile battaglia si conclude con la sconfitta di Amore, che viene catturato e ingiuriato dai vincitori»<sup>215</sup>, a dimostrazione del differente trattamento – e del conseguente differente significato – della stessa rappresentazione, ormai priva di qualunque valore simbolico al di là della pura spettacolarità.

L'originario carattere encomiastico ed occasionale di questi tornei tende spesso a sovrapporsi, per poi coincidere, con la prospettiva ludica delle celebrazioni carnevalesche, sulla quale si innestano continuamente nuovi temi e nuove immagini. Un esempio è offerto dalla mascherata allestita a Firenze nel 1612 in onore del Duca di Urbino. Il cavalier Fidamante e il Cavalier dell'immortale ardore, difensori di Cupido, compaiono sulla pubblica piazza gettando cartelli di sfida con la seguente dichiarazione:

Amore, pietoso verso i suoi servi, mosso dalle querele e da' rammarichi de gli amanti, bandisce dal regno Venere sua madre e tutti gli Affetti che nascono da lei, acciò pacificamente e con tranquillità d'animo si viva. Perciò abbandona Cipro e viene a stabilire il suo impero in Toscana [...] e erge in Firenze un tempio e due rocche a gloria e difesa della sua deità<sup>216</sup>.

Avversaria di Cupido non è più dunque una donna o un'amazzone ma la madre Venere, simbolo di passione e lascivia contrapposte al puro sentimento. Per ottenere giustizia la dea si affida a due avversari tradizionali di Amore<sup>217</sup>, Nemese, già incontrata nell'iconografia latina, e lo Sdegno, molto presente soprattutto nei tornei cavallereschi per probabile influsso di un episodio ariostesco: nel XLII canto dell'*Orlando furioso* Rinaldo è

---

<sup>213</sup> La descrizione del torneo si legge in una lettera del 25 giugno 1560 conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova, segnatura L-878: il testo è stato pubblicato da E. VENTURINI, *Il carteggio tra la Corte Casarea e Mantova (1559-1636)*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 174-181: 178.

<sup>214</sup> Il duello è ricordato da F. YATES, *Magnificenze per le nozze del duca di Joyeuse a Parigi nel 1581*, in EAD., *Astrea*, cit., pp. 178-203: 201.

<sup>215</sup> Ivi, p. 185.

<sup>216</sup> G. VILLIFRANCHI, *Descrizione della barriera e della mascherata fatte in Firenze a' XVII e a' XIX di febbraio MDCXII al Serenissimo Signor Principe d'Urbino*, in Firenze, appresso Bartolomeo Sermartelli e fratelli, 1613, pp. 3-4; in proposito cfr. A. SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad e figlio, 1905, p. 70; per l'iconografia di questo genere di spettacoli fiorentini è utile anche *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano, Electa, 1975.

<sup>217</sup> Sulle due figure, cfr. A. SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica*, pp. 25-27.

infatti salvato dall'orribile Gelosia da un misterioso cavaliere, che si rivelerà proprio lo Sdegno, che lo conduce alle fonti di Ardena per spegnere la fiamma amorosa<sup>218</sup>. Nel poema Amore e Sdegno sono già ammantati da armature cavalleresche, premessa di giostre e rappresentazioni incentrate sulla contrapposizione fra i rappresentanti dei due opposti schieramenti<sup>219</sup>: se direttamente ispirata all'episodio ariostesco è la festa scenica intitolata *Fonti d'Ardena* di Andrea Salvadori<sup>220</sup>, di estremo interesse si rivela anche la giostra organizzata a Roma, per celebrare Cristina di Svezia, in occasione del carnevale del 1656, giostra in cui, per volontà di Maffeo Barberini, viene inscenato uno scontro tra seguaci di Amore e seguaci dello Sdegno, questi ultimi mascherati da Amazzoni, proprio come nella giostra dell'*Innamoramento di Ruggeretto*<sup>221</sup>. Nella mascherata fiorentina del 1612, invece, lo scioglimento dell'azione non è affidato ad una vera e propria battaglia, bensì all'intervento di Anterote:

Io che 'l foco d'Amor ne' cori accendo  
 e crescer fo d'Amor le dolci voglie,  
 rapido a voi dal terzo ciel descendo  
 per raddolcirvi in sen l'amare doglie;  
 nuova cura di voi benigno or prendo  
 perché ciascun d'un fermo amor s'invoglie,  
 e congiungendo in voi le belle palme  
 di scambievolmente amor vi stringo l'alme<sup>222</sup>.

Dopo circa un secolo in cui la figura di Anteros, come abbiamo visto, era stato interpretata come simbolo di amore negativo o di amore sacro, nella mascherata fiorentina il dio torna ad acquisire il suo originario valore di mutuo amore – ben distinto dall'Amore divino che prende la parola prima di lui<sup>223</sup> –, a simboleggiare la necessaria conciliazione fra Cupido (amore puro), Venere (amore passionale) e Amore divino, uniti da un unico vincolo e condotti in trionfo sullo stesso carro<sup>224</sup>.

<sup>218</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., XLII, ott. 29-67, pp. 1080-1089; ma sullo Sdegno come avversario di Amore cfr. anche ID., *Rime*, cit., capitolo XXIII, pp. 176-178.

<sup>219</sup> A testimoniare la presenza del soggetto in questo genere di spettacoli restano anche alcuni cartelli di sfida, non datati, conservati nel *Fondo speciale cartelli di sfida e messaggi d'amore* della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: più nel dettaglio si rinvia ai nn. 83 («Ai cavalieri d'Amore i campioni del Dispregio amoroso»), 84 («Ai cavalieri d'Amore») e 85 («Disfida de i cavalieri d'Amore e i Cavalieri dello Sdegno e del Dispregio», organizzata a Modena).

<sup>220</sup> Il testo si legge in A. SALVADORI, *Le poesie*, in Roma, per Michele Ercole, 1668, pp. 394-408 (ringrazio Lorenzo Geri per la segnalazione).

<sup>221</sup> G. GUALDO PRIORATO, *Historia della sacra real maestà Christina Alessandra regina di Svetia*, in Roma, nella stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1656, pp. 138-140; in proposito cfr. M. TOSI, *Il torneo del Belvedere in Vaticano e i tornei in Italia nel Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1945, pp. 64-65.

<sup>222</sup> G. VILLIFRANCHI, *Descrizione della barriera e della mascherata*, cit., p. 104.

<sup>223</sup> Ivi, pp. 102-103.

<sup>224</sup> Ivi, p. 108.

Un'altra giostra cavalleresca fra avversari e seguaci di Amore è organizzata dall'altrimenti ignota Accademia dei Torbidi di Bologna nel 1628<sup>225</sup>; il ricordo di questo torneo è conservato dal bolognese Giovanni Capponi in un volume contenente anche le incisioni, realizzate da Giovanni Battista Coriolano, dei carri trionfali allestiti per l'occasione<sup>226</sup>, perché, specialmente in ambiente bolognese, «dal 1562 in poi al torneo quasi sempre s'accompagna un'azione mimica spettacolosa»<sup>227</sup>. È il caso dell'*Amore prigioniero in Delo*, anch'esso inizialmente ideato come spettacolo carnevalesco, anche se gli Accademici «non ebbero in sorte di potersi assicurare della clemenza del cielo per un giorno del carnevale, tanto s'erano impossessate dell'aria le rigide ed importune vicende di pioggia e di neve»<sup>228</sup>. La giostra viene dunque posticipata, finché

giunse un sicurissimo avviso ch'il Serenissimo Ferdinando Gran Duca di Toscana haveva risoluto un viaggio irrevocabile verso dell'Alemagna; e perché si rendeva comodo a quell'Altezza il passaggio per Bologna, fu subito tra gli Academici instituito un maturo discorso intorno all'offerta di celebrar il torneo a questo gran prencipe, per dar a lui la sera del suo passaggio, uno di quei diporti che sogliono per lo più incontrarsi con la magnanimità de' pensieri e gusti, i quali sono famigliari de gli animi generosi de' somiglianti eroi<sup>229</sup>.

Il torneo, dedicato al granduca Ferdinando II di Toscana, è strutturato tradizionalmente come uno scontro fra due opposti schieramenti, ma contestualizzato all'interno di una studiata *inventio* mitologica in cui si fondono motivi e spunti diversi. L'azione ha infatti inizio quando «Amore, sdegnato con Venere per haverlo tropp'agramente battuto con un flagello di rose nella selva de' mirti, se ne fugge da gli alberghi di Citerea, e per consiglio di Mercurio toglie furtivamente l'elmo e la spada di Marte»<sup>230</sup>. *L'incipit* della descrizione, in cui convergono la minaccia che la madre muove al figlio nel romanzo di Apuleio con la sferza di rose usata dalla dea nel *Cupido cruciatus*, coincide con l'*incipit* dell'*Adone* mariniano, in cui, a causa di un non meglio identificato torto perpetrato a Giove, «il garzon sovra l'etade astuto / dala materna man pianse battuto»<sup>231</sup>:

Con flagello di rose insieme attorte  
ch'avea groppi di spine, ella il percosse

<sup>225</sup> M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. V, p. 329; per i tornei bolognesi del XVII secolo è molto utile il contributo di S. MONALDINI, «La montagna fulminata». *Giostre e tornei a Bologna nel Seicento*, in *Musica in torneo*, cit., pp. 103-133.

<sup>226</sup> [G. CAPPONI], *Amore prigioniero in Delo. Torneo fatto da' signori Academici Torbidi in Bologna li 20 di marzo 1628, dedicato all'altezza serenissima di Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, in Bologna, per gli heredi di Vittorio Benacci [s. d.]. Colgo l'occasione per ringraziare Clizia Gurreri per la sua generosa disponibilità.

<sup>227</sup> L. FRATI, *La vita privata a Bologna dal secolo XIII al XVIII*, Roma, Bardi, 1968, pp. 157-158; sul torneo in questione cfr. anche p. 197.

<sup>228</sup> [G. CAPPONI], *Amore prigioniero in Delo*, cit., p. 18.

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>231</sup> G.B. MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 2.1, I, ott. 11, vv. 7-8, p. 51.

e de' bei membri, onde si dolse forte,  
fe' le vivaci porpore più rosse<sup>232</sup>.

Anche nel poema la punizione – che in Marino accompagna la minaccia di «romperti que' lacci / e quell'arco che fa piaghe sì grandi»<sup>233</sup> – spinge il dio a vendicarsi della madre e, sempre su consiglio di Mercurio, a farla innamorare di Adone. L'immagine di Cupido battuto da Venere con un serto di rose, svincolata dall'egloga ausoniana, è «un soggetto mitologico, suscettibile di varie interpretazioni allegoriche, spesso rivisitato dalla tradizione umanistica»<sup>234</sup>, e molto fortunato anche nella produzione artistica fra XVI e XVII secolo [figg. 146-148]. Per rimanere in ambiente bolognese, si potrà menzionare almeno l'incisione realizzata da Agostino Carracci [fig. 149] – con la dea ciprigna che colpisce il figlio bendato mentre questi viene sollevato sulle spalle da un altro fanciullo (forse Anteros?)<sup>235</sup> –, tratta dalla fortunata serie delle *Lascivie*, serie subito imitata da un altro bolognese, Odoardo Fialetti, nelle sue quindici tavole di *Scherzi d'Amore* [fig. 150] – in cui non mancano, peraltro, molti interessanti esempi delle sofferenze di Cupido<sup>236</sup> [figg. 151-154]. Oltre al modello carraccesco, non si dovrà però dimenticare l'incisione realizzata da un altro artista bolognese, Gianluigi Valesio – ideatore del frontespizio dell'edizione veneziana dell'*Adone* e artista «il cui valore / fa de' suoi figli insuperbir Bologna» secondo lo stesso Marino<sup>237</sup> –, che riproduce Amore che viene battuto da Venere con una fronda, mentre un satiro tenta di frenare l'ira della dea [fig. 155], immagine accompagnata dal verso «non si castiga Amor con lieve sdegno», già riconosciuto come proveniente dalle *Epistole eroiche* di Antonio Bruni<sup>238</sup>. Dietro questo tipo di rappresentazione si cela dunque una tradizione, letteraria e figurativa, di lunga durata che, nel caso dell'*Adone*, non permette di liquidare la «sculacciata che la dea infligge al piccolo,

---

<sup>232</sup> Ivi, ott. 17, vv. 1-4, p. 53.

<sup>233</sup> Ivi, ott. 14, vv. 1-2, p. 52; Venere maledice le armi del figlio anche ivi, III, ott. 45, vv. 1-2, p. 154: «Per quell'arco tuo d'inganni pieno, / pera, iniquo fanciul, quel crudo dardo».

<sup>234</sup> G. BODON, «*Il diletto de anticaglie*». *La collezione padovana dei Maggi da Bassano*, in ID., *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 69-122: 95, che riporta anche il testo di una lettera manoscritta (contenuta nel codice della Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. Lat. 5249, c. 42r), inviata a Girolamo Negri da Alessandro Bassani, in cui viene descritta «una figura di marmo cioè Venere con il suo Cupidine intiera, longa uno piede e mezzo, in atto di dar con una sferza dille percosse a esso Cupidino, il quale essendo inerme et ignudo si mette la mano alle natiche per ricever le percosse sopra della mano».

<sup>235</sup> D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci*, cit., n. 209, pp. 172-173.

<sup>236</sup> Cfr. *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 38, 6 (267)-19 (269), pp. 204-217.

<sup>237</sup> G.B. MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 2.1, VI, ott. 55, vv. 5-6, p. 318; sul rapporto fra Marino e Valesio, quest'ultimo anche difensore del poeta napoletano in una disputa bolognese, è sempre utile la ricostruzione di C. DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, in «Studi secenteschi», XXVI (1975), pp. 69-150; per i legami di Marino e Valesio con la produzione artistica bolognese del tempo cfr. invece E. RAIMONDI, *La metafora ingegnosa. Letteratura a Bologna nell'età di Guido Reni*, in ID., *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 21-53.

<sup>238</sup> *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 40, 5 (215), p. 16; cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, Tipografia Guidi dall'Ancora, 1841, vol. I, p. 92.

quasi fosse un monello qualsiasi» come un semplice esempio di «abbassamento stilistico»<sup>239</sup>, e, nel caso dell'*Amore prigioniero in Delo* – ma anche del poema mariniano –, non costringe a riconoscere necessariamente o unicamente nel modello ausoniano la fonte diretta dell'episodio<sup>240</sup>.

Se l'inizio del torneo coincide con quello dell'*Adone*, differente risulta però lo svolgimento, poiché Cupido, sottratte le armi di Marte affinché possano «finire i marziali disaggi nel mondo»<sup>241</sup>, viene accolto a Delo da Diana con la promessa di non turbare l'ordine. Ma «il fanciullo, non ricordevole della promessa, in vece di trattenersi con le caccie, va saettando con fuoco amoroso hora un pastore, hora una ninfa di quel paese»<sup>242</sup>, secondo un modello che abbiamo già riconosciuto nell'*Agia* di Luca Contile. Come nell'egloga pastorale, anche nella giostra la figlia di Latona «piglia consiglio, mentre stanco giace sovra un letto di fiori, di legarlo con una catena d'argento a piedi di quel lauro apunto che sostiene l'elmo di Marte»<sup>243</sup>. Venere, venuta a conoscenza della notizia, si rivolge agli dei per ottenere giustizia, ma anche Diana si appella ai numi perché i suoi diritti vengano difesi: le richieste delle due dee assumono così la forma di veri e propri cartelli di sfida, che vengono affissi alle mura della città, ad opera di abitanti vestiti alla maniera cipriota per Venere, ancora una volta dalle Amazzoni in nome di Diana<sup>244</sup>. Ma

perché gli eterni diamanti della divinità non sono capaci d'atti d'ostilità fra gli dei, divisa la maggior parte di loro, chi in aiuto dell'una, chi in favore dell'altra dea, risolvono di metter guerrieri in campo acciòché con la forza dell'armi resti la controversia decisa. E per essere tanto di pudicizia quanto di bellezza albergo inefabile la città di Bologna, viene in quella da ambe le parti concordemente stabilito il campo<sup>245</sup>.

Ecco dunque che lo scontro fra paladini e avversari di Cupido torna ad acquisire la forma di una *psychomachia* – in cui l'opposizione fra Venere e Diana non incarna soltanto la dicotomia fra passione e pudicizia, ma anche quella fra amore e sdegno – giostrata sul campo bolognese, già da Claudio Tolomei eletto luogo di bellezza e castità nel segno della grazia muliebre. In

---

<sup>239</sup> E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, p. 290, nota 107.

<sup>240</sup> È quanto per il poema mariniano osserva Giovanni Pozzi: G.B. MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 2.2, p. 180; l'editore peraltro, riferendosi all'*incipit* del poema, propone la seguente distinzione: «è il tema dell'Amor punito, inaugurato in letteratura volgare dall'*Hypner[otomachia]* [...]; bisognerà infatti distinguere questa variante da quella che dal trionfo petrarchesco della Castità [...] sale fino al famoso *Cupido cruciatur*» (p. 179). È certamente necessario distinguere fra Cupido punito dalla madre (nelle sue differenti declinazioni già esplorate) e Cupido punito da un gruppo di donne (argomento, anche questo, più volte analizzato), ma è forse preferibile non utilizzare l'etichetta di 'Amore punito' per riferirsi alla rappresentazione del dio castigato dalla madre, cui sembra più adatta l'indicazione di 'Amore battuto'.

<sup>241</sup> [G. CAPPONI], *Amore prigioniero in Delo*, cit., p. 4.

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>244</sup> *Ivi*, pp. 12-17.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 5.



questo caso tuttavia, invece della sconfitta di uno dei due schieramenti, è Giove a porre fine alle ostilità, promulgando un editto, pronunciato dalla Pace, che ricorda ancora l'*Agia* di Contile:

Comanda il gran Tonante  
ch'in Citera, ch'in Delo  
habbia questo fanciul comune albero,  
e ch'ovunque egli viva  
data gli sia la libertà dell'arco.  
Vuole però che da quell'arco mai  
più non possa volar dardo lascivo<sup>246</sup>.

Alla base del torneo si può dunque riconoscere una *psychomachia* incentrata sulla cattura di Cupido, nella quale si intrecciano e si integrano differenti spunti letterari e iconografici, con la finalità di creare il necessario supporto, narrativo ma anche simbolico-encomiastico<sup>247</sup>, per un evento accademico particolarmente sfarzoso; uno spettacolo in cui l'*argumentum* di Amore punito e disarmato costituisce il legame fra la giostra cavalleresca vera e propria e i carri trionfali delle divinità che parteggiano per Venere o Diana, la cui descrizione – strutturata secondo uno schema rigido: apparizione del carro, descrizione dei singoli componenti, illustrazione delle vesti, dei colori, dei motti e degli accompagnatori, presentazione del dio che campeggia sul carro, indicazione del cavaliere che lo rappresenta sul campo e suo cartello di sfida – occupa interamente la cronaca di Giuseppe Capponi.

L'evoluzione delle giostre incentrate sulla cattura del dio dell'amore, tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Seicento, dimostra un continuo processo di allontanamento dalle fonti originarie del tema, con l'introduzione di nuovi attanti e la creazione di un differente immaginario, ma testimonia allo stesso tempo anche un progressivo appiattimento dell'orizzonte allegorico e morale in funzione di una più accentuata spettacolarità. Tale costante ricerca di una *varietas* in grado di rinnovare dall'interno le forme e i modi della rappresentazione e, soprattutto, dell'elogio encomiastico non anima soltanto i tornei cavallereschi e le quintane carnevalesche, ma caratterizza in profondità anche la ricezione e la fortuna del tema di Cupido punito all'interno della poesia epitalamica fra XVII e XVIII secolo.

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 121.

<sup>247</sup> Ivi, p. 6: «Per il lauro poi, per la celata piena di miele, alle sacrosante grandezze della monarchia barberina, sotto il cui favoritissimo dominio, tanto felicemente, si conserva quest'academia d'armi. [...] Per la spada, per la porpora e per i gigli, alla bontà e singolar valore dell'Illustriss. Cardinal Spada, hora legato di Bologna».

### 4.3 La poesia epitalamica

Una storia della poesia epitalamica italiana deve ancora essere scritta<sup>248</sup>, soprattutto per ciò che riguarda le forme (non solo metriche) adottate per cantare e celebrare le nozze fra due più o meno illustri personaggi. Manca, fra l'altro, un repertorio dei *topoi* cui gli autori fanno più frequentemente ricorso, un catalogo delle immagini e dei miti utilizzati, che si definiscono per lo più come riscritture, rielaborazioni e riadattamenti di vicende e personaggi della mitologia tradizionale. Dati la natura e il carattere degli epitalami, poesie d'occasione di straordinaria e vastissima diffusione, geografica e cronologica, e data la mancanza di strumenti, formali e metodologici, per un'analisi più dettagliata e minuziosa del quadro complessivo, non si potranno offrire che indicazioni sommarie, necessarie ad integrare la ricostruzione della tradizione del tema di Amore punito e disarmato all'interno di una produzione certamente secondaria, e pur tuttavia «fonte non trascurabile per la storia sociale, del costume, della vita delle classi e dei gruppi»<sup>249</sup>.

Il tentativo di adattare la mitologia tradizionale alle esigenze encomiastiche anima in profondità quello che è stato definito il «paganesimo arcadico e fasullo» dei testi per nozze<sup>250</sup>, e coinvolge direttamente anche il dio dell'amore. Proprio nei testi epitalamici composti fra XVII e XVIII secolo la figura del figlio di Venere torna ad acquisire le molteplici e differenti sfaccettature che ne avevano caratterizzato la ricezione e la rappresentazione in età ellenistica: accanto ad un sempre più frequente Amore fuggitivo<sup>251</sup>, possiamo così trovare Amore

---

<sup>248</sup> A differenza delle lingue classiche, a parte contributi più o meno specifici sulla produzione epitalamica di singoli autori o su determinati eventi spettacolari, non esistono ancora studi generali sull'argomento, ad eccezione della pagine di R. CARAPELLI, *Scrivere per nozze*, in *Scrivere per amore*, a cura di G. Tamassia, Firenze, Pineider, 1993, pp. 71-124. Altre indicazioni si possono ricavare dalle introduzioni ai cataloghi di epitalami di singole biblioteche cittadine, diffusi a partire dall'ancora fondamentale schedatura non sistematica di biblioteche italiane realizzata da O. PINTO, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze, Olschki, 1971; in seguito, specialmente in anni recenti, meritano di essere ricordati i cataloghi di G. BOSI MARAMOTTI, *Le muse d'Imeneo. Metamorfosi letteraria dei libretti per nozze dal '500 al '900*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1995 (sulle collezioni della biblioteca Classense di Ravenna, ma con ampia introduzione ed antologia di testi, pp. 5-96); L. DI DOMENICO, *Per le faustissime nozze. Nuptialia della Biblioteca Braidense (1494-1850)*, Cremona, Edizioni Linograf, 2003; *Invito a nozze. I nuptialia della Biblioteca delle Oblate*, Firenze, Comune di Firenze-Assessorato alla cultura Biblioteca delle Oblate, 2009; *Nuptialia. I libretti per nozze della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, CLUEB, 2010. Le uniche antologie disponibili sono l'ormai datato *Canzoniere dell'amore coniugale dalle origini ai nostri giorni*, a cura di C. Lapucci, Bologna, Cappelli, 1974, e la più recente antologia curata da W. DI RENZO VIANELLO, *Quando la poesia va a nozze: imenei ed epitalami*, Villa Verucchio, La pieve, 2010, totalmente incentrata sulla produzione (anche dialettale) emiliano-romagnola fra Settecento e Ottocento.

<sup>249</sup> G. BOSI MARAMOTTI, *Le muse d'Imeneo*, cit., p. 19.

<sup>250</sup> R. CARAPELLI, *Scrivere per nozze*, cit., p. 97.

<sup>251</sup> Cfr. B. DELLA PENNA, *Amore fuggitivo. Epitalamio nelle nozze de' signori Giovanni Margarucci et Orsola Eugenio*, in Perugia, nella stampa episcopale appresso Angelo Bartoli, 1627; O. ARRIGHI LANDINI, *Amore fuggitivo nelle selve. Epitalamio [...] per le nozze di ss. ee. il n. u. s. Marco Priuli colla n. d. Eugenia Dona*, Venezia, nella stamperia Zatta, [s.d.].

poeta<sup>252</sup>, Cupido scultore<sup>253</sup>, Amore architetto<sup>254</sup>, ma anche, di maggiore interesse per le nostre ricerche, Cupido sconfitto e disarmato. Nell'utilizzo di questo *topos* negli epitalami sembrano convergere due tendenze: il trattamento ironico e giocoso dell'immagine caratterizzante la cultura epigrammatica alessandrina e la rilettura allegorica ed emblematica dell'iconografia di Amore punito operata dalla tradizione successiva. Ma con una differenza: il soggetto non è più simbolo esclusivo della temperanza femminile, ma passa a rappresentare l'insieme delle virtù che devono animare la coppia di sposi, secondo un modello operante già, in età umanistica, agli albori della ricezione spettacolare (ed encomiastica) dei *Triumph* petrarcheschi.

Nei testi per nozze Cupido è protagonista di una ricca serie di disavventure, dai litigi con la madre fino ai processi in tribunale. Gli epitalami ripropongono dunque, ma con un nuovo significato, la molteplici immagini del dio sconfitto ed umiliato fin qui incontrate. Nel 1612, in occasione delle celebrazioni per le nozze di Michele Peretti e Anna Maria Cefis, l'accademico umorista Giacomo Cicognigni compone l'*Amor pudico*, testo in cui lo scontro fra amore fedele (e matrimoniale) e passione istintiva prende le forme di una dicotomia fra Cupido e Venere, contrapposizione risolta, come nella coeva mascherata fiorentina ricordata in precedenza, dall'intervento di Antero, «di legittimo ardore, / di reciproco amor vero sostegno»<sup>255</sup>. Dopo aver gettato a terra i propri strali in segno di rinuncia all'autorità di Venere, Eros si rivolge infatti al fratellastro, che lo accoglie con queste parole:

Antero: O glorioso nume,  
o mirabile arciero,  
ceda al novo desio vecchio costume:  
virtude è spesso il variar pensiero.

Amore: Se tu mi porgi aita  
indissolubilmente a te mi lego.

Antero: Non mai più da te lungi i vanni spiego,  
ch'io nacqui sol per eternar tua vita<sup>256</sup>.

A partire dal XVII secolo, il rapporto fra Cupido e Anteros non si definisce più, come

---

<sup>252</sup> Cfr. A. PULCI, *Amor poeta e Proteo vaticinante. Epitalami nelle reali nozze dell'altezze serenissime Ferdinando secondo Gran Duca di Toscana e Vittoria Rovere*, in Venetia, appresso Gio. Battista Vaglierino, 1637; O. ARRIGHI LANDINI, *Amore poeta. Epitalamio [...] per le faustissime nozze del nobil uomo sier Pietro Zusto con la nobil donna Laura Valmarana*, in Venezia, [s.n.t.], 1763.

<sup>253</sup> Cfr. G. PISELLI, *Cupido scultore per le nozze delle sereniss. altezze Odoardo principe di Parma etc. e Dorotea Sofia principessa di Neuburg*, in Todi, per Vincenzo Galassi, 1690.

<sup>254</sup> Cfr. G. GIOVANNARDI, *Amore architetto. Epitalamio per le nozze degl'illustrissimi signori il signor conte Tommaso Gessi e la signora contessa Giuditta Bertoni patrizi faentini*, in Faenza, nella stamperia dell'Archi, 1786.

<sup>255</sup> G. CICOGNINI, *Amor pudico. Festino e balli danzati in Roma nelle nozze de gl'illustrissimi et eccellentissimi Signori Michele Peretti Principe di Venafro e Signora Principessa D. Anna Maria Cefis*, in Viterbo, presso Girolamo Discepolo, 1614, p. 9.

<sup>256</sup> *Ibid.*

nell'*Emblematum liber* di Andrea Alciato, come un'opposizione insanabile fra due forme di sentimento, presto riassunte nelle etichette di Amor sacro e Amore profano; specialmente nella poesia epitalamica, fra i due figli di Venere viene a crearsi una perfetta sintonia, simbolo di casta passione, per lo più in opposizione alla madre, ma soprattutto emblema per eccellenza dell'unione matrimoniale. Il vincolo fra gli sposi acquista così, contemporaneamente, la qualifica di 'mutuo amore' ma anche di 'amore divino', legame che trova la sua più perfetta rappresentazione proprio nella figura di Anteros, protagonista di testi (non solo) epitalamici differenti per genere e per struttura<sup>257</sup>. Così, ad esempio, l'*Erote ed Anterote* di Ventura Terzago si presenta come un testo composito, stampato per le nozze del Principe elettore Massimiliano Emanuele con l'Arciduchessa d'Austria Maria Antonia nel 1686, in cui l'elogio encomiastico affidato alla figura di Anteros, «d'Amor seguace, / anzi lo stesso Amor, d'Amor maggiore»<sup>258</sup>, preludio alla fusione delle due figure nel «concorde Amore»<sup>259</sup>, è seguito dalla descrizione della giostra cavalleresca organizzata per l'occasione e delle imprese dei partecipanti al torneo<sup>260</sup>, il tutto tenuto insieme dalla stravagante invenzione narrativa della nascita delle due divinità dai denti del drago sepolti da Cadmo. Più tradizionale risulta invece la *Nascita de' due Amori* di Gasparo Gozzi, componimento in endecasillabi per destinatari ignoti, incentrato sul recupero del mito dell'amor reciproco descritto da Temistio, con i due figli di Venere che «crescono entrambi, entrambi hann'arco e frecce, / e l'un dall'altro alto vigor ritragge»<sup>261</sup>.

Nell'*Amor pudico* di Cicognini la dea ciprigna si rivolge a Mercurio per catturare il «fuggitivo Amore»<sup>262</sup>, e questi ricorre allo Sdegno, più volte incontrato come antagonista del dio in tornei, giostre cavalleresche e feste sceniche. Cupido, sostenuto da Antero e Himeneo, riesce però ad avere la meglio sul nemico; l'epitalamio si conclude così con la sconfitta di Venere, costretta a riconoscere: «se dal mio sen fecondo / nacque gemino Amore, / di due Venere ancor si pregi il mondo»<sup>263</sup>. Nella nuova prospettiva introdotta sul rapporto fra la dea ciprigna e i figli, non sono più i due Amori ad essere proiezione della duplicità di Venere –

<sup>257</sup> Utili indicazioni sul trattamento della figura di Anteros nel XVII secolo offre D.J. GORDON, *Poet and Architect: The Intellectual Setting of the Quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 12 (1949), pp. 152-178.

<sup>258</sup> V. TERZAGO, *Erote ed Anterote. Torneo celebrato dall'Altezza Serenissima Elettorale di Massimiliano Emanuele Duca dell'una e l'altra Baviera e del Palatinato Superiore, Principe elettore del Sacro Romano Impero, Conte palatino del Reno, Landgravio di Leichtenberg, etc. etc. alle sue augustissime nozze con la Serenissima elettrice Maria Antonia Arciduchessa d'Austria etc. etc.*, in Monaco, per Giovanni Iecklino, [s. d.], p. 64.

<sup>259</sup> Ivi, p. 69.

<sup>260</sup> Il testo come libro di imprese è ricordato nel catalogo di M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, cit., p. 513.

<sup>261</sup> G. GOZZI, *Scritti*, a cura di N. Tommaseo, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1849, vol. III, pp. 102-104: 104.

<sup>262</sup> G. CICOGNINI, *Amor pudico*, p. 16.

<sup>263</sup> Ivi, p. 37.

Urania e Pandemia –, ma è la dea stessa a ‘sdoppiarsi’, assumendo in sé il doppio valore di castità e di sensualità.

All’opposto, in un altro *Amor pudico*, quello descritto da Luigi Manzini ma composto dall’accademico degli Intrepidi Enea Pio degli Obizzi per un torneo cavalleresco rappresentato in occasione delle nozze fra Bartolomeo Zeno e Lisabetta Landi a Padova nel 1643, è Cupido stesso che rifiuta la propria natura lasciva e impudica e, criticando la corruzione degli altri dei, decide di abbandonare l’Olimpo per rimettersi al potere di Imeneo:

Ma se ’l contaminato atrio sereno  
per domicilio eternità m’assegna,  
far non può già ch’una stagione almeno  
io tra mortali ad habitar non vegna;  
cangerò in questo ciel, benché terreno  
fuoriuscito immortal, la patria indegna,  
ove quest’arco e questi strai ch’io cingo  
armi sian sol del coniugale arringo.

[...]

A te sacro Imeneo fra tanto io porgo  
di geniale ardore votivo incenso;  
questa faretra ripurgata appendo  
al tuo gran nume, e la tua face accendo<sup>264</sup>.

Anche nell’*Amor pudico* di Enea Pio degli Obizzi la maggiore avversaria di Cupido è la madre Venere, simbolo di passione sensuale e istintiva contrapposta al casto e fedele amore coniugale. Molto simile è quanto rappresentato, in occasione delle nozze di Odoardo Farnese e Margherita de’ Medici nel 1627, da un altro accademico degli Intrepidi, quell’Ascanio Pio di Savoia autore anche di un *Amore trionfante dello Sdegno* per la venuta a Ferrara del prefetto generale di Roma Taddeo Barberini, in cui lo scontro fra le personificazioni si presenta come *psychomachia* di fondo dell’episodio tassiano della liberazione di Rinaldo ad opera di Carlo e Ubaldo<sup>265</sup>. In uno degli intermezzi recitati a Parma per l’arrivo di Margherita de’ Medici, è descritta invece una scena piuttosto tradizionale, se non decisamente cortigiana: la dea ciprigna è infatti irata con Amore per non aver saputo far innamorare Diana:

Amore: Madre, non ti sdegnare,  
madre, pietosa madre.  
La mia ragion cortesemente ascolta,  
e poi non ti consoli,  
dimmi codardo e vile,  
forsennato, impotente e traditore.

---

<sup>264</sup> L. MANZINI, *L’Amor pudico. Invenzione del Sig. Marchese Pio Enea de gli Obizzi per un torneo a cavallo fatto la notte del 15 giugno 1643 in Padova per le nozze degl’Illustrissimi Sig. Bartolomeo Zeno e Lisabetta Landi nobili veneziani*, in Este, per Giulio Crivellari, [s. d.], c. 33r-v.

<sup>265</sup> A. PIO DI SAVOIA, *L’Amore trionfante dello Sdegno*, in Ferrara, per Francesco Sozzi, 1642, pp. 67-94.

Questa sposa reale  
 m'ha tolte tutte le armi:  
 madre non ho più face  
 essa l'ha ne' begli occhi;  
 madre non ho più lacci,  
 essa gli ha ne' capelli;  
 madre non ho più strali,  
 poi che rimasta è vota  
 tutta la mia faretra in quel bel volto.  
 E che far potev'io contro Diana?  
 Venere: Figlio, io son convinta e mi contento  
 per le glorie di lei  
 di tollerar questa caduta in pace<sup>266</sup>.

Se la possibilità di una conciliazione fra Venere e Diana, in direzione del vero amore o di una virtuosa castità, è tema caro alla poesia epitalamica<sup>267</sup>, nell'intermezzo parmense tale soggetto si lega ad un uso decisamente stereotipato del motivo di Cupido privato delle armi dalla donna, vieta immagine di elogio della bellezza muliebre. Lo stesso tipo di utilizzo del tema di Amore disarmato ricorre ancora, ma in modo più originale, in un altro testo per il matrimonio di Ranuccio Farnese e Margherita de' Medici, occasione particolarmente propizia per la produzione di componimenti per nozze<sup>268</sup>. Si tratta del dramma musicale del conte Francesco Berni intitolato *Le ali d'Amore*, non propriamente un epitalamio, ma un più articolato testo rappresentativo incentrato su un'allegoria dei vizi che possono corrompere il vincolo matrimoniale. La narrazione inizia con un incontro fra Momo, Verità, Fede e Bugia che, dopo aver criticato la corruzione della corte, riconoscono nel dio dell'amore il loro vero nemico:

Momo: Da noi pure Amor si annodi:  
 se anche il volto d'un'Arpia  
 degna sol de l'arte mia  
 vuol che s'ami e che si lodi,  
 da noi pure Amor si annodi.  
 Verità: Su si prenda il nume arciero  
 che dettando a suoi seguaci  
 mille iperboli mendaci  
 fu contrario ogn'hor del vero.  
 Su si prenda il nume arciero.  
 Fede: S'incateni pur Amore,

<sup>266</sup> A. PIO DI SAVOIA, *Intermedii recitati in musica dalle più ecc.ti voci del nostro secolo in uno dei superbissimi teatri di Parma fabricato dall'heroica magnificenza del s.or duca Odoardo Farnese per honorar l'arivo della ser.ma prencipessa Margherita di Toscana sua consorte*, in Parma, appresso Seth et Erasmo Viotti, 1629: si cita da A. SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica*, cit., pp. 427-480: 461-462.

<sup>267</sup> Cfr. almeno C. POSSENTI, *L'amicizia di Venere con Diana. Epitalamio [...] per le nozze reali di Polonia*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1638.

<sup>268</sup> O. PINTO, *Nuptialia*, cit., pp. 23-24, nn. 214-226; di particolare interesse per il tema proposto è il componimento di B. MORANDO, *Gareggiamento d'Amore e d'Imeneo rappresentato in Elicona per le nozze delli ser.mi di Piacenza e Parma Odoardo Farnese e Margherita Medici*, in Piacenza, appresso Giacomo Ardizzoni, 1628.

de la fede empio nemico:  
cento volte l'impudico  
mi scacciò da l'altrui core,  
s'incateni pur Amore.  
Bugia: Su si leghi il dio bendato,  
io vestita ed egli nudo,  
apre i seni ed io li chiudo,  
io son zoppa ed egli alato.  
Su si leghi il dio bendato<sup>269</sup>.

I progetti dei quattro personaggi vengono però scambussolati dall'arrivo di Cupido, disperato perché «ne' vicini sentieri / da stuol di masnadieri / disarmato restai»<sup>270</sup>. Berni non rivela l'identità degli assalitori del dio; immagina invece le personificazioni, commosse dalla sorte del figlio di Venere, tentare di aiutarlo nei limiti del possibile:

Bugia: Consolati, o Cupido:  
son io quella Bugia che a tuoi diletti  
ombre detto e sospetti.  
Col martello saprò di Gelosia  
formar dardi novelli a la tua mano.  
Amore: Ciò senza l'arco è vano.  
Momo: Avrai l'arco da me.  
Rettitudine al mondo  
sì inflesibil non è  
che non l'incurvi e pieghi  
di Momo il dir mordace.  
Amore: Ma sarò senza face.  
Verità: Nel sol che a Verità risplende in fronte  
vive facelle al tuo desio sian pronte.  
Amore: E senza i lacci miei  
come arrestar potrei fugace piede?  
Fede: Lacci avrai da la Fede.  
Amore: Oh me lieto e beato,  
se qui d'armi novelle  
per vostra man vol provedermi il fato.  
Hora sì  
che in questo dì  
più che mai annodarò,  
ferirò senza pietà.  
Chi non conosce Amor lo proverà<sup>271</sup>.

Dietro l'immagine delle nuove armi di Cupido Berni tratteggia il ritratto satirico di un vero e proprio *monstrum*, un falso Amore che si serve della menzogna e dell'inganno per fare innamorare gli uomini. Niente di più lontano dall'elogio del vincolo coniugale. La successiva apparizione di Imeneo sembra dunque necessaria per riportare l'ordine, ma anche questo

---

<sup>269</sup> F. BERNI, *Le ali d'Amore*, in ID., *I drammi*, in Ferrara, per Giulio Bolzoni Giglio e Giuseppe Formentini, 1666, pp. 677-700: 687-688.

<sup>270</sup> Ivi, p. 689.

<sup>271</sup> Ivi, p. 690.

nuovo intervento viola l'orizzonte d'attesa dello spettatore: Imeneo non vuole liberare Cupido bensì tagliargli le ali:

Imeneo: Allor che il nodo mio  
di duo novi consorti unisce i cori,  
perché s'è poco infra di lor dimori?  
Amore: Se il ver da me tu brami,  
poiché alato son io fuggo i legami.  
Solo per brevi giorni  
fra gli sposi novelli avvien ch'io stia;  
e acciò con lor soggiorni  
l'Amicizia vi lascio in vece mia.  
Imeneo: Per questo, Amor, per questo  
l'ali troncar ti vo'<sup>272</sup>.

Il dramma musicale di Berni anticipa in modo sorprendente le critiche alla degenerazione dell'amore coniugale che certa letteratura morale settecentesca rappresenterà proprio mediante l'immagine di Cupido privato dei propri attributi e sostituito da falsi sosia come l'interesse o l'amicizia. Il dramma musicale perde così lo statuto di semplice elogio encomiastico per divenire una più articolata critica alla corruzione dei costumi, come dimostra anche la centralità attribuita alla figura di Momo<sup>273</sup>: il componimento d'occasione rivela infatti uno schema allegorico ben strutturato, in cui le immagini e i *topoi* della poesia per nozze vengono rielaborati e ridefiniti per creare nuovi figuranti in grado di travalicare i limiti ristretti della lode della coppia di sposi. Il motivo cortigiano trova spazio solo in conclusione del testo, quando Amore, ormai prigioniero di Imeneo, chiede di poter essere sbendato:

Ma che miro improvviso?  
In un crine, in duo rai  
gli arnesi a me rapiti ecco trovai.  
L'inclita predatrice al fin ravviso:  
tu de' sabaudi regni augusta prole,  
quella tu, quella sei.  
Veggio ne le tue chiome i lacci miei,  
ne le tue luci belle  
trovo le mie facelle,  
nel tuo ciglio e ne i guardi  
ecco l'arco, ecco i dardi<sup>274</sup>.

Il significato attribuito al furto delle armi di Amore è lo stesso dell'*Amor pudico* di Ascanio Pio di Savoia, per le nozze del quale Berni aveva composto un *Amor costante*<sup>275</sup>:

---

<sup>272</sup> Ivi, pp. 691-692.

<sup>273</sup> In proposito si può ora rinviare alla dettagliata analisi di D. CAPALDI, *Momo. Il demone critico tra mito, filosofia e letteratura*, Napoli, Liguori, 2011.

<sup>274</sup> F. BERNI, *Le ali d'Amore*, cit., p. 692.

<sup>275</sup> F. BERNI, *L'Amore consolato. Epitalamio [...] nelle nozze delli ill.mi Sign.i il S.D. Ascanio Pio di Savoia e la S.D. Beatrice Bentivoglia*, in Ferrara, per Francesco Suzzi, 1627.



nient'altro che un omaggio galante alla bellezza della sposa; tuttavia, nelle *Ali d'Amore* tale motivo è il punto di arrivo di un più articolato percorso allegorico fra i vizi e le virtù, percorso che si conclude con le doppie nozze di Momo e Bugia, cacciati dalla città, e di Amore e Fede, che rimarranno invece costante presenza al talamo degli sposi: Amore vuole infatti che Imeneo gli tagli le ali e che le sue piume vengano utilizzate dalla Verità per cantare la gioia di Ranuccio Farnese e Margherita de' Medici.

La figura di Cupido sconfitto torna con frequenza nei drammi musicali di Francesco Berni, anche in quelli non legati a celebrazioni nuziali, dall'*Esiglio d'Amore* – con il dio, fatto prigioniero da Mercurio, che viene prima scacciato dall'Olimpo e poi riammesso perché «l'opporsi ad Amore è vanità»<sup>276</sup> – a *La palma d'Amore* – favola scenica composta per il carnevale e basata «su quelle immagini di Cupido ed Anterote che in Elide furono vedute con una palma nelle mani, volendola cadauno di loro: così con l'autorità di molti scrittori si prese l'uno per l'amore, l'altro per la corrispondenza»<sup>277</sup>. La produzione anche encomiastica del letterato ferrarese dimostra dunque, al di là dell'orizzonte occasionale e della destinazione cortigiana, un'attenta rilettura delle fonti classiche motivata dall'intento di trovare nuove immagini e nuovi figuranti in grado di dialogare con il presente.

Altrettanto interessante è il modo in cui il *topos* della sconfitta di Cupido è rappresentato nell'epitalamio dal titolo *Amore disarmato*, composto dal lucchese Francesco Beverini in occasione delle nozze di Cosimo III e Maria Luisa d'Orléans nel 1661. L'operetta, testo raro e sconosciuto<sup>278</sup>, si inserisce in un vero e proprio programma di festeggiamenti che annovera, fra gli altri, l'epitalamio di Pier Francesco Minozzi da Monte San Savino intitolato *Tributi d'Urania*, lo spettacolo equestre *Il mondo festeggiante* di Giovanni Andrea Moniglia e, dello stesso, la ben più nota festa teatrale *Ercole in Tebe*<sup>279</sup>. L'*Amore disarmato* rientra perfettamente nell'ambito di questa produzione encomiastica che ricorre al mito – e alle riscritture dei miti tradizionali – come strumento di lode e di elogio. Francesco Beverini è autore decisamente poco noto, del quale è sopravvissuta anche una «rappresentazione sacra» incentrata sulla figura dell'Imperatrice Flavia, rappresentazione nel cui prologo si oppongono,

---

<sup>276</sup> F. BERNI, *L'esiglio d'Amore*, in ID., *I drammi*, cit., pp. 173-230: 226.

<sup>277</sup> F. BERNI, *La palma d'Amore*, ivi, pp. 13-65: 17.

<sup>278</sup> F. BEVERINI, *Amore disarmato. Epitalamio nelle felicissime nozze de' serenissimi principi Cosimo di Toscana e Margherita Luisa d'Orléans*, Firenze, nella stamperia di S.A.S., 1661: il testo trascritto integralmente in Appendice IV è esemplato sull'unica copia completa attualmente disponibile, quella conservata presso la Bibliothèque Nationale de France (Tolbiac-Rex de jardin-magasin) con collocazione YD-1157 (colgo qui l'occasione per ringraziare vivamente Martina Piperno e Francesca Aceto per il loro prezioso contributo); è invece mutila l'unica copia conservata in una biblioteca italiana, quella posseduta dalla Biblioteca Forteguerriana di Pistoia (collocazione Misc. Ch. 115.10), i cui responsabili devo comunque ringraziare per cortesia e disponibilità.

<sup>279</sup> Cfr. O. PINTO, *Nuptialia*, cit., p. 35, nn. 320-325.

da un lato, Lucifero, Tradimento, Lascivia e Furore e, dall'altro, Fede, Castità e Amor divino<sup>280</sup>. Nell'opera non c'è alcuno spazio per Cupido, figura ambigua che può rappresentare, allo stesso tempo, gli eccessi di una passione istintiva e la continenza di un più casto sentimento. Lo testimonia proprio l'*Amore disarmato*, epitalamio in cui l'immagine al centro del nostro interesse subisce un ulteriore significativo adattamento. Anche in questo caso al centro della narrazione campeggia la figura del dio sconfitto:

Quando del cielo a le stellate soglie  
giunse improvviso Amore  
che non pendeale al fianco  
grave di strali d'oro aurea faretra,  
ma con laceri tronchi in fasce accolti  
d'archi e saette avea  
fatto incarco pesante al dorso ignudo;  
dolce non già, ma dispietato e crudo  
sembrava il volto, e minaccioso il ciglio  
parea ch'altrui vibrasse  
più che foco d'Amor lampi di sdegno;  
stille di pianto amaro  
spandea da' lumi ad irrigar le gote,  
non di timido cor segno codardo,  
ma di rabbia e dispetto irate figlie.  
Confuso il crine avea, lacero il petto  
e con sospiri intensi,  
che de l'oppresso seno  
talor vibrava a palesar la doglia,  
fea veder che nel core  
più profondo chiudea l'alto dolore<sup>281</sup>.

Protagonista dell'epitalamio è un dio irriconoscibile<sup>282</sup>, fanciullo scarmigliato con le armi spezzate, che si rivolge al padre dei numi per rinunciare al proprio incarico:

Queste degli archi miei reliquie infrante  
(quasi rogo funesto  
del mio morto poter), che a te presento,  
prendi sommo regnante;  
poscia fa che d'altrui  
s'armi la destra e s'arricchisca 'l fianco;  
fa pur ch'altri per me cinga la fronte  
di queste bende. [...]  
[...]  
Ma se l'armi d'Amor trattar non puote  
fuor de la destra mia forza immortale,

<sup>280</sup> F. BEVERINI, *L'honestà trionfante nei successi di Flavia imperatrice*, in Roma, presso il Moneta, 1669 (ringrazio i responsabili della Biblioteca Fabroniana di Pistoia per l'aiuto fornitomi).

<sup>281</sup> F. BEVERINI, *Amore disarmato*, cit., vv. 49-69, pp. 6-7.

<sup>282</sup> *Ibid.*, vv. 70-79: «Pria che del cielo entro le sale immense / stampar potesse il pellegrin le piante, / dal bifronte custode udi più volte / minacciose repulse: egli 'l credea / (tanto il cordoglio interno / gli alterava il sembiante) empio Morfeo, / uso d'Amore a falseggiar le forme; / poscia di ciò ben chiaro / disse al volto cruccio, a l'irte chiome: / "Amor non sembri, Amor se' solo al nome"».

d'ogni tema d'Amor libere e sciolte  
errino a lor talento  
per gli ermi boschi ad assalir le fere  
de l'etade avvenir le rozze genti;  
né più del foco mio  
per i cocenti ardori  
men rigidi ne sian ninfe e pastori<sup>283</sup>.

Francesco Beverini costruisce meticolosamente l'impianto narrativo dell'epitalamio: per tutta la prima parte del componimento, circa un terzo del totale, Cupido si lamenta della propria sorte senza spiegare le ragioni di tale risentimento. L'autore è anche particolarmente attento a non rivelare la natura del dio, il significato attribuitogli, che viene svelato soltanto quando Amore riconosce il proprio avversario nel «de' re de l'Arno augusto figlio»<sup>284</sup>:

Tal del mio nume a scorno  
vincitore inconcusso  
vantarsi ardisce; e lusinghiero assalto  
move indarno ver lui Lascivia amica<sup>285</sup>.

L'Amore che si rivolge a Giove nell'epitalamio è dunque raffigurato come amico della Lascivia, un sentimento passionale che non riesce ad avere la meglio su Cosimo de' Medici, rappresentato invece come un giovane formato alla virtù, alla guerra e alle arti, alla scuola di Diana, di Marte e di Pallade e Giunone, contro il quale Cupido vede «rintuzzarsi ogni strale, / spezzarsi ogni arco, ed ogni colpo ir voto / con mio scorno»<sup>286</sup>: «sì che sempre rimase / contro un mortal possente / nell'arringo d'amore Amor perdente»<sup>287</sup>. La scena descritta non è particolarmente originale: ancora una volta, la lode del dedicatario acquista la forma di un elogio della sua temperanza, della sua continenza della sua capacità di resistere saldamente agli strali della passione. Più originale è che questo motivo trovi spazio in un epitalamio, un componimento che, per sua stessa natura, dovrebbe definirsi come un'esaltazione dell'amore e del potere di Cupido. Nel più tardo *Amore vittorioso*, epitalamio composto in onore di Francesco Oddi e Maria Vittoria Banchieri da un altro autore pistoiese, l'anonimo Scolorito dell'Accademia dei Risvegliati, il dio dell'amore non ha infatti alcuna difficoltà a far breccia nel cuore dello sposo:

E rimirando in lui degl'avi illustri,  
ch'a meraviglia un tempo  
le patrie sponde e più l'Italia ornaro,

---

<sup>283</sup> Ivi, vv. 96-119, p. 8.

<sup>284</sup> Ivi, v. 173, p. 10.

<sup>285</sup> Ivi, vv. 182-185, p. 11.

<sup>286</sup> *Ibid.*, vv. 193-195.

<sup>287</sup> *Ibid.*, vv. 204-206.

epilogati i pregi, un stral gli aventa  
 che d'improvviso ardore  
 avvampandoli il core  
 li fa nascere in petto  
 non conosciuto affetto  
 ch'al bel nome di lei, ch'ovunque s'ode,  
 porta seco la lode  
 d'onestà, di beltade; eccita insieme  
 reverenza ed amore:  
 par che in sé goda oltre l'usato, e quindi  
 dal nascente desio  
 fomentato l'ardor, forma il pensiero,  
 nella mente l'esempio e, benché finga,  
 molto li par sempre minor del vero<sup>288</sup>.

Nell'*Amore disarmato* di Beverini si può ipotizzare che l'impotenza e il fallimento del dio di fronte a Cosimo de' Medici siano determinati dalla natura di Cupido, compagno della Lascivia, simbolo di una passione non completamente pura e pertanto meritevole di essere sconfitta in un componimento incentrato sull'esaltazione del vincolo matrimoniale. In realtà l'autore lucchese, per bocca di Giove, offre una diversa interpretazione dell'*inventio* narrativa: il dio dell'amore è colpevole non soltanto di accompagnarsi con la Lascivia – e non di identificarsi con essa –, ma anche di confidare troppo nel potere delle proprie armi:

Dunque ne l'arco tuo tanto t'affidi  
 che del fato immortale  
 i più stabil decreti,  
 folle garzone, di violar presumi?<sup>289</sup>

Per ottenere la vittoria su Cosimo de' Medici Cupido deve dunque modificare le proprie armi, sostituirle con attributi non più virtuosi ma più efficaci:

Ceda solo a' tuoi strali anima imbelle  
 e del volgo inesperto  
 entro i men saggi cuori  
 con l'arco tuo di trionfar t'appaga.  
 De' grandi eroi per impiagare il seno  
 a te d'uopo è lasciar gli usati arnesi.  
 Quei che 'l toscano monarca  
 ha ne l'insegne sue globi dorati  
 prender ne dei, se brami  
 de la franca regina  
 vincere 'l seno ed espugnare 'l core.  
 Poscia gli aurei ligustri  
 dello stemma di lei vibrar nel petto  
 de l'etrusco campion: quivi n'infisse  
 Virtù possente 'l cielo

<sup>288</sup> *Amore vittorioso. Epitalamio nelle nozze de gl'illustrissimi signori co. Francesco Oddi e Maria Vittoria Banchieri*, in Bologna, per li Manolessi, 1678, vv. 79-95, pp. 8-9.

<sup>289</sup> F. BEVERINI, *Amore disarmato*, cit., vv. 335-338, p. 16.

d'espugnar questi cor, che denno uniti  
con lacci d'Imeneo di regni immensi  
regger gli scettri e sostener gl'imperi<sup>290</sup>.

Francesco Beverini riformula i *topoi* di Amore disarmato da un attante virtuoso – come nei poemetti in lode di donne illustri – e della sostituzione della armi di Cupido con attributi più puri – come nell'*Agia* di Luca Contile –, creando un'immagine originale e inedita: il figlio di Venere che, abbandonati arco, freccia e faretra, utilizza gli stemmi degli amanti come strumenti per esercitare il proprio potere. I gigli degli Orléans e le palle medicce divengono dunque i nuovi strali con cui il dio può far breccia nel cuore dei dedicatari, riscrittura encomiastico-impresistica del motivo tradizionale delle armi d'Amore custodite negli occhi o nel corpo di una donna. L'epitalamio per le nozze di Cosimo de' Medici e Maria Luisa d'Orléans tenta in questo modo di dialogare con una tradizione ormai stereotipata, per cercare di rinnovare dall'interno, mediante la contaminazione fra immagini di repertorio, le modalità dell'elogio encomiastico.

Nonostante il virtuosismo e, talvolta, l'eccentricità che ne caratterizza forme e contenuti nel XVII secolo, «possiamo certamente affermare che il *Per nozze* ha nel Diciottesimo secolo la massima diffusione»<sup>291</sup>. Tra i due secoli si respira tuttavia una profonda continuità, anche per ciò che riguarda l'utilizzo del tema di Amore punito. Fondamentale per l'evoluzione del soggetto nella poesia epitalamica settecentesca, «un blocco omogeneo, persino troppo monotono nella ripetitività delle metafore, delle figurazioni, delle trasposizioni mitologiche»<sup>292</sup>, è la produzione d'occasione, e per questo considerata minore, di Pietro Metastasio. Fin da un primo giovanile epitalamio composto a Napoli nel 1722 per le nozze di Giambattista Filomarino, il poeta incrina la serenità della descrizione classica di Cupido dormiente introducendo un riferimento alla sottrazione delle sue armi:

Stende il sinistro braccio  
languidetto e cadente  
al margine odoroso, e all'arco aurato  
le pieghevoli dita avvolge intorno,  
quasi tema che fuori  
della vicina selva  
qualche ninfa lasciva,  
qualche satiro audace  
esca, mentr'egli dorme, e gliel'involi.  
Così riposa Amore<sup>293</sup>.

---

<sup>290</sup> Ivi, vv. 347-364, pp. 16-17.

<sup>291</sup> R. CARAPELLI, *Scrivere per nozze*, cit., p. 83; in proposito è d'obbligo il rinvio a F. COLAGROSSO, *Un'usanza letteraria in gran voga nel Settecento*, Firenze, Le Monnier, 1908.

<sup>292</sup> G. BOSI MARAMOTTI, *Le muse d'Imeneo*, cit., p. 15.

<sup>293</sup> P. METASTASIO, *Epitalamio II*, in *Opere varie*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, 5 voll., Milano,

Per il giovane allievo di Gravina, che aveva da poco esordito con la sua prima raccolta di *Poesie*<sup>294</sup>, il sonno del dio dell'amore non è più un sonno pacifico: la descrizione ricorda da vicino la già ricordata tela del bolognese Pasinelli, con le ninfe che rubano la faretra di un Cupido addormentato con le mani saldamente strette intorno all'arco [fig. 132]. Il figlio di Venere disarmato da un gruppo di donne [figg. 156-158], ma anche da Diana [fig. 159] o dalla madre Venere [fig. 160] è tuttavia soggetto molto diffuso nell'arte del XVIII secolo<sup>295</sup>, soggetto mitologico-allegorico che ben si adatta all'utilizzo occasionale ed encomiastico testimoniato dal componimento metastasiano. Il letterato non procede però nella direzione indicata nella descrizione iniziale: al risveglio le armi di Cupido non sono sottratte da un gruppo di donne vendicative, ma sono distrutte dallo stesso dio che

tumido ed infiammato  
di pianto il ciglio e di rossor le gote,  
straccia l'aurata benda,  
si lacera le chiome, e colle piante  
l'innocente faretra infrange e preme<sup>296</sup>.

Cupido che spezza le proprie armi non è un'immagine particolarmente originale: l'abbiamo frequentemente incontrata in componimenti dedicati alla morte di una donna amata; in questo caso, però, il gesto è motivato dall'impossibilità per il dio di fare breccia nel cuore del dedicatario. Come nell'*Amore disarmato* di Beverini, l'immagine veicola la necessità di un superamento della pura passione istintiva in direzione di un sentimento puro, quell'amore coniugale che non può essere rappresentato mediante le armi tradizionali del figlio di Venere ma, come afferma Vulcano nel testo metastasiano, ha bisogno di un altro tipo di simbolo:

[...] se pur dianzi  
Pallade i dardi tuoi torse dal petto  
dell'alto giovanetto,  
fu perché d'altro strale  
più puro e più lucente  
attende la ferita, e non da quello  
onde ogni umano cor per te s'impiega<sup>297</sup>.

Le nuove armi di cui Amore deve servirsi non sono i blasoni nobiliari scelti da Beverini, bensì

---

Mondadori, 1943-1954, vol. II, p. 813-827: 813.

<sup>294</sup> Su queste prime esperienze poetiche metastasiane e sulla sua produzione napoletana si rinvia a F. GAVAZZENI, *La poesia giovanile del Metastasio*, in ID., *Studi metastasiani*, Padova, Liviana, 1964, pp. 5-78; R. CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, pp. 29-89.

<sup>295</sup> Cfr. *Iconographie des estampes a sujets galants et des portraits de femme célèbres par leur beauté*, par M. le C. d'I., Genève, Chez J. Gay et fils, 1868, coll. 4, 67, 104, 193, 205, 403, 405, 788; W. DEONNA, *L'«Amour captif» de Pradier*, in «Genava», XIX (1941), pp. 216-223: 219-220, nota 9.

<sup>296</sup> P. METASTASIO, *Epitalmio II*, cit., p. 817.

<sup>297</sup> Ivi, p. 825.

gli strumenti che non Vulcano, bensì «il Piacere, la Fé, l'Onor, la Pace»<sup>298</sup> hanno preparato per garantire la felicità degli sposi.

Cupido si trova spesso in situazioni difficili nella poesia d'occasione di Metastasio, in linea con una visione 'relativa' dell'amore che «non è mai uguale per tutti e non è mai uguale a sé stesso»<sup>299</sup>. Molto significative in proposito si rivelano le cosiddette feste teatrali<sup>300</sup> che «costituiscono sicuramente un privilegiato punto d'osservazione sulla celebrazione metastasiana dell'Impero asburgico»<sup>301</sup>, ponendosi allo stesso tempo in diretta continuità con le prime esperienze napoletane e i modelli che le avevano guidate, Tasso e Marino in particolare<sup>302</sup>. Esempio è il caso dell'*Asilo d'Amore*, testo composto a Vienna nel 1732 in occasione della nascita di Elisa, la figlia dell'Arciduca Carlo VI. Questa festa non è legata ad un matrimonio, ma presenta comunque alcuni significativi spunti di riflessione. Il testo inizia infatti con Cupido travestito da pescatore che così si rivolge alla madre:

E chi vuoi che ravvisi  
in queste spoglie un dio? Deposte ho l'ali,  
non ho la benda sul ciglio; al fianco appese  
in luogo di faretra  
porto l'umide nasse; e, d'arco in vece,  
stringo la canna e l'amo. In tal sembiante  
di Cipro un pescatore  
dovrà credermi ognun, ma non Amore<sup>303</sup>.

Amore abbandona i propri attributi per fuggire l'ira degli dei che ha fatto innamorare; ai suggerimenti della madre, che gli consiglia di confondersi fra le donne, fra i giovani o fra gli anziani, il dio si mostra recalcitrante, criticando l'incapacità delle donne di saperlo nascondere, la poca propensione dei giovani a proteggerlo e gli eccessi cui gli anziani si abbandonano in sua presenza. Venere decide dunque di intercedere presso gli altri dei: dopo aver raccontato di aver tentato di legare Amore a un mirto, secondo un *topos* codificato, la dea cipriana cerca di difendere il figlio riconoscendo che «se diventa poi / ministro di follie,

---

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> M.G. ACCORSI, *Metastasio e l'idea dell'amore*, in *Metastasio e altro Settecento*, a cura di M. Saccenti, in «Italianistica», XIII-1/2 (1984), pp. 71-123: 75.

<sup>300</sup> Sul tema è sempre fondamentale il pionieristico volume di J. JOLY, *Les fêtes théatrales de Metastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978; ma cfr. anche E. SALA DI FELICE, *Storicità del Metastasio*, in EAD., *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, FrancoAngeli, 1983, pp. 168-185; P. GIBELLINI, *Metastasio e la mitologia*, in «Critica letteraria», 112 (2001), pp. 459-481: 474-481; E. SALA DI FELICE, *Metastasio "Cesareo": lodi e lezioni per la corte*, in EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, pp. 261-285 (che torna sul testo di Joly a pp. 458-466).

<sup>301</sup> C. CRISTIANI, *L'idea di impero: dalla tradizione classica all'Astrea placata di Metastasio*, in «La rassegna della letteratura italiana», CXII (2008), pp. 93-105: 93.

<sup>302</sup> Cfr. E. TADDEO, *Metastasio da Marino a Seneca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXIV (1987), pp. 321-364, 481-508.

<sup>303</sup> P. METASTASIO, *L'asilo d'Amore*, in ID., *Opere varie*, cit., pp. 198-218: 199.

cagion di pianti, / non è colpa d'Amor, ma degli amanti»<sup>304</sup>. Torna l'argomento, fondante in relazione al tema di Cupido punito, della colpevolezza degli amanti, argomento che gli altri dei, come già le *heroides* ausoniane, non sono disposti ad accettare. Venere cerca dunque di proporre una diversa soluzione:

Io vi propongo, o dei, no, non si opprima,  
non si distrugga Amor: funesta al mondo  
la perdita saria. Sotto la cura  
di rigido maestro il folle ingegno  
impari a moderar<sup>305</sup>.

Ma i maestri suggeriti, il Tempo, lo Sdegno, la Fatica e la Ragione non vengono considerati sufficienti a trattenere le intemperanze di Cupido<sup>306</sup>. Scacciato dall'Olimpo, ormai privo dei propri attributi, Amore riesce infine a trovare asilo sicuro presso le Virtù raccolte da Elisa<sup>307</sup>, lodata come l'unica protettrice di un sentimento puro e virtuoso. L'elogio encomiastico si fonda dunque su un immaginario più vasto e di ben più ampio respiro, un immaginario allegorico che rivela il vero significato della festa teatrale, nient'altro che «una riflessione sul problema della passione, dei suoi pericoli, ma anche dei suoi vantaggi, in seno alla collettività»<sup>308</sup>. La secondarietà del motivo d'occasione rispetto a tale finalità è dimostrata dalla riscrittura cui *L'asilo d'Amore* è sottoposto ad opera dello stesso Metastasio. Il testo è infatti ripubblicato nel 1765 con il titolo *Il trionfo d'Amore*, e presentato come epitalamio per le nozze di Giuseppe II e Maria Giuseppa di Baviera. Se sostanzialmente invariata risulta la prima parte, e dunque la filosofia dell'amore ad essa sottesa, differente è la conclusione della festa, in cui Cupido non resta più al sicuro fra le braccia delle Virtù, ma torna sull'Olimpo da trionfatore dopo aver fatto innamorare i dedicatari del componimento<sup>309</sup>.

Ancor più interessante per la nostra indagine è un'altra festa teatrale composta a Vienna nel 1741, *l'Amor prigioniero*, che fin dal titolo ricalca moduli della poesia per musica secentesca, come l'omonima favoletta piscatoria composta per il carnevale del 1615 dal

---

<sup>304</sup> Ivi, p. 210.

<sup>305</sup> Ivi, pp. 210-211.

<sup>306</sup> A proposito della dicotomia, più volte incontrata, fra Amore e Sdegno, vale la pena ricordare le parole con cui Marte si oppone a Venere: «Sdegno ed Amore / s'intendono fra lor. Benché nemici, / l'un dell'altro non teme; / son diversi di genio e vanno insieme» (ivi, pp. 211-212).

<sup>307</sup> Il motivo encomiastico di Elisa protettrice delle Virtù torna anche in un'altra festa scenica composta in onore della figlia di Carlo VI, *Le Grazie vendicate*: in questo caso le Grazie, stanche dei soprusi di Cupido, decidono di rivolgersi ad Elisa, madre delle Virtù, per ottenere giustizia (P. METASTASIO, *Le Grazie vendicate*, in ID., *Opere varie*, cit., pp. 219-226).

<sup>308</sup> J. JOLY, *Metastasio e la sintesi della contraddizione. Dall'«Enea negli Elisi» all'«Adriano in Siria»*, in ID., *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 11-83: 16; sull'importanza della festa Joly si era già soffermato in precedenza: cfr. ID., *Les fêtes théatrales*, cit., pp. 103-122: 119: «Le prétexte mythologique de la fête est de plus en plus abandonné au profit d'une analyse psychologique au centre de laquelle se trouve la problématique de l'individu».

<sup>309</sup> P. METASTASIO, *Il trionfo d'Amore*, in ID., *Opere varie*, cit., pp. 491-506.



Costante Ravvivato Silvestro Branchi<sup>310</sup>. Nel testo accademico Cupido è imprigionato da alcuni pescatori che, come i pastori delle commedie boscherecce, vogliono conquistare le donne amate; nella festa metastasiana torna invece in scena il tradizionale contrasto fra Amore e Diana, argomento che fa ipotizzare, anche in questo caso, una stesura in occasione di un matrimonio o di un fidanzamento<sup>311</sup>. Se non si hanno indicazioni precise circa lo spunto encomiastico alla base del testo, recitato in corte con la partecipazione di arciduchessa e cortigiani, sono invece innegabili i profondi legami fra questa e le prime opere napoletane di Metastasio, a partire dall'*Endimione*, altro epitalamio composto nel 1720, di cui l'*Amor prigioniero* sembra approfondire «la drammatizzazione [...] a vent'anni di distanza»<sup>312</sup>. L'azione, che si svolge nei boschi di Delo, vede fin dall'inizio il dio dell'amore fatto prigioniero dalla figlia di Latona che dichiara: «nel sonno immerso / l'incauto ritrovai: / di quei nodi lo cinsi, indi il destai»<sup>313</sup>. La dea prosegue quindi rivolgendosi alle sue ninfe: «Il tiranno è in catene: / venitelo a punir de' falli suoi. / Rise l'empio abbastanza: or tocca a voi»<sup>314</sup>. Ma anche in questo caso, come nel primo epitalamio napoletano, le ninfe di Diana rimangono in disparte, preferendo generare l'ira della dea – che continua a chiedere invano «recidete quell'ali, / frangete quegli strali e conducete / in trionfo il crudel»<sup>315</sup> – piuttosto che quella di Cupido. Come nel giovanile *Endimione*, costruito «sur le thème, particulièrement approprié à un mariage, de la toute puissance de l'amour»<sup>316</sup>, anche l'*Amor prigioniero* si conclude con il trionfo del figlio di Venere, che può così rivelare alle ninfe la sua vera natura: «Nel contrasto Amor s'accende, / con chi cede, a chi si rende / mai sì barbaro non è»<sup>317</sup>.

Le feste teatrali di Metastasio, pur dettate da ragioni encomiastiche, si rivelano testi tutt'altro che secondari, testi che permettono di osservare la continuità, tematica e concettuale, tra la formazione napoletana, barocca e arcade, e la successiva esperienza viennese del poeta cesareo; ma, allo stesso tempo, tale poesia d'occasione, nelle sue molteplici declinazioni, illustra perfettamente la percezione del sentimento amoroso che domina la scrittura metastasiana, non esente dal conflitto tra amore e ragione che caratterizza gran parte del

---

<sup>310</sup> S. BRANCHI, *Amor prigioniero favoletta pescatoria del Costante accademico Ravvivato all'illustre e rever. Sig. Don Girolamo Iacobi dignis. Maestro di cappella di S. Petronio, musico eccellentissimo*, in Bologna, presso Bartolomeo Cochi, 1615.

<sup>311</sup> Cfr. J. JOLY, *Les fêtes théatrales*, cit., pp. 243-247.

<sup>312</sup> R. CANDIANI, *Pietro Metastasio*, cit., p. 58; sull'*Endimione* cfr. anche F. GAVAZZENI, *La poesia giovanile del Metastasio*, cit., pp. 48-56.

<sup>313</sup> P. METASTASIO, *Amor prigioniero*, in ID., *Opere varie*, cit., pp. 304-308: 304.

<sup>314</sup> *Ibid.*

<sup>315</sup> *Ivi*, p. 306.

<sup>316</sup> J. JOLY, *Les fêtes théatrales*, cit., p. 61.

<sup>317</sup> P. METASTASIO, *Amor prigioniero*, cit., p. 308.

pensiero settecentesco<sup>318</sup>, ma tuttavia risolto in nome di un «amor ragionevole»<sup>319</sup>, in grado di risolvere ogni dicotomia interna, ben rappresentato dalla figura di Cupido trionfante che ritorna con frequenza nelle feste teatrali ricordate.

Anche l'*Amor prigioniero* di Metastasio recupera un *topos* particolarmente diffuso nella cultura figurativa del XVIII secolo<sup>320</sup>, *topos* di cui lo stesso poeta cesareo favorisce la circolazione, come testimoniano alcuni dipinti di Angelica Kauffmann esemplati sulle favole teatrali metastasiane: in uno di questi il dio, legato ad una pianta, è minacciato da alcune donne e assiste impotente alla distruzione del suo arco, spezzato sul ginocchio da una delle antagoniste [fig. 161]. Metastasio non agisce però come modello soltanto nella produzione figurativa, ma influenza prepotentemente anche le scritture d'occasione e la produzione epitalamica di gusto arcadico. È il caso di un altro *Amor prigioniero*, quello composto da Nivildo Amarinzio, nome arcade di Gioacchino Pizzi, custode generale dell'Accademia dal 1772 al 1790<sup>321</sup>, in occasione delle nozze fra Giuseppe Alliata e Felice Colonna. L'operetta pubblicata nel 1752 è una rilettura del mito del rapimento di Proserpina (figura dello sposo siciliano) dalla prospettiva di Marte (figura della sposa romana)<sup>322</sup>. Innamorato della figlia di Cerere, il dio della guerra vuole vendicarsi di Venere e soprattutto di Cupido, colpevoli di opporsi al suo amore. Ecco perché, fin dall'inizio del testo, l'autore richiama l'attenzione sull'immagine di «Amor fra ceppi», che Marte così racconta di aver catturato:

L'incauto arciero [...]  
scherzò per poco,  
e sonnacchioso al fine  
sopra un gruppo di fiori  
presso ad un antro ombroso  
stese le membra, e si adattò al riposo.  
[...]  
Appese a i folti rami  
del faggio e dell'alloro  
le bende, e gli archi d'oro<sup>323</sup>.

Marte imprigiona il figlio di Venere mentre dorme dopo aver deposto le armi, nello stesso modo cioè in cui il dio viene più volte sorpreso da donne crudeli e ninfe caste, nonché dalla

---

<sup>318</sup> Fondamentale in proposito resta l'analisi di M. MARI, *Venere celeste e Venere terrestre. L'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988.

<sup>319</sup> M.G. ACCORSI, *Metastasio e l'idea dell'amore*, cit., p. 114.

<sup>320</sup> Cfr. ancora *Iconographie des estampes a sujets galants*, cit., coll. 98, 404; W. DEONNA, *L'«Amour captif» de Pradier*, cit., p. 220, nota 4.

<sup>321</sup> In proposito è ora molto utile A. NACINOVICH, *“Il sogno incantatore della filosofia”. L'Arcadia di Gioacchino Pizzi 1772-1790*, Firenze, Olschki, 2003.

<sup>322</sup> G. PIZZI, *Amor prigioniero. Componimento drammatico da cantarsi per le felicissime nozze dell'eccellenze loro il signor D. Gioseppe Alliata Giovanni principe di Buccheri etc etc e la signora Donna Felice Colonna etc etc*, in Roma, per Giovanni Generoso Salomoni, 1752.

<sup>323</sup> Ivi, pp. 6-7.

dea Diana nell'omonima festa scenica di Metastasio. Se topica è la modalità di cattura, anche la liberazione di Amore avviene in modo piuttosto tradizionale: è Venere sconvolta<sup>324</sup> ad intercedere presso il dio promettendo le nozze fra i due dedicatari. Nel poemetto di Gioacchino Pizzi Cupido è dunque legato per punizione, non da una donna ma da un amante infelice, che cerca così di raggiungere il proprio obiettivo. L'atteggiamento di Marte ricalca così non solo il comportamento degli altri dei che intendono vendicarsi dei soprusi di Amore, ma anche quello dei villani di tante commedie boscherecce, che approfittano della distrazione di Cupido per legarlo nella speranza di poter conquistare il cuore delle donne amate.

Il dio è ancora disarmato nel sonno, ma questa volta non da altre divinità ma da più classiche ninfe, in «una danza allegorica intitolata *Marte e Amore alla fucina di Lenno*, eseguita il giorno 13 di ottobre in Vienna in occasione del matrimonio delle A.A. L.L. R.R. Arciduca e Arciduchessa»<sup>325</sup>. Gasparo Gozzi fa qui riferimento a uno dei molti spettacoli organizzati a Vienna in occasione delle nozze fra Ferdinando d'Austria e Maria Beatrice d'Este nel 1771<sup>326</sup>, spettacolo di cui il cronista veneziano evidenzia, «oltre alla vaghezza della danza», la volontà di «prendere dalla mitologia le invenzioni de' balli, che sempre riusciranno graziosi e nobili quando saranno ingegnosamente composti»<sup>327</sup>. Gozzi sottolinea dunque la necessità di attingere ai repertori figurali e tematici della tradizione, affermando allo stesso tempo l'importanza di un rinnovamento dall'interno dell'immaginario mitologico in direzione di una maggiore spettacolarità. Tuttavia, la descrizione della danza allegorica non rivela spunti di reale originalità rispetto alla produzione epitalamica precedente: anche in questo caso, la narrazione dello scontro fra alcune ninfe e il dio dell'amore prevede che

le ninfe, stizzose anch'esse di tanta malignità e crudeltà, si avventano contro ad Amore e vogliono togli le armi; ma riuscendo loro vana ogni prova, prendono lo spedito di nascondere il dispetto fuggendo. [...] Ritornando intanto due ninfe ad esplorare se il nocivo fanciullo si fosse partito, e trovandolo addormentato, gli si accostano pian piano e gli tolgono arco e turcasso. Il nume si sveglia e si avvede del furto, onde vuole inseguire le due ninfe; ma viene trattenuto da Mercurio, il quale gli fa sapere lui essere stato privato delle frecce per ordine di Giove<sup>328</sup>.

Come in altri epitalami, anche in questo caso Amore corre alla fucina di Vulcano per fabbricarsi nuove armi; interviene però Giove che ordina al figlio di Venere di rinunciare ai propositi di vendetta e di cedere le armi ad Imeneo: «Allora Imeneo e Amore con un ballo di

---

<sup>324</sup> Ivi, p. 9: «Ah Numi! Che miro? / Il figlio in catene. / Che acerbo martiro! / Che barbare pene!».

<sup>325</sup> G. GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, a cura di A. Zardo, nuova presentazione di F. Forti, Firenze, Sansoni, 1878 (rist. anast. Firenze, Sansoni, 1915), p. 320.

<sup>326</sup> Cfr. O. PINTO, *Nuptialia*, cit., p. 203, nn. 1508-1512.

<sup>327</sup> G. GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, cit., p. 320.

<sup>328</sup> *Ibid.*

carattere scambiano a vicenda i loro attributi»<sup>329</sup>. Ancora una volta il vincolo coniugale viene così rappresentato mediante l'immagine di Cupido privato dei propri attributi, allegoria della necessità di dominare gli eccessi della passione e dell'istinto per abbracciare un sentimento fondato sulla temperanza e la fedeltà.

L'*excursus* sulla fortuna dell'immagine di Amore punito e disarmato nella poesia epitalamica fra Sei e Settecento dimostra dunque una sostanziale stabilità nel trattamento e nell'interpretazione allegorica di un tema entrato a pieno titolo nei repertori tradizionali, un tema che viene riproposto, con minime variazioni formali, nelle sue differenti declinazioni. Oltre ai vari Amorini battuti, legati e privati delle armi, nei componimenti per nozze troviamo anche un'altra raffigurazione su cui abbiamo già avuto modo di richiamare l'attenzione, quella di Cupido condotto in tribunale<sup>330</sup>. A condurre Amore in giudizio non poteva che essere un letterato esperto di leggi come l'avvocato Carlo Goldoni che, in occasione del matrimonio di Girolamo Lion Cavazza e Isabella Gritti nel 1761, pubblica un curioso epitalamio in terzine intitolato *Amor processato*<sup>331</sup>. Nello stesso anno Goldoni aveva composto anche, per le nozze Bonfandini-Giovannelli, un *Amor vendicato*, testo in ottave in dialetto veneziano che torna sulla *psychomachia* fra Cupido e Diana<sup>332</sup>; il lungo capitolo in terza rima risulta però decisamente più originale, testimoniando altresì della qualità della poesia d'occasione goldoniana<sup>333</sup>.

L'epitalamio punta fin dall'inizio sulla volontà di catalizzare l'attenzione del pubblico:

Al tribunal fu querelato Amore  
e i capi fur delle tremende accuse:  
per falsario, tiranno e seduttore.  
Si accettò la querela, e a porte chiuse  
il grave caso han delegato i numi  
al magistrato delle nove Muse;  
e lor si diè l'autoritate e i lumi  
per *incoare* all'imputato arciero  
della vita il processo e dei costumi<sup>334</sup>.

Goldoni caratterizza lo stile dell'epitalamio con inserzioni del lessico giuridico latino, inserzioni che tuttavia, per la natura stessa del componimento, sortiscono effetti di volontaria

---

<sup>329</sup> Ivi, p. 321.

<sup>330</sup> In pieno Settecento il tema ha però circolazione anche nella poesia giocosa, come testimonia un capitolo in terza rima di Giambattista Marchitelli pubblicato nelle sue *Rime piacevoli* (Lucca 1747-1749): traggio la notizia dall'introduzione a G. MARCHITELLI, *La coronazione di Medoro*, a cura di P. Crupi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. VIII.

<sup>331</sup> C. GOLDONI, *Amor processato*, in *Componimenti poetici*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1936-1956, vol. XIII, pp. 740-751.

<sup>332</sup> C. GOLDONI, *Amor vendicato*, ivi, pp. 711-723.

<sup>333</sup> Non esistono studi specifici sulla produzione d'occasione goldoniana, su cui sono ancora valide le osservazioni di F. COLAGROSSO, *Un'usanza letteraria*, cit., pp. 109-124.

<sup>334</sup> C. GOLDONI, *Amor processato*, cit., pp. 741-742.

(e talvolta involontaria) comicità. Il dio dell'amore, querelato in tribunale, viene ricercato per tutto il mondo finché viene trovato a Venezia:

Verso Santa Lucia fu al varco atteso:  
dal palagio Leoni esce ridente  
ché il colpo ha fatto ed è legato e preso.  
Scuotersi tenta il prigioniero ardente,  
ma dai lacci crudei si scuote in vano  
ei che seppe allacciar cotanta gente.  
Col capo chino e senza l'arco in mano  
guidato omai delle Camene al trono,  
colà si feo *constituir de plano*<sup>335</sup>.

Ancora una volta Cupido è legato e disarmato, ma non più da un gruppo di ninfe o da dei vendicativi, bensì dagli incaricati del suo arresto. A differenza di altri testi epitalamici, il motivo encomiastico non è inserito in conclusione del componimento, come scioglimento a sorpresa dell'episodio, ma è introdotto fin dall'inizio: Amore è catturato all'uscita del palazzo di Girolamo Lion Cavazza, colto in flagrante dopo aver scagliato la sua ultima freccia. Il dio è quindi condotto in tribunale, dove è sottoposto all'interrogatorio delle Muse, una sequenza utilizzata da Goldoni non soltanto per ragioni di verisimiglianza, ma anche per ragionare sulla natura del sentimento amoroso:

Si principia: «Chi sei?». «Cupido io sono,  
di Venere figliuol ch'Urania è detta,  
di natura e del ciel delizia e dono».  
Segue la Musa a processare eletta:  
«Sai la cagion per cui legato e cinto  
t'han qui condotto all'apollinea vetta?».  
«No, le risponde il prigioniero avvinto».  
«Tel puoi – soggiunse – immaginar?». «Né meno,  
ma guai al mondo s'io cadessi estinto.  
[...]  
Sono – risponde Amor – sono innocente,  
altri usurpa il mio nome e calunniato  
son per invidia dalla trista gente»<sup>336</sup>.

L'Amore arrestato e condotto in tribunale si rivela essere il figlio di Venere Urania, non di Venere Pandemia, simbolo di un sentimento casto e puro contrapposto agli eccessi della lascivia e della libidine. Goldoni non è interessato alla contrapposizione fra Amor sacro e profano – né tantomeno a quella fra Eros e Anteros – ma attinge direttamente alla tradizione classica e alla dicotomia fra le due immagini di Venere. Il commediografo veneziano introduce però anche un altro elemento: nella difendersi Cupido si scaglia contro quanti

---

<sup>335</sup> Ivi, p. 742.

<sup>336</sup> Ivi, pp. 742-743.

usurpano il suo nome, quanti corrompono il significato stesso dell'amore; l'accusa non è rivolta alla passione sensuale contrapposta al vincolo matrimoniale, bensì a tutte le forme di corruzione e degenerazione del vero sentimento amoroso. Torna qui un tema che vedremo caratterizzare la ricezione morale della figura di Cupido nel XVIII secolo, ossia quello dei falsi Amori, già in parte rappresentato da Modesta Pozzo in conclusione del *Merito delle donne*.

Le Muse rifiutano le ragioni del dio e chiamano sul banco dei testimoni un giovane innamorato – che maledice Amore invocando una punizione esemplare: «Ah perfido Cupido! Ah, Dio volesse / troncate ti fossero le mani / ond'haimi al core le saette impresse!»<sup>337</sup> – e quindi una moglie e un uomo anziano, proiezioni di altrettanti differenti tipi di amanti infelici. Come nel primo processo allegorico al figlio di Venere che abbiamo avuto modo di ricordare, l'*Amore al tribunale della Pudicizia*, anche nell'epitalamio goldoniano la difesa di Cupido, di cui si incarica lo stesso poeta, verte sul riconoscimento della falsità delle accuse – attribuite però non più agli innamorati ma ai falsi sentimenti che li animano – e sul riconoscimento dei meriti reali dell'imputato, primo fra tutti la scelta di colpire Girolamo Lion Cavazza con «il dardo stesso ch'Isabella accese / della nobil de' Gritti alta famiglia, / l'usato dardo alle sublimi imprese»<sup>338</sup>. Solo di questo Cupido può essere ritenuto colpevole: di aver fatto innamorare due giovani destinati a stare insieme per la gloria dell'intera Venezia. Di qui la richiesta finale che l'avvocato Goldoni rivolge alle Muse:

«Vada da' lacci suoi libero e sciolto  
e col poter che dagli dei vi è dato  
sia il reo punito e l'innocente assolto.  
Rendasi tal giustizia al dio bendato,  
renda onore a voi stesse il pio rescritto  
e perdon si conceda all'avvocato».  
Il decreto, signor, che dall'invitto  
tribunal delle Muse è uscito fuore,  
in caratteri d'or così fu scritto:  
«Si bandisca dal mondo il seduttore  
che col nome d'Amor quaggiù s'appella.  
Vada libero e assolto il vero Amore  
di Girolamo il nume e d'Isabella»<sup>339</sup>.

Il trionfo degli sposi coincide con l'assoluzione di Cupido, sciolto dalle catene, e con la condanna dei falsi allettamenti che si nascondono dietro il nome e l'apparenza di Amore. Possiamo immaginare che Goldoni intenda qui riferirsi all'interesse – che abbiamo già incontrato nel dialogo di Moderata Fonte –, ma anche alla corruzione del vincolo

---

<sup>337</sup> Ivi, p. 744.

<sup>338</sup> Ivi, p. 749.

<sup>339</sup> Ivi, pp. 750-751.

matrimoniale riconosciuta in pratiche come il cicisbeismo. La degenerazione del sentimento amoroso è infatti tema costantemente al centro della riflessione settecentesca, tema che viene spesso rappresentato, in favole e apologhi morali, proprio per mezzo dell'immagine di Amore punito e disarmato.





## 5 Allegorie morali

L'Amore estremamente vecchio pare che qui sia morto: il Libertinaggio lo ha ucciso.  
(G. Cornoldi Caminer, *La donna galante ed erudita*)

### 5.1 Da Marino all'Arcadia

Nell'*Adone* di Marino si possono riconoscere innumerevoli rappresentazioni del figlio di Venere<sup>1</sup>: numericamente spiccano le immagini di Amore addormentato<sup>2</sup>, ampiamente presenti, ad ulteriore conferma del retaggio efrastico riconosciuto a questo tipo di soggetto, anche nella *Galeria*, in cui «quantunque il dispietato / si fusse addormentato, / non dorme la facella, / non dormon però l'arco o le quadrella»<sup>3</sup>. Il poema in ottave è però continuamente attraversato anche dalle raffigurazioni di Amore punito e soprattutto disarmato, nelle loro differenti declinazioni allegoriche: si può anzi riconoscere una sorta di circolarità fra l'inizio della narrazione, con Venere che batte Cupido minacciandolo di rompergli arco e frecce, e la conclusione, in cui il dio promette alla madre davanti al corpo esangue di Adone:

Romperò l'armi mie, se ciò ricusi,  
a piè di questo tragico feretro;  
seben son già tutti i miei strali ottusi  
e l'arco, ch'era d'or, fatto è di vetro,  
dela face l'ardor gela e s'ammorza  
ed io col pianger tuo perdo ogni forza<sup>4</sup>.

Amore intende distruggere i propri attributi in segno di cordoglio, come tipico di certa poesia funeraria e come richiesto dalla stessa Venere: «Amor spegni la face»<sup>5</sup>; ma per farlo, il dio ha bisogno che la madre gli restituisca le armi:

Sgombra dunque ogni affanno ed a me rendi  
le fiamme e i dardi miei, l'arco e la face,  
che ti giuro per essi a tutti i cori  
far sentir, fuorch'al tuo, piaghe ed ardori<sup>6</sup>.

La sottrazione delle armi ha in questo caso valore metaforico: Venere sottrae le insegne del figlio piangendo la morte di Adone, privando dunque il mondo della gioia e del vero amore.

---

<sup>1</sup> Sull'iconografia mariniana di Amore è sempre utile O. BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, in particolare pp. 32-56.

<sup>2</sup> G.B. MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 2.1, III, ott. 170, p. 185; VI, ott. 152-153, p. 343; XV, ott. 33-34, p. 907.

<sup>3</sup> G.B. MARINO, *Galeria*, a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova, Liviana, 1979, vol. I, 7d, vv. 65-68, p. 277; ma cfr. anche 7a-c, pp. 273-276.

<sup>4</sup> G.B. MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 2.1, XVIII, ott. 219, vv. 3-8, p. 1135.

<sup>5</sup> Ivi, ott. 134, v. 4, p. 1114.

<sup>6</sup> Ivi, ott. 225, vv. 5-8, p. 1137.

La donna è l'unica a possedere realmente i simboli del potere di Cupido, secondo una modalità di rappresentazione presente ancora, nell'ultimo canto, nella lode della bellezza di Lilla cantata del pastore Fileno-Marino: «Sì, sì, vola pur lieve a saettarmi / poich'hai l'ali d'Amor come n'hai l'arme»<sup>7</sup>. Dalla minaccia di una sottrazione reale si passa così alla realizzazione di una sottrazione simbolica: l'intero poema mariniano si snoda fra questi due poli, opposti e complementari, fra queste due differenti interpretazioni dello stesso tema.

Se la tragica scomparsa di Adone è pianta dagli Amorini, che «sfaretrati e con spuntate frecce, / rotte le reti d'or, sciolti i legami / gittate a terra fiaccole e focili, / fanno ale triste essequie ossequi umili»<sup>8</sup>,

chi può l'ira narrar, narrar il duolo  
del superbo garzon quand'egli ha scorto,  
poscia che 'n Cipro ha terminato il volo,  
de' duo l'una malviva e l'altro morto?  
D'Adon compagno, a Venere figliuolo,  
lui senza vita e lei senza conforto,  
o come in preda ai desperati affanni  
si squarcia il velo e si spennacchia i vanni<sup>9</sup>.

Disperato per la sorte di Adone, Cupido si straccia la benda e si spennacchia le ali, come gli Amorini che sul feretro «versarvi e lacci e reti ed archi e strali / [...]; / le vaghe penne svellonsi dal'ali / e le fan cibo de' voraci ardori»<sup>10</sup>. La morte dell'uomo amato viene così a corrispondere alla morte dell'amore stesso – «giace sepolto Adone in questo sasso / e giace seco incenerito Amore»<sup>11</sup> – e l'immagine degli attributi di Cupido distrutti, inizialmente simbolo dell'unione fra gli innamorati, passa a simboleggiare la loro separazione, in un percorso di rispecchiamenti che si fonda proprio sulla figura del dio, quasi esclusa dal resto del poema.

Il passaggio dal mito all'allegoria che caratterizza l'evoluzione dell'*Adone*, dal Cupido battuto dalla madre al sentimento infranto dalla morte della persona amata, trova una ideale sintesi nella seconda parte del VI canto del poema, che contiene una vera e propria rassegna di disavventure del dio dell'amore: dopo essersi addormentato con la faretra appesa ad un mirto (ott. 152-154), Cupido è preso per le ali da Venere che lo imprigiona (ott. 155) e vorrebbe successivamente colpirlo con una verga (ott. 184), quindi è battuto dal Senno (ott. 180), punto dalle api (ott. 188-191), sbendato e gettato nel ghiaccio dalla Gelosia (ott. 196), maltrattato

---

<sup>7</sup> Ivi, XX, ott. 74, vv. 7-8, p. 1275.

<sup>8</sup> Ivi, XVIII, ott. 189, vv. 5-8, p. 1128.

<sup>9</sup> Ivi, ott. 210, p. 1133.

<sup>10</sup> Ivi, XIX, ott. 401, vv. 1-4, p. 1247.

<sup>11</sup> Ivi, ott. 404, vv. 3-4, p. 1248.

dallo Sdegno che gli brucia le ali (ott. 197), condotto in tribunale dalla Ragione (ott. 198), sconfitto in una partita a carte dall'Interesse (ott. 201) e, infine, privato della armi nel solito scambio di farette con la Morte (ott. 202-205). Secondo Pozzi, nell'episodio «s'incrociano due temi, quello di Amore punito e quello di Amore prigioniero, non senza qualche interferenza di un terzo, quello della benda d'Amore»<sup>12</sup>. In realtà i temi che si intrecciano sono molto più numerosi, e sono il risultato di un'articolata contaminazione di fonti diverse, dall'epigrammatica alessandrina all'emblematica profana, dalla poesia umanistica alla coeva produzione europea<sup>13</sup>. Più dei modelli alla base di questa carrellata di episodi, merita di essere sottolineato il progressivo ma inarrestabile scivolamento dalla rappresentazione alla moralizzazione, e la conseguente sostituzione degli antagonisti del dio con personificazioni più o meno classiche. Non si tratta di un processo originale, come sappiamo: se il tema dello scambio delle armi fra Amore e Morte, presente anche in altre opere mariniane<sup>14</sup>, è ben radicato nella tradizione letteraria non solo umanistica, frequenti sono anche gli scontri tra Cupido e lo Sdegno, i processi intentati contro il dio da figure come la Ragione o la Virtù, o ancora la sua sconfitta ad opera di personificazioni simili all'Interesse. Ciò che colpisce nell'*Adone* è che questi episodi, solitamente isolati e inseriti in contesti testuali differenti, dai canzonieri cortigiani alle rappresentazioni sceniche rinascimentali ai poemetti allegorici, trovino un'ideale sintesi nel VI canto, che si presenta così come una *summa* di figuranti simbolici. La scena è collocata dopo l'ingresso del protagonista nei giardini della vista e dell'olfatto, ed è dunque parte integrante del processo di iniziazione di Adone al piacere: guidato da Venere, il giovane deve essere in grado di riconoscere il vero amore e di saper distinguere gli innumerevoli pericoli, e i molteplici avversari, che costantemente lo minacciano. In questo senso, la raccolta di *topoi* legati a Cupido costituisce uno specchio dell'intera storia d'amore fra Adone e Venere, le cui singole fasi possono essere riassunte proprio nelle successive opposizioni dicotomiche fra il dio e i suoi avversari, fino all'implacabile Morte, scambiando le armi con la quale «Amor tragge a morir la gioventute»<sup>15</sup>.

Il Cupido punito e disarmato che domina il VI canto dell'*Adone* testimonia della

---

<sup>12</sup> Ivi, vol. 2.2, p. 349.

<sup>13</sup> Sulle fonti di questo episodio del poema sono sempre utili le osservazioni di C. COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1967, pp. 17-22.

<sup>14</sup> Cfr. O. BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira»*, cit., pp. 44-46, che osserva inoltre come nella rappresentazione mariniana risulti assente «la soluzione dell'episodio in modo paradossale come era stata proposta dai poeti latini e volgari di fine '400 e inizio '500» (p. 46). Sulla presenza del tema in Marino, e sulla sua dipendenza da Alciato e dai *romances* spagnoli, cfr. ancora A. BATTISTINI, «Paradiso infernal, celeste inferno». *Ossimori d'amore nell'Adone di Giovan Battista Marino*, in «RiLUnE», 7 (2007), pp. 171-187: 179-180; E. RUSSO, *Marino*, cit., p. 282, nota 78.

<sup>15</sup> G.B. MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 2.1, VI, ott. 205, v. 8, p. 356.

deriva allegorica del tema in esame: non più immagine di castità, ma più generico emblema della corruzione e dei vizi che possono minacciare il sentimento amoroso. Questo tipo di lettura, come abbiamo ricordato, inizia ben prima di Marino: opera già negli apologhi di Bartolomeo Scala, nella favola scenica di Antonio Ricco, negli emblemi di Corrozet, nel *Merito delle donne* di Moderata Fonte, opera cioè in testi molto differenti, che trovano però una vera e propria sintesi nel poema mariniano. In questo senso, l'*Adone* costituisce un tramite per il successo allegorico-morale del 'non mito' del castigo di Cupido, riprodotto con straordinaria fortuna soprattutto nella vasta produzione moralistica e moraleggiante del Settecento, una produzione che guarda, più o meno esplicitamente, all'opera di Marino. Esemplare in questo senso si rivela il caso del conflitto tra Amore e Interesse, opposizione molto fortunata già nel primo Seicento: se a livello europeo basterà ricordare la «danza de artificio y de las que llaman habladas» descritta da Cervantes nel II libro del *Don Quijote* – danza organizzata per le nozze del ricco Camacho, in cui è rappresentato lo scontro fra Amore e Interesse<sup>16</sup> –, in ambito italiano si potrà ricordare almeno il curioso prologo della favola boschereccia intitolata *Amor venale*, pubblicata nel 1616 da Gaspare Bonifacio, editore anche della *Vita del Cavalier Marino* scritta da Giovan Battista Baiacca nel 1626<sup>17</sup>. Il prologo della commedia, trionfo allo stesso tempo del sentimento amoroso e dell'interesse economico, è costruito su un dialogo fra Amore e Pluto, non più nemici come nel *Lamento d'Amore mendicante* di Antonio Fileremo Fregoso, ma uniti da una comune sorte:

Amore: [...] Tanto maggiormente esser dovremmo  
 con reciproco amor insieme avinti  
 quanto ch'è in noi nostra fortuna eguale:  
 io cieco son, tu cieco.  
 Io cieco son perché sovente accesi  
 con la mia face ardente  
 giovani e vecchi insieme,  
 de le regine i servi,  
 d'huom vil nobile donna,  
 et huom maturo di dongella acerba.  
 Tu cieco sei perché dispensi e doni  
 (e forse per lo più) ricchezze e regni  
 a chi è di lor men degno.  
 Pluto: Sia dunque in fra di noi concorde voglia  
 Et amico voler.  
 Amore: Siasi per sempre<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2004, II, xx, pp. 702-705 (la citazione a p. 702).

<sup>17</sup> Il testo si legge ora in C. CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino*, edizione e commento della *Vita* di Giovan Battista Baiacca, 1625, e della *Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia degli Umoreisti di Roma*, 1626, Bologna, I libri di Emil, 2011, pp. 61-134; per indicazioni su Gaspare Bonifacio, *ivi*, p. 19.

<sup>18</sup> G. BONIFACIO, *Amor venale*, in Venetia, appresso Gio. Batt. Ciotti, 1616, pp. 11-12.

Tra le due personificazioni non c'è più alcuna contrapposizione, chiaro segnale di un avvenuto cambiamento rispetto agli apologhi morali in precedenza ricordati. Amore non si oppone a Pluto, ma intende anzi utilizzare il legame con il dio della ricchezza per potersi vendicare di quanti si oppongono al suo volere:

Amore: È l'huom, come t'è noto.  
avido d'arricchirsi, e quindi ei pone  
ogni pensier, ogn'opra  
per appagar la sua sfrenata voglia:  
e quindi egli ha col tempo  
dovuta d'anni e d'oro.  
Et hor (né la cagion dirti saprei)  
il sesso femminil contra miei colpi  
sì armato si dimostra  
che questi strali miei, già forza e pregio  
della potenza mia,  
mi sono frali arnesi  
e inhabile ornamento,  
con pregiudicio e danno  
de gli huomini infelici, e con mio grave  
inifinito disgusto.  
Vorrei per tanto, o Pluto,  
che tu col mio poter ed io col tuo  
facessimo che l'huom l'oro sprezzasse  
e che la donna amasse<sup>19</sup>.

L'immagine che Cupido offre della società è ben diversa da quella descritta nelle favole boscherecce coeve, incentrate per lo più sull'opposizione fra l'amore casto dei pastori e la passione carnale dei villani per le ninfe: nell'*Amor venale* Gaspare Bonifacio rappresenta un mondo in cui gli uomini sono interessati unicamente alle ricchezze e al successo e le donne disdegnano ogni forma di sentimento. È una realtà in parte simile a quella che, pochi anni prima, Modesta Pozzo aveva stilizzato nell'*Amor disarmato* posto in conclusione del *Merito delle donne*: un'esortazione al sesso femminile a diffidare dagli uomini, dediti unicamente al perseguimento dell'appagamento personale. Nel dialogo della letterata veneziana la sconfitta di Cupido, la sostituzione delle sue armi con altre prive di effetti, non ha soluzione: Modesta Pozzo si limita a rappresentare una situazione cui solo la capacità di discernimento può porre rimedio. Ma la conseguenza, sembra suggerire Bonifacio, rischia di essere il totale disinteresse delle donne per il sentimento amoroso. Ecco dunque la soluzione proposta nel proemio all'*Amor venale*: Cupido, per quanto sconfitto dall'egoismo, non è privato delle armi, che sceglie volontariamente di scambiare con quelle di Pluto:

Amore: Di quelle tue faretre

---

<sup>19</sup> Ivi, pp. 12-13.

c'hanno la punta d'or, co' quali imprimi  
d'oro desio nell'huomo, a me fa parte;  
e tu di queste mie che l'han di piombo,  
co' quali io già solea  
colpir huomini e donne  
ed hor huomini sol, tante n'havrai.  
Gli huomini tu con queste  
impiagherai mai sempre, ed io con queste  
ognhor le donne ingrata<sup>20</sup>.

Bonifacio recupera il *topos* dello scambio delle armi, immaginando però Pluto e non più la Morte come nuovo proprietario dell'arco e delle frecce di Cupido: in questo modo gli uomini potranno tornare ad amare le donne, e queste ultime potranno amare almeno le ricchezze. La soluzione è evidentemente paradossale: perché le donne ritornino ad amare gli uomini è necessario che l'amore puro lasci spazio all'amore interessato. La satira antimuliebre colpisce così allo stesso tempo la crudeltà e l'egoismo delle donne, rappresentate non più come caste avversarie del figlio di Venere, ma come insensibili quanto scaltre opportuniste.

Il tema dell'amore interessato, come notavamo, è presente anche nell'*Adone* mariniano; in questo caso, però, le insegne di Cupido non sono scambiate ma cedute all'Interesse nel corso di una partita a carte:

Indi da me scacciato e 'n faccia tinto  
del color dela porpora e del foco  
e dala Rabbia e dal Furor sospinto,  
che l'accompagnan sempre in ciascun loco,  
prese a giocar con l'Interesse e, vinto,  
l'arco perdette e le quadrella in gioco;  
costui, ch'ogni valor spesso gli toglie,  
vinselo e trionfò dele sue spoglie<sup>21</sup>.

Marino riassume la vicenda in un'unica ottava: Amore perde al gioco arco e frecce che vengono vinte dall'Interesse. Nell'*Adone* non si va oltre, anche se è chiaro il significato simbolico riconoscibile nell'immagine di Interesse che scaglia i dardi di Cupido. A differenza delle altre scenette abbozzate nel VI canto del poema, non si conosce la fonte diretta di questo episodio: non sappiamo cioè se sia invenzione di Marino o, come più probabile, frutto della rielaborazione di altre letture; si potrà tuttavia osservare l'analogia fra questo tipo di immagine e la marca tipografica utilizzata dall'editore ferrarese Vittorio Baldini nei primi anni del XVII secolo [fig. 162]: un putto alato e bendato che lancia tre dadi su un tavolo, mentre a terra giacciono un libro aperto, un arco e delle frecce spezzate. A parte il parallelismo fra la marca editoriale e l'episodio mariniano, si dovrà però richiamare

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 13.

<sup>21</sup> G.B. MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 2.1, VI, ott. 201, p. 355.

l'attenzione sul successo di questo racconto, rielaborato all'incirca un secolo dopo la pubblicazione dell'*Adone* nelle forme di una favola morale. A raccontarla è Gasparo Gozzi, che la pubblica sul numero LXXXV della *Gazzetta Veneta* del 26 novembre 1760:

Narrano le antiche storie delle deità che trovaronsi un giorno nel palagio di un ricchissimo uomo l'Interesse e l'Amore, e tuttadue quivi aveano faccenda a pro del padrone. Soprintendeva l'Interesse agli affari di lui, e faceva le ragioni dell'entrata e dell'uscita con tanta avvertenza e accuratezza, che tutte le cose quivi prosperavano. Dall'altro lato Amore, secondo la piacevolezza del suo costume, avea condotto il padrone della casa ad amare la più bella e la più vistosa fanciulla che mai si fosse veduta al mondo, e rideva in faccia all'Interesse, perché la giovinetta, comeché avesse in sé ogni perfezione di bellezza, la non era perciò ricca, né avea altri beni, fuorché quelli de' suoi vaghissimi occhi, di una faccia veramente celeste, di una statura e un portamento di persona, che pittore o statuario non avrebbe potuto fare con l'invenzione quello che in lei avea fatto natura in effetto. Non potea sofferire l'Interesse, che per opera del baldanzoso fanciullo gli fosse tolta dalle mani una ricca dote, la quale egli avea più volte già noverata coll'immaginazione; e se avesse potuto, l'avrebbe co' denti tritato: tanto era l'odio che avea conceputo contro di lui. Contuttociò facendo quel miglior viso che potea, e pensando in suo cuore in qual modo potesse far sì che Amore non avesse più autorità di comandare agli umani cuori quello ch'egli volea, trovò, come colui che tristo e malizioso era, un inganno di questa sorta. Posesi un giorno a sedere con un mazzo di carte in mano, e quasi per ischerzo mescolandole e facendo le une fra le altre entrare, giuocava da sé a sé alla bassetta con un monte di monete da un lato, tutto di oro che ardeva, e coniate allora allora, che avrebbero invogliato un romito. Amore, a poco a poco accostatosi, pose certi pochi quattrini in sui primi punti, i quali l'Interesse, che avea nelle uncinete mani ogni maliziosa perizia, glieli lasciò vincere per maggiormente adescarlo; ma poi cominciò a tirare acqua al suo mulino; tanto che Amore riscaldatosi, si diede a poco a poco al disperato e ad accrescere le quantità, sperando pure che la mala fortuna si cambiasse in buona; ma era tutt'uno, e in brevissimo tempo Amore si ritrovò senza un quattrino e con maggior voglia di giuocare di prima. Che volete voi più? Avendo egli già giocato ogni cosa, pose sopra un maladetto asso persino le armi sue, e avendo quelle perdute, vi lasciò finalmente l'arco, le saette, il turcasso e finalmente le penne delle ali; per modo che vergognandosi di mai più comparire dinanzi a Venere sua madre, s'intanò e nascose per modo, che non si sa poi più dove andasse. L'Interesse, della vittoria tutto lieto, si legò le penne alle spalle come poté e, prese le armi di Amore, va oggidì in cambio del legittimo padrone di quelle adoperandole, secondo che gli pare che vi sia da far guadagno, e da chi non è informato dell'istoria, viene Amore creduto<sup>22</sup>.

Nel racconto di Gozzi l'ottava mariniana è divenuta una vera e propria favola, con un *incipit* che rimanda ad una remota mitologia («Narrano le antiche storie delle deità»), la spiegazione del dissapore fra i due protagonisti, le modalità di svolgimento della partita a carte e, infine, le conseguenze della vittoria di Interesse («da chi non è informato dell'istoria, viene Amore creduto»). Da ottava narrativa l'episodio acquisisce così lo statuto di un apologo morale incentrato sulla sconfitta di Cupido e l'affermazione di un nuovo avversario. La favola di Amore e Interesse testimonia dunque, perfettamente, il profilo del Gozzi moralista, «non [...] un arcigno fustigatore di costumi né un radicale assertore di imperativi categorici»<sup>23</sup>, quanto piuttosto un attento osservatore e un puntuale cronista della realtà e dei costumi del

<sup>22</sup> G. GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, cit., pp. 17-18.

<sup>23</sup> B. ROSADA, *Gasparo Gozzi tra morale e pedagogia*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), a cura di I. Crotti e R. Ricorda, Padova, Antenore, 1989, pp. 79-93: 79.

proprio tempo, dai quali ricava, «con ironici commenti finali, con sorrisi amari, [...] continue allegorie che racchiudono un discorso morale sorretto da una solida cultura classica e umanista»<sup>24</sup>. Tale prospettiva caratterizza tutta la *Gazzetta Veneta*, in cui «l'alternanza di favole con articoli di costume e di informazione bibliografica, letteraria e scientifica era il segno di una programmata intercambiabilità fra diversi tipi di scrittura»<sup>25</sup>; la favola di Amore e Interesse dimostra tuttavia, rispetto agli altri inserti narrativi<sup>26</sup>, un maggior equilibrio fra le due opposte esigenze del racconto e dell'insegnamento<sup>27</sup>, tanto da trovare una continuazione nel numero LXXXVII del giornale, in cui alla scomparsa del vero amore fa da contraltare la perdita della pace, sostituita, sempre per ragioni di interesse, dalla dissimulazione<sup>28</sup>.

È noto che «nella *Gazzetta*, il Gozzi si lascia talvolta trascinare dalle impressioni riportate dalla lettura – o dalla rilettura – di un'opera in cui si sarà imbattuto per caso»<sup>29</sup>. Per la favola di Amore e Interesse questa dipendenza è esplicita: è il letterato stesso ad ammettere «la favola [...] non è cosa mia»<sup>30</sup>. La fonte, che non viene indicata esplicitamente, si può riconoscere, non direttamente nell'ottava mariniana, bensì in un'altra favola morale, non in prosa ma in versi, del XVIII secolo: l'*Amore e Interesse* di Bartolomeo Chiappa:

<sup>24</sup> F. PIGA, *La «Gazzetta Veneta» di Gasparo Gozzi*, in «Critica letteraria», 26 (1980), pp. 132-145: 135.

<sup>25</sup> F. CALDIERI, *Lo specchio obliquo. La favola nella teoria della letteratura del XVIII secolo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1983, p. 19.

<sup>26</sup> Sui quali è sempre molto utile l'analisi di G. BARBERI SQUAROTTI, *Novelle come cronaca*, in *Gasparo Gozzi*, cit., pp. 167-185.

<sup>27</sup> Ben sintetizzate nel «principio della scrittura-educazione» formulato da M. MINEO, *Gasparo Gozzi e il lavoro di scrittore*, ivi, pp. 133-146: 137.

<sup>28</sup> G. GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, cit., pp. 18-19: «Dappoiché Amore venne dalla casa in cui abitava discacciato, fuggitosi dalla città e abbandonati i ricchi palagi e le grandi abitazioni, andò fra le umili capanne, dove provveduto di altre armi dalla madre, incominciò a vivere co' semplicetti pastori. E tanto gli piacque la novella vita, che da indi in poi non si partì più da' boschi; tanto più che colà non teme d'aver a vedere la faccia di quell'astutaccio Interesse che lo avea alla trappola malamente condotto. Ma peggio avvenne ancora per calamità degli uomini abitatori delle città; e ciò fu che la Pace, la quale è compagna del vero Amore, non potendo più durare, né vivere in compagnia dell'Interesse che faceva le veci di quello, trovandosi ogni giorno minacciata, atterrita e combattuta, prese finalmente una subita risoluzione, e lasciati i dorati alberghi e le marmoree colonne che gli sostenevano, se ne andò anch'ella a far compagnia al fuggito figliuolo di Venere e si accasò fra pastori. Rimase allora in un gravissimo impaccio ravvilupato l'Interesse; imperciocché continuamente erano alle mani le mogli co' loro mariti, i padri co' figliuoli, questi co' padri, e poco mancava che non si sgozzassero i fratelli insieme, e si avvelenassero le sorelle le une con le altre. Della qual cosa gravemente sbigottito l'Interesse, pensò in qual forma potesse riparare a' nuovi disordini; e non potendo né con ambasciate, né con promesse indurre Amore e la Pace a ritornare dov'egli faceva soggiorno, andò egli medesimo a ritrovare una donzella di tal qualità, che sapea adattare il viso ad ogni occorrenza. Era costei di sì astuta finezza, che non vi sarebbe astrologo alcuno il quale avesse potuto indovinare quello ch'ella avesse nel cuore; ma nel viso, seguendo le occorrenze, dimostrava quello che si adattava alla volontà altrui; e secondo che vedea che altri desiderava, ora con lagrime bagnava gli occhi, ora col riso spiegava le ciglia, e in breve si potea dire che la pelle della sua faccia era una maschera la quale si tramutava secondo le occasioni. Oltre a ciò sapea costei fingersi ora cieca, ora sorda, ora mutola, e quando favellava dicea sempre quello che non sentiva nel cuore. Era il nome suo Dissimulazione, ed è ancora il medesimo. Venne dunque la maliziosa fanciulla dalle preghiere dell'Interesse piegata per modo, che consentì di andar seco; e presi i vestiti della Pace e tutti gli atteggiamenti di quella, si seppe reggersi e darla ad intendere a chi non la conosceva, che la Dissimulazione fu creduta Pace, e ancora per tale è tenuta».

<sup>29</sup> G. LUCIANI, *Gasparo Gozzi cronista e animatore officioso della vita intellettuale veneziana alla fine del Settecento*, in *Gasparo Gozzi*, cit., pp. 111-132: 118.

<sup>30</sup> G. GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, cit., p. 17.



L'Interesse coll' Amore  
si trovaro un tempo uniti  
nella casa d'un signore  
tra mill'altri favoriti.

Quel faceva la ragione  
dell'uscita e dell'entrata;  
del piacere al suo padrone  
servia l'altro a camerata.

A giuocare alla bassetta  
un dì misersi tra loro.  
L'Interesse il banco accetta,  
fa ad un lato un monte d'oro.

Pone alcuni suoi quattrini  
lesto Amor su certe carte;  
ma sa ben, per far bottini,  
l'Interesse usar dell'arte.

Resta Amore in un momento  
senza un soldo, e disperato  
vuol rifarsi dell'argento  
ch'egli aveva allor giuocato.

Sovra un asse ei tutto mette,  
tutto quel che gli restò,  
ma poi l'arco, le saette,  
il turcasso vi lasciò.

Fin dell'ali ancor le penne,  
tutto ei perse a poco a poco:  
spoglio in somma gli convenne  
con rossor partir dal gioco.

Tali vinte spoglie veste  
l'Interesse d'indi in poi:  
quando piace a lui con queste  
ei talor si mostra a noi.

Molti il fatto ancor non sanno,  
quindi alcuno se lo vede  
non s'accorge dell'inganno  
e sovente Amor lo crede<sup>31</sup>.

Molti dettagli della favola di Gozzi sono presenti nel componimento di Chiappa: la servitù di Amore e Interesse presso un signore (per il quale Interesse si occupa «dell'uscita e dell'entrata»), il gioco della bassetta, il «monte» di monete sulla tavola, la sequenza degli attributi che Cupido perde al gioco, le conseguenze della partita a carte. Le *Favole* di Chiappa

---

<sup>31</sup> B. CHIAPPA, *Favole*, Padova, Stamperia Penada, 1795: si cita da A. DI STEFANO, *Nel regno di Venere. Prontuario settecentesco di buone maniere amorose*, in «Sincronie», VII-14 (2003), pp. 97-111: 103-104.

vedono la luce a Padova soltanto nel 1795, ma è più che probabile che Gozzi abbia avuto modo di conoscere prima il testo, ridotto poi in prosa nella *Gazzetta Veneta*; non sappiamo invece la fonte dell'invenzione di Chiappa, che potrebbe ben aver risentito dell'ottava mariniana. Ciò che accomuna le due favole settecentesche è però, soprattutto, il nuovo statuto acquisito dalla partita a carte fra Cupido e Interesse, allegoria morale scelta come simbolo della corruzione del sentimento amoroso.

La riflessione sull'amore, e più spesso sulla degenerazione del vero amore, attraversa in profondità la cultura e la letteratura del XVIII secolo: dai racconti di Gozzi ai *Dialoghi d'amore* di Saverio Bettinelli ai numerosi anonimi poemetti di taglio satirico editi ininterrottamente per tutto il secolo, nella produzione settecentesca è possibile riconoscere un «filone "morale" in cui rientrano testi disparatissimi per ideologia e finalità, ma caratterizzati dalla comune preoccupazione di denunciare i mali che alla società e all'individuo possono derivare dai molti *abusi* dell'amore»<sup>32</sup>. Questi testi sono spesso incentrati sulle avventure, e più spesso sulle disavventure, del figlio di Venere, punito e/o sconfitto da vecchi o nuovi antagonisti. Giovanni Gherardo De Rossi, ad esempio, rappresenta la gelosia mediante l'immagine di Amore ingannato dal Sospetto:

Amore un dì fu cieco,  
ma pur felice meco.  
Tu crudele Sospetto,  
sedotto l'innocente pargoletto  
con traditor consiglio,  
l'inducesti a squarciare il vel dal ciglio.  
Oimè, da quell'istante entro il mio core  
non è più cieco, ma infelice è Amore<sup>33</sup>.

Il testo è pubblicato nello splendido volume di *Scherzi poetici e pittorici* realizzato da De Rossi insieme all'incisore Tekeira, volume in cui il tema di Cupido punito o ingannato è utilizzato in funzione allo stesso tempo morale e ludica: così nel componimento intitolato *Il libro dei cori*, in cui il poeta – ma nell'incisione è non casualmente una donna – sottrae ad Amore addormentato non le armi, ma un libretto «che fa legger nel volto / ogni affetto che accolto / nel cor l'amante cela»<sup>34</sup>; e così ancora nell'*Amore accusato e difeso*, nuova rappresentazione dei più tradizionali tribunali d'Amore, in cui il dio così replica alle accuse

---

<sup>32</sup> M. MARI, *Venere celeste e Venere terrestre*, cit., p. 40; sulle favole amorose è ora fondamentale anche l'analisi di A. DI STEFANO, *Nel regno di Venere*, cit., che riporta un sintetico catalogo di testi; per i *Dialoghi* di Bettinelli è sempre utile il contributo di E. SALA DI FELICE, *I Dialoghi d'amore: considerazioni di fine secolo*, in Saverio Bettinelli. *Un gesuita alla scuola del mondo*, Atti del convegno (Venezia, 5-6 febbraio 1997), a cura di I. Crotti e R. Ricorda, prefazione di E. Sala Di Felice, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 165-191.

<sup>33</sup> G.G. DE ROSSI, *Scherzi poetici e pittorici*, Parma, co' tipi bodoniani, 1795, XVII, [s.n.p.].

<sup>34</sup> Ivi, XXV, vv. 30-32.

mosseglì dagli altri dei:

È ver che in mille petti  
io vo destando affetti,  
ma né reo, né funesto  
è l'affetto ch'io desto  
quando il cor che mi accoglie  
nutre innocenti voglie.  
In un core empio e rio,  
è ver, mi cangio anch'io,  
ma un fanciulletto io sono,  
son cieco ed abbandono  
di mia condotta il freno  
a chi m'alberga in seno.  
E chi mi alberga ingrato,  
prima al fallo mi spinge,  
e poi me solo finge  
autor del suo reato<sup>35</sup>.

Nei componimenti di De Rossi il motivo di Cupido sconfitto è declinato, sempre in chiave morale, sfruttando iconografie più o meno tradizionali. Nelle favole settecentesche, specialmente quelle in versi, si intrecciano così numerosi microtemi già analizzati, dal *topos* dello scambio delle armi fra Amore e Morte riprodotto da Carlo Cantoni<sup>36</sup> al fortunatissimo tema di Cupido prigioniero, già incontrato nella coeva produzione epitalamica, ma sempre più spesso incentrato sull'antagonismo fra Amore e la donna amata dal poeta, come in una favola di Giosuè Matteini:

In ameno giardinetto  
stanco un dì dal ciel calò  
di Ciprigna il fanciulletto  
e tra i fiori si posò.  
Fille mia dall'amoroso  
sguardo intanto in quella andò  
e comporre un odoroso  
bel mazzetto meditò.  
I più bei fioretti intorno  
che la pura alba educò  
lieta colse e con adorno  
laccio serico annodò.  
Ma ah! Che in quelli Amor celato,  
miserello, involuppò.  
Mentre al giglio immacolato  
la gentil rosa accoppiò.

---

<sup>35</sup> Ivi, XXXIX, vv. 25-40.

<sup>36</sup> C. CANTONI, *Poesie*, Milano, Malatesta, 1752: si cita da A. DI STEFANO, *Nel regno di Venere*, cit., pp. 108-109: «Viaggiava colla Morte insieme Amore, / cieco l'un, cieca l'altra, entrambi armati, / la fiera man di strali empì e spietati, / che fan palese al mondo il lor furore. / Erano nell'albergo e su quell'ore / che il sol non spande ancora i rai dorati, / per rimettersi in via di già svegliati. / Ripreser l'armi ma seguì un errore: / lo stral d'Amore la cruda donna prese, / quello di Morte armò d'Amor la mano, / e a saettar ognun di lor attese. / Ma fecero i lor colpi effetto strano: / provò la gioventù mortali offese / e la vecchiaia arse d'amore insano».

Ei ristretto entro quel laccio  
 l'ali candide agitò  
 e disciorsi dall'impaccio  
 sdegnosetto in pria tentò.  
 Ma poiché su lui dai belli  
 occhi un raggio balenò,  
 e dei lucidi capelli  
 la fragranza alma odorò;  
 e poiché le tenerelle  
 poma intatte rimirò,  
 qual di bianche tortorelle  
 coppia che anche non volò:  
 «Altro figlio, o Citerea,  
 abbi pure. – alto esclamò –  
 Per mia madre, per mia dea  
 questa sol fanciulla io vo'.  
 Ch'io dai suoi ridenti lumi,  
 ch'io dal bianco ov'or mi sto,  
 colmo sen, mortali o numi  
 del mio strale ferirò»<sup>37</sup>.

Dal componimento è escluso ogni possibile significato simbolico o allegorico: l'immagine di Cupido imprigionato dalla ninfa è utilizzata semplicemente come elogio della bellezza della dedicataria. Il testo replica il motivo alessandrino di Eros legato da una donna, un motivo che, come sappiamo, aveva già avuto discreto successo nella lirica umanistico-rinascimentale grazie al *Lusus* di Navagero, e che torna ad avere straordinaria fortuna nel XVIII secolo anche per mezzo della traduzione integrale dei carmi di Anacreonte realizzata nel secondo Seicento da Michelangelo Torcigliani<sup>38</sup>. Tra i componimenti, pubblicati dopo la morte dell'autore nei tre volumi dell'*Echo cortese* editi tra 1680 e 1683, c'è anche l'*Amore legato dalle ninfe*:

Le vergini Camene  
 con vincolo di fiori  
 al fanciullin bendato  
 fra una siepe d'allori  
 tesson molli catene,  
 e l'assegnan nel prato  
 ala Beltà legato.  
 Soave guiderdone  
 a chi discioglie Amore  
 Venere allor propone.  
 Ma benché si sprigione,  
 là trarrà sue dimore  
 con lo Scherzo e col Vezzo,

<sup>37</sup> G. MATTEINI, *Favole e novelle*, in Pistoia, nella stamperia d'Atto Bracali, 1788, pp. 84-85.

<sup>38</sup> Su Torcigliani e la traduzione di Anacreonte cfr. E. TADDEO, *La cetra e l'ape. Studio su Michelangelo Torcigliani*, in «Studi secenteschi», XXXIV (1993), pp. 3-60; ID., *Torcigliani fra gli astri e l'alchimia*, ivi, XXXV (1994), pp. 233-272.

già di servire avezzo<sup>39</sup>.

La riscoperta di Anacreonte incide profondamente sulla produzione settecentesca, non solo sulle favole morale in versi, ma più in generale sulla «poesia galante e amorosa»<sup>40</sup>, poesia che trova nell'autore greco un nuovo modello di riferimento e nell'immagine di Cupido legato da una ninfa il simbolo per eccellenza del potere esercitato dalla donna sull'uomo. Ecco perché in un'anacreontica di Giovan Battista Casti il *Congedo di Amore* inizia proprio con un riferimento a questo *topos* così fortunato:

E ancor t'immagini  
poter, se vuoi,  
di nuovo involgermi  
tra i lacci tuoi?<sup>41</sup>.

Anacreonte, fonte di riferimento per certa produzione pastorale fra Sei e Settecento, non è però l'unico modello per la rappresentazione di Cupido legato o umiliato nell'universo arcadico. Abbiamo già ricordato i componimenti d'occasione incentrati sulla raffigurazione di Amore prigioniero di autori come Metastasio e Gioacchino Pizzi, posti idealmente all'inizio e in conclusione del lungo Settecento arcade. Ma la poesia dell'accademia romana e delle sue colonie utilizza variamente il *topos*, recuperando fonti e modelli spesso molto lontani fra loro, declinati indifferentemente in latino e in italiano. Nel carme latino dell'arcade Tyrrus Creopolita (il gesuita Giuseppe Enrico Carpani), Amore addormentato viene derubato delle armi da Vulcano, senza tuttavia perdere per questo il proprio potere:

Rupe sub aetnea sua forte reliquerat arma,  
tela, arcum et pharetram, pondere fractus Amor,  
membraque furtive concesserat aegra sopori,  
cespite qua viridi laeta tumebat humus.  
Cum subito caeci laxans spiracula montis  
Mulciber in pueri spicula damna parat;  
scilicet uxoris non immemor, arma dolosa  
ne rursus metuat, perdere iure cupit;  
implicat ergo illis flammis crepitante favilla  
excito at subito currit ad arma puer.  
Accipit haec circum fragrantia, pressus et inquit:  
«Non armis posthac, sed nec inermis ero:  
igne nam fuerint mea tela, arcusque, pharetra,  
et graviora aliis et leviora mihi»<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> M. TORCIGLIANI, *Anacreonte e altre versioni poetiche*, a cura di E. Taddeo e F. Ciccolella, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1996, XX, p. 40.

<sup>40</sup> R. RABONI, *Speculare sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Cesari*, Firenze, Olschki, 2008, p. 199.

<sup>41</sup> Si cita da G.B. CASTI, *Opere*, Brusselle, Società Meline, Cans e compagni, 1838, XVII, p. 256; sulle anacreontiche di Casti cfr. anche G. MURESU, *Le occasioni di un libertino (G. B. Casti)*, Messina-Firenze, D'Anna, 1973, pp. 52-64.

<sup>42</sup> *Arcadum carmina pars prior*, Romae, typis Antonimi de Rubeis, 1721, p. 290.

Le armi di Amore, arse nella fucina di Vulcano, diventano allo stesso tempo più leggere e più efficaci: l'immagine non ha in questo caso alcuna funzione allegorica, ma è utilizzata semplicemente per ribadire, in modo piuttosto stereotipato, l'inarrestabile forza del sentimento amoroso. Lo stesso tema torna in un componimento di Francesco Redi (Anicio Traustio) pubblicato nelle *Rime degli Arcadi*:

Di fitto verno in temporal gelato  
trovai Amor mezzo dal freddo estinto,  
ignudo, scalzo, e di pallor dipinto,  
senza la benda e tutto spennacchiato.  
E vedendolo allora in quello stato,  
da una sciocca pietà preso e sospinto,  
io m'era quasi a ricettarlo accinto  
del tiepido mio sen nel manco lato.  
Ma quegli altiero e di superbia pieno,  
rivolto in me con gran dispetto il guardo,  
di focoso m'asperse atro veleno.  
«Senti – poi disse – come avvampo ed ardo  
in mezzo al ghiado, e come fuoco ho in seno».  
E via sparendo, mi colpi d'un dardo<sup>43</sup>.

Nella poesia arcadica Cupido è sconfitto soltanto in apparenza: la forza di Amore rimane intatta anche se le sue armi vengono rubate e bruciate, anche se il dio appare tutt'altro che invincibile. Nel carne di Francesco Redi torna il lemma petrarchesco *spennacchiato*, utilizzato anche in un altro testo pubblicato nelle *Rime degli Arcadi*, un curioso poemetto di Benedetto Menzini, l'arcade Eugenio Libade:

O voi, che Amor schernite,  
donzelle, udite, udite  
quel che l'altr'ieri avvenne.  
Amor cinto di penne  
fu fatto prigioniere  
da belle donne altiere,  
che con dure ritorte  
le braccia al tergo attorte  
a quel meschin legaro.  
Ahimè, qual pianto amaro  
scendea dal volto al petto  
di fino avorio schietto!  
In ripensando io tremo,  
come da duolo estremo  
ei fosse vinto e preso,  
perché vilmente offeso  
ad ora ad or tra via  
il cattivel languia.

---

<sup>43</sup> Leggo il sonetto in F. REDI, *Opere*, 9 voll., Milano, dalla Società tipografica de' Classici Italiani, 1809-1811, vol. I, XXII, p. 18.

E quelle micidiali  
 gli spennacchiavan l'ali,  
 e del crin, che splendea  
 com'oro, e che scendea  
 sopra le spalle ignude,  
 quelle superbe e crude  
 faceano oltraggio indegno.  
 Alfin colme di sdegno  
 a un'elce, che sorgea,  
 e ramoso stendea  
 le dure braccia al cielo,  
 ivi senz'alcun velo  
 l'affissero repente,  
 e vel lasciar' pendente.  
 Chi non saria d'orrore  
 morto in vedere Amore,  
 Amore alma del mondo,  
 Amor, che fa giocondo  
 il ciel, la terra, e 'l mare,  
 languire in pene amare?  
 Ma sua virtù infinita  
 alla cadente vita  
 accorse, e i lacci sciolse,  
 e ratto indi si tolse.  
 Poscia contra costoro  
 armò due dardi: un d'oro,  
 e l'altro era impiombato.  
 Con quello il manco lato  
 (arti ascose ed ultrici!)  
 pungeva alle infelici,  
 acciocché amasser sempre.  
 Ma con diverse tempre  
 pungea 'l core a gli amanti,  
 acciocché per l'avanti  
 per sì diverse tempre  
 essi l'odiasser sempre.  
 Or voi, che Amor schernite,  
 belle fanciulle, udite:  
 ei colle sue saette  
 è pronto alle vendette<sup>44</sup>.

Nel testo di Menzini il *topos* di Amore legato e punito torna ed essere modellato sul *Cupido cruciatus* di Ausonio, anche se con molte le differenze rispetto all'originale. Innanzi tutto, le protagoniste non sono più *heroides* infelici (né le caste eroine petrarchesche), bensì semplicemente «donne altiere», additate dal poeta alle «donzelle» che scherniscono Amore come esempio negativo. L'immagine recupera dunque valore morale, ancora una volta connesso con la satira antimuliebre, anche se il senso del poemetto ausoniano sembra essere radicalmente stravolto: Cupido non è imprigionato per vendetta (né tantomeno per

---

<sup>44</sup> Si cita il componimento da *Rime di G. Battista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte aggiuntevi altre poesie de' più celebri dell'Arcadia di Roma*, Firenze, presso Angiolo Garinei, 1820, parte II, pp. 33-34.

simboleggiare la vittoria della Virtù, come in Petrarca), ma per egoismo, disprezzo, mancanza di amore. La sconfitta del figlio di Venere è dunque proiezione della crudeltà muliebre, non più metafora lirica della freddezza della donna amata dal poeta, ma critica alla degenerazione del vero sentimento. Inoltre, come sappiamo, le «mulieres amatrices» di Ausonio, pur legando Cupido alla pianta di mirto (divenuto un'elce nel poemetto del Menzini), non lo spennacciano, come accade invece nel carne arcade: tale dettaglio va probabilmente ricondotto all'influsso del *Triumphus Pudicitie*, da cui sembra derivare anche il lamento del poeta per la sorte del dio. Nella tradizione classica era desiderio dell'artista che Cupido fosse punito per le sue colpe; non così nel poema trionfale, in cui Petrarca appare profondamente turbato dalla sconfitta di Amore: «'n abito il revidi ch'io ne piansi, / sì tolte gli eran l'ali e 'l gire a volo»<sup>45</sup>. Ancora, a differenza dell'originale ausoniano, Amore non è liberato per mezzo di un intervento esterno, ma è lui stesso a divincolarsi per mezzo della sua «virtù infinita», per poi vendicarsi delle donne, costrette dai dardi d'oro ad amare costantemente uomini per sempre insensibili perché colpiti dalle frecce di piombo. Ancora una volta, dunque, un trionfo di Cupido sulla sterile opposizione femminile al vero amore.

La poesia settecentesca, sia nelle forme delle favole allegoriche, sia nelle apparentemente meno impegnate composizioni arcadiche, permette di evidenziare alcune linee di tendenza caratterizzanti l'utilizzo delle immagini di Amore punito, disarmato, imprigionato o processato, tutte ben presenti nella produzione del tempo: frutto di una rielaborazione di fonti e modelli diversi, dall'epigrammatica greca all'elegia latina, da Anacreonte ad Ausonio, da Petrarca a Marino, il *topos* della sconfitta di Cupido risponde alle necessità di un secolo che sente prepotentemente il bisogno di riaffermare «un'idea dell'amore come fatto inerente la sfera della socialità»<sup>46</sup>; da qui discende l'immagine del dio costretto a confrontarsi non solo con la Morte e con il Sospetto, ma soprattutto con l'Interesse e con l'egoismo femminile. Nella poesia del XVIII secolo le donne caste di Petrarca e le nobili dame dei poemetti encomiastici, le antagoniste di Amore che mostravano la propria virtù incatenando e disarmando il dio, cedono il posto a donne insensibili e crudeli, che disprezzano la passione amorosa e rifiutano l'autorità del figlio di Venere. Sono donne dai nomi arcadici che sorprendono Cupido nel sonno, gli sottraggono gli attributi, li distruggono o se ne impossessano, generando così conseguenze disastrose: la degenerazione dei sentimenti, la corruzione del vincolo matrimoniale, l'affermazione dell'interesse economico e di pratiche come il libertinaggio e il cicisbeismo. Nascono da qui le varie rappresentazioni di un dio

---

<sup>45</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, cit., vv. 17-18, p. 230.

<sup>46</sup> A. DI STEFANO, *Nel regno di Venere*, cit., p. 98.



dell'amore impotente di fronte ai vizi del nuovo secolo, immagini come quelle proposte nelle favole morali pubblicate da Gozzi sulla *Gazzetta Veneta*. Nasce da qui anche un testo assolutamente originale come l'*Amore disarmato*, un poemetto satirico che utilizza proprio le disavventure del figlio di Venere – privato delle armi, imprigionato, variamente travestito e, per una volta, accusatore e non più accusato in un processo penale – per criticare aspramente i vizi e la corruzione del XVIII secolo.

## 5.2 Jacopo Durandi e l'*Amore disarmato*

Per parlare dell'*Amore disarmato* è necessario parlare di Jacopo Durandi, poeta, storico e giurista, nato a Santhià (in provincia di Vercelli) il 25 luglio 1737 e morto a Torino il 28 ottobre 1817<sup>47</sup>. Figura non secondaria nel panorama culturale non solo piemontese del Settecento, il letterato esordisce nel 1759 con l'idillio di gusto metastasiano *Arianna abbandonata*, il primo di una serie di testi poi raccolti nell'edizione in quattro volumi delle sue *Opere drammatiche*<sup>48</sup>. La produzione idillica affianca infatti la produzione di melodrammi – anch'essi esemplati sul modello del poeta cesareo – che si protrae fino al 1771, anno in cui è rappresentato l'ultimo dramma dell'autore piemontese, l'*Annibale in Torino*<sup>49</sup>. Dopo il 1771 Durandi sembra abbandonare le lettere: l'incarico presso la Regia Camera dei Conti, la conquista francese di Torino e il conseguente allontanamento dalla vita pubblica, infine l'elezione alla presidenza della Camera dei conti nel 1814 lo spingono a rinunciare alla poesia per dedicarsi completamente alle leggi e ad opere di carattere erudito dedicate in particolare alla storia del Piemonte e degli antichi popoli d'Italia. Il letterato non smette tuttavia di partecipare attivamente alla vita culturale del proprio tempo, come testimonia la sua presenza in numerose accademie, piemontesi – la Società Sampaolina, in parte confluita nel 1791 nell'Accademia degli Unanimi, in cui il letterato figura col nome di Convincente, l'Accademia Subalpina di storia e belle arti, attiva dal 1801 al 1802 sotto la guida di Carlo Botta, l'Accademia delle Scienze di Torino e quella degli Indefessi di Alessandria, in cui fa il suo ingresso nel 1803<sup>50</sup> –, italiane – l'Accademia Italiana di Livorno, dal 1807, la Pontificia

---

<sup>47</sup> Su Jacopo Durandi sono disponibili alcuni profili biografici: P. DE GREGORY, *Vita di Jacopo Durandi cavaliere e consigliere dell'ordine militare de' SS. Maurizio e Lazzaro*, Torino, Pomba, 1817; L. BALLIANO, *Della vita e degli scritti di Iacopo Durandi da Santia, Vercelli*, Tip. Lit. Guidetti e Perotti, 1874; R. ORDANO, *Iacopo Durandi*, Santhià, Pro Loco, 1969.

<sup>48</sup> J. DURANDI, *Opere drammatiche*, 4 voll., in Torino, presso Giuseppe Davico stampatore e libraio, 1766.

<sup>49</sup> Sul testo è ora disponibile il volume *Annibale, Torino e Annibale in Torino*, Atti della giornata di studi (Torino, 22 febbraio 2007), a cura di A. Rizzuti, Firenze, Olschki, 2009.

<sup>50</sup> Per le accademie piemontesi ricordate è sempre utile il volume di T. VALLAURI, *Delle società letterarie del Piemonte*, Torino, Tipografia dei fratelli Favale, 1844, rispettivamente pp. 216-224, 282-289, 249-250, 156-215, 292; più in generale, per la cultura accademica piemontese fra XVIII e XIX secolo è di fondamentale importanza

Accademia dell'Archeologia di Roma, dal 1813 – e straniera – l'Accademia Celtica di Parigi che gli apre le porte nel 1803. Il 18 gennaio 1805 Durandi è accolto anche, con l'appellativo pastorale di Nearco, in seno alla neonata accademia torinese dei Pastori della Dora<sup>51</sup>: per l'occasione il vercellese decide di ripubblicare gli idilli editi nel 1766, con l'aggiunta di un *Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*<sup>52</sup>. Fin dal titolo il *Discorso* chiarisce la poetica del maturo Durandi che, qui e in altri saggi dedicati al classicismo, si scaglia violentemente contro l'universo arcadico e quanti

vanno allegoricamente del continuo peregrinando e rampicandosi e sdruciolando su quei lontani e loro non ben noti dirupi e burroni e rompicolli. Non badano punto che noi medesimi già da gran tempo abbiam fatto esuli e straniera quelle immaginate donzellette da cittadine ugualmente nostre, che llo furono una volta. [...] Se cotesti salirono dipoi a tanta celebrità non fu già perché lassù vi spirasse aria più sottile e pura e eccitatrice dell'entusiasmo, oppur fossero dessi più deliziosi e migliori de' nostri, come sembra si presupponga, sendo a rincontro più desastrosi e malvagi<sup>53</sup>.

La condanna dell'immaginario arcadico si lega, innanzi tutto, a ragioni storiche, alla riconosciuta falsità dei miti che ne costituiscono il fondamento, considerati come «vane illusioni e frasi ripetute a sazietà e per una sterile moda e servile imitazione»<sup>54</sup>. Di qui l'impossibilità di riprodurre un passato ormai perduto e, conseguentemente, l'inutilità di una poesia che ricorra esclusivamente ad un repertorio, tematico e figurativo, vieto e stereotipato. Durandi non rifiuta la classicità – critica anzi Winckelmann, che aveva ipotizzato una dipendenza dell'arte greca dalla cultura fenicia ed egizia, affermando che «non potevano imparare i Greci le belle arti da chi appena le conobbe, ma eglino stessi le crearono come avean creato le Muse fatte signore di quelle»<sup>55</sup>; Durandi rifiuta il classicismo che attinge in modo indiscriminato al mondo greco-latino dimenticando le proprie origini. La ricostruzione storica delle opere erudite della maturità è dunque finalizzata alla riscoperta delle origini, della molteplicità culturale delle radici italiane, con la conseguente possibilità di contrapporre al mondo classico un altro mitico passato e un diverso immaginario:

Di fatto la fantasia viemmeglio commossa da tutto ciò ch'è più strano, salvatico, meraviglioso, è tanto

---

la dettagliata analisi di C. CALCATERRA, *“Il nostro imminente risorgimento”. Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino, SEI, 1935.

<sup>51</sup> In proposito cfr. ancora T. VALLAURI, *Delle società letterarie del Piemonte*, cit., pp. 292-303.

<sup>52</sup> J. DURANDI, *Idilj e Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, Torino, dalla stamperia di Saverio Fontana, 1808: il *Discorso* a pp. 3-60.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 4-5.

<sup>54</sup> Ivi, p. 53.

<sup>55</sup> J. DURANDI., *Ricerche sopra l'età in cui la sede e il culto delle Muse si trasportò dal Monte Olimpo in su quelli del Parnaso, dell'Elicona, Pindo, ec., vera epoca della civilizzazione, e prima cultura letteraria della Grecia antica*, in «Mémoires de l'Académie impériale des sciences, littérature et beaux-arts de Turin», XIX (1809-1810), pp. 37-109: 46.

più colpita dall'orrore e dalla solitudine e bizzarria de' luoghi stessi. Così tutti gli antichi popoli, e non di rado anco i moderni (e noi medesimi n'abbiam tuttavia alcuni domestici esempi), qualunque si fosse la lor religione e setta, credertero i monti più scabri e le dirupate lor sommità vieppiù degne di essere abitate dai loro Iddii. Non altramente i bardi, ovvero antichi poeti nostri e di più altre province d'Europa, allogarono i lor Geni della poesia e del canto su per l'Alpi o elevate erte montagne che non son niente ridenti ma ruvide, sassose, asprissime altrettanto che il Parnaso e le altre suddette<sup>56</sup>.

Durandi non si limita a svuotare di significato l'immaginario classicistico-arcadico, ma contrappone i Geni della poesia nazionale alle Muse classiche, secondo il modello vichiano della *Scienza nuova* conosciuto per tramite dell'abate Tommaso Valperga di Caluso<sup>57</sup>. È questo il perno concettuale del *Discorso*: come «per molti altri scrittori dell'ultima generazione europea settecentesca», anche per Jacopo Durandi «la coscienza della crisi che [...] colpisce alle radici il sistema poetico della tradizione occidentale e il suo universo di valori si esprime come certezza del declino della mitologia classica oggettiva, come ricerca di una nuova e più problematica dimensione mitica»<sup>58</sup>. Al classicismo che si riconosce in un sistema simbolico storicamente falso e lontano nello spazio e nel tempo, il letterato di Santhià contrappone un altro tipo di classicismo, fondato su un passato reale e cronologicamente e geograficamente più prossimo, la cui più alta esemplificazione viene riconosciuta nella produzione ossianica:

I poemi di Ossian sono forse un bell'esempio di quello dovettero essere a un di presso i poemi de' nostri e degli antichi barbari d'Europa, comeché recentemente una società di dotti inglesi abbia mosso de' nuovi dubbi sopra la vera antichità di quelli. Fossero pur meno antichi, non cesseran d'essere originali e sublimi, pieni d'entusiasmo e d'una eloquenza rapida che nasce dalla veemenza di un'anima non ancora inceppata dall'arte ed affatto libera, la qual a sé stessa ogni cosa sottomette e cui basta anche lo strumento di una lingua dura e povera per esprimersi con forza e far sentir la grandezza delle sue idee. [...] Si affermò, è vero, mano a mano il gusto e fecesi più colta e precisa la lingua, ma insieme più debole e certamente meno poetica, come accadde a una vicina spiritosa nazione. Altre da noi più discoste vennero surrogando ben sovente i pensieri alle immagini e le riflessioni ai sentimenti, e generalmente parlando la poesia ne scapita, tantoché non è più qual vuol essere pittoresca o più medesima ch'è il mirabile segreto dello stil sublime<sup>59</sup>.

La teorizzazione affidata alle pagine del *Discorso* e delle altre opere erudite della maturità, teorizzazione che trova perfetta sintesi nell'identificazione del concetto di sublime con la poesia di Ossian, fa di Jacopo Durandi uno dei molti sostenitori (minori e ancora poco

---

<sup>56</sup> Ivi, pp. 90-91.

<sup>57</sup> Cfr. C. CALCATERRA, *La Filopatria*, in ID., *I Filopatridi. Scritti scelti con prefazione sulla "Filopatria" e pagine introduttive ai singoli autori*, Torino, SEI, 1941, pp. XV-XXXVI: XXIV; sulla dipendenza del *Discorso* dalla *Scienza nuova* cfr. ancora ID., *Le adunanze della "Patria società letteraria"*, Torino, SEI, 1943, p. 162, nota 2; per la funzione di primo piano esercitata dal Caluso sulla cultura accademica piemontese ID., *Il Caluso e i romantici*, in ID., *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanchelli, 1950, pp. 435-462; M. FUBINI, *L'abate di Caluso e il Vico*, in ID., *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965<sup>2</sup>, pp. 214-218; M. CERRUTI, *La ragione felice e altri miti del Settecento*, Firenze, Olschki, 1973, pp. 13-120.

<sup>58</sup> E. RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 2000<sup>2</sup>, p. 58.

<sup>59</sup> J. DURANDI, *Discorso*, cit., pp. 50-51.

noti) della necessità di un rinnovamento dall'interno della tradizione letteraria italiana. Il raggiungimento di tale obiettivo è il risultato di una doppia rinuncia, agli schemi e alle convenzioni del formalismo classicistico-arcadico ormai privo di valore, ma anche agli eccessi di un sentimentalismo di matrice già romantica, cui vengono contrapposti i valori e i miti della storia patria, la riscoperta di un passato in cui «la sola immaginazione è stata la prima filosofia delle nazioni ancora barbare, e la lor lingua e le prime loro idee furono poetiche»<sup>60</sup>. Tale acquisizione critica – peraltro in perfetta linea di continuità con la coeva riflessione accademica piemontese, quella di letterati come Carlo Denina e Gian Francesco Galeani Napione<sup>61</sup> – comporta per il giurista una revisione dei propri modelli, a partire dall'*auctoritas* metastasiana, revisione in parte già annunciata nel *Saggio sulla imitazione rispetto a' drammi per musica* inserito in apertura del X tomo dell'edizione delle *Opere* di Metastasio pubblicata a Nizza nel 1781: l'opposizione ad un'imitazione pedissequa del poeta cesareo e al rispetto rigoroso dei principi aristotelici – motivata dal fatto che «tutte coteste regole indeboliscono l'arte, mentre sembrano estenderne la superficie, e [...] cotesti principi, o siano siffatti minuti tiranni del talento, l'impiccioliscono e l'inceppano»<sup>62</sup> – si traduce nell'indicazione di una diversa strada da seguire, «la via di un possibile rinnovamento dell'opera metastasiana mediante l'adozione di nuovi temi e l'accentuazione del *pathos* anche a scapito della levigatezza formale», fino al raggiungimento di «esiti preromantici»<sup>63</sup> forse influenzati dall'autorità di Alfieri, che il letterato di Santhià aveva conosciuto nel salotto di Gaetano Emanuele Bava di San Paolo<sup>64</sup>.

Con l'omaggio accademico dedicato ai Pastori della Dora, Durandi propone dunque un manifesto di poetica fondato sull'abbandono del classicismo arcadico in favore di una poesia che tenti di recuperare «il mirabile segreto dello stil sublime». Tuttavia, la teoria del *Discorso* non sembra trovare alcuna applicazione pratica nel volume cui è premessa: lo stesso autore deve infatti riconoscere che «vo io accennando quello che non seppi fare, avendo dato anzi un troppo contrario ed infelice esempio quando ne' più giovanili miei anni fui preso anch'io dalla

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 48.

<sup>61</sup> Sulle relazioni fra Jacopo Durandi e la cultura piemontese del tempo è tornata più recentemente L. RICALDONE, *Letterati in Piemonte intorno al 1770*, in *Annibale, Torino e Annibale in Torino*, cit., pp. 23-31.

<sup>62</sup> J. DURANDI, *Saggio sulla imitazione rispetto a' drammi per musica*, in P. METASTASIO, *Opere*, 15 voll., in Nizza, presso la Società Tipografica, 1783-1785, vol. X, pp. III-XIV: IV.

<sup>63</sup> F. BLANCHETTI, *Le vicende letterarie e teatrali di un magistrato piemontese del Settecento: i drammi per musica di Jacopo Durandi*, in *Miscellanea di studi 3*, a cura di A. Basso, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1991, pp. 7-35: 31.

<sup>64</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Un sonetto di Jacopo Durandi*, in *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, a cura di S. Rota Ghibaldi e F. Barcia, 3 voll., Milano, FrancoAngeli, 1990, vol. III, pp. 285-305 (poi in ID., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 81-103).

smania di verseggiare»<sup>65</sup>. Gli *Idilj* del 1808 sono infatti una riedizione di versi «pubblicati già da quarant'anni», versi che il letterato afferma «scritti in mezzo a gentile filarmonica brigata negli continuati ozi della villa [...] per servir alla musica e a solazzo», componimenti incentrati su soggetti «allegorici e allusivi a persone e ad alcuni leggieri accidenti accaduti in quel tempo e il più sovente in villa»<sup>66</sup>. Durandi potrebbe far riferimento ad un'altra accademia torinese, la Società Filopatria, in cui «fu ammesso per acclamazione [...] il 1° marzo 1792»<sup>67</sup> e sulle cui ceneri sorse poi la già ricordata Accademia Subalpina di Carlo Botta. Frutto delle riunioni accademiche sono i tre volumi di *Ozi letterari* stampati a Torino fra 1787 e 1791<sup>68</sup>, raccolte di prose e versi in cui tuttavia non figura alcun testo attribuibile al letterato di Santhià, i cui primi *Idilj* precedono cronologicamente la pubblicazione della silloge. Rispetto all'edizione del 1766, gli *Idilj* del 1808 comprendono sei nuovi testi, non meno arcadici dei precedenti, nonché «alquanti sonettuzzi» composti «secondo il malvezzo di noi Italiani di voler soneteggiare in ogni modo e per qualunque minuta cosa, e sconciar non di rado un sì gentile e delicato, altrettanto che difficile, poemetto»<sup>69</sup>. Anche in questo caso il letterato deve riconoscere che «non sono cosa nova neppure essi»<sup>70</sup>, essendo stati già in parte pubblicati nella prima edizione delle *Opere drammatiche* stampate a Torino nel 1759<sup>71</sup>. Completano la nuova edizione degli *Idilj* due componimenti in sestine di ottonari dedicati rispettivamente a *Il sofisma* e *La solitudine*<sup>72</sup>, altri due testi già editi in precedenza ma, come vedremo, in maniera ben diversa dagli idilli e dai sonetti.

Il *Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto* fa dunque da premessa ad una raccolta poetica che apparentemente ne contraddice i presupposti teorici, una silloge di chiara impostazione arcadica i cui componimenti imitano, nelle forme e nei contenuti, le odi-canzonette metastasiane. Gli idilli di Durandi sono infatti delle «cantate» per lo più incentrate sull'amore infelice del timido pastore Elpino per belle ninfe di nome Filli, Egle, Clori o Nice. Nulla dunque di più lontano dalle dichiarazioni di poetica incentrate su un diverso genere di classicismo. Tuttavia, se si confrontano più attentamente le due edizioni di idilli, si scopre che i testi pubblicati nel 1808 non coincidono con quelli del 1766, ma risultano profondamente

<sup>65</sup> J. DURANDI, *Discorso*, cit., p. 57.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 58-59.

<sup>67</sup> G. FAGIOLI-VERCELLONE, *Durandi, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 42 (1993), pp. 89-92: 91.

<sup>68</sup> *Ozi letterari*, 3 voll., Torino, Stamp. Reale, 1787-1791.

<sup>69</sup> J. DURANDI, *Discorso*, cit., p. 60; i sonetti si leggono in ID., *Idilj*, cit., pp. 160-187.

<sup>70</sup> J. DURANDI, *Discorso*, cit., p. 60.

<sup>71</sup> J. DURANDI, *Rime*, in ID., *Opere drammatiche*, in Torino, presso Francesco Antonio Mairese, 1759, pp. 107-128: la raccolta contiene 46 sonetti, di cui 9 minori, e 4 cantate; in conclusione del volume è ripubblicata anche *l'Arianna abbandonata*, pp. 247-263.

<sup>72</sup> J. DURANDI, *Idilj*, cit., pp. 188-189 e 190-192.

rielaborati da un punto di vista sia stilistico sia concettuale<sup>73</sup>. Si è soliti ritenere che l'attività poetica di Jacopo Durandi si interrompa dopo la pubblicazione degli ultimi drammi per musica, ma in realtà l'edizione degli *Idilli*, ultimo volume di opere poetiche del letterato piemontese, rivela un lavoro di attenta revisione e di profonda riscrittura dei testi giovanili, un lavoro che dissolve l'immagine del severo giurista ormai lontano dalle lettere, e che permette di comprendere in che modo Durandi intendesse rinnovare la poesia del proprio tempo, riaffermando e non negando la tradizione.

Nei testi pubblicati nel 1808 spicca un periodare franto, ricco di *enjambements*, asindetico e allitterante, spesso teso a rappresentare l'edenico mondo pastorale non più come un *locus amoenus* immerso in una costante serenità e rischiarato dalla luminosità solare, ma come un luogo naturale che incute timore e paura. Nella riscrittura degli idilli Durandi tenta di coniugare la solarità del paradiso arcadico con le suggestioni provenienti dalla nuova sensibilità d'oltralpe, confermandosi così «un letterato che per un verso rivendicava la tradizione rinascimentale italiana [...], e per l'altro verso si ispirava alla tradizione nuova dell'Europa»<sup>74</sup>. Nelle forme classiche, le strofe doppie di quattro settenari tanto apprezzate anche da Metastasio, il letterato piemontese continua a declinare i tradizionali amori di pastori e ninfe, anche se un nuovo tema si affaccia prepotentemente sulla scena, quello della natura che prende vita o che torna alla vita; e «la poesia e il canto paiono come ispirati dalla natura medesima e dall'energia delle nostre passioni agli uomini stessi ancora barbari o selvaggi»<sup>75</sup>. In questo modo i nuovi idilli prendono le distanze dalle «languide amorse elegie» condannate nel *Saggio sulla imitazione* perché «rarissimamente o non mai arrivano, perché non hanno quasi mai quel grado di forza e di novità interessante che dee nell'anima eccitar de' desideri e i trasporti di una dolce impazienza: o sazia di siffatte cose, o pochissimo o niente commossa dalla loro leggierezza, ella resta indifferente»<sup>76</sup>. Lo spettacolo della natura genera dunque nell'osservatore «un dolce tremito, una specie di terrore e di meraviglia o di compassione che turba l'anima, irrita soavemente la sua curiosità, strigne ed agita il cuore»<sup>77</sup>: tutto questo si traduce in poesia, in una poesia in grado di restituire i sentimenti dell'animo umano e di trasmetterli ricreando le medesime sensazioni. Ma, come dimostra l'impianto strofico e versificatorio dei componimenti, «per muovere gli affetti vi vuole semplicità di stile

---

<sup>73</sup> In proposito rinvio a F. LUCIOLI, *Scrittura e riscrittura nella poesia di Jacopo Durandi*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», n.s., I (2012), in corso di stampa.

<sup>74</sup> C. DIONISOTTI, *Piemontesi e spiemontizzati*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, cit., vol. III, pp. 329-348; poi in ID., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 11-31: 13.

<sup>75</sup> J. DURANDI, *Ricerche*, cit., p. 45.

<sup>76</sup> J. DURANDI, *Saggio sulla imitazione*, cit., p. XII.

<sup>77</sup> Ivi, p. XI.

e non i falsi ricercati accordi di uno stile artificiale e complesso»<sup>78</sup>: solo le forme della tradizione, le forme codificate del classicismo apparentemente rifiutate, possono permettere di raggiungere tale risultato. Il modello teorico che Durandi declina negli idilli si delinea così come una sintesi di novità e tradizione, saldamente e coerentemente integrate nella realizzazione di una poesia in perfetto equilibrio fra opposte tensioni.

Il processo di rielaborazione che coinvolge gli idilli non riguarda, se non in minima parte, i sonetti riediti nel 1808: in questo caso i testi originari non vengono riscritti quanto piuttosto integrati con nuovi componimenti. Si deve tuttavia osservare che fin dalla prima pubblicazione, nelle *Opere drammatiche* del 1759, i sonetti del giurista prevedevano già una specifica organizzazione interna, poiché i testi di argomento erotico e profano erano collocati dopo un nutrito gruppo proemiale di testi sacri, vere e proprie preghiere rivolte alla Trinità, alla Vergine Maria e ai santi. Nella nuova edizione Durandi accoglie, oltre a quelli stampati in precedenza, anche componimenti molto diversi fra loro, come i sonetti in morte di Metastasio e in lode di Alfieri<sup>79</sup> collocati accanto a poesie di gusto più marcatamente arcadico, dai versi dedicati ad Amore aratore, esemplati su un epigramma di Mosco<sup>80</sup>, ai numerosi incentrati sugli amori pastorali di Egle e Nice. Fra i testi aggiunti nel 1808 ci sono anche due sonetti dedicati al tema di Cupido ingannato: nel primo, in linea con l'immaginario arcadico, la bellezza della donna amata dal poeta fa credere al dio di trovarsi ancora in presenza della madre Venere:

Un curiosetto Amor dianzi fuggito  
era dagli occhi bei di Citerea  
per ricercar se in qualche estranio lito  
beltà vi fosse uguale alla sua dea.  
Poiché lungo viaggio ebbe fornito  
e nulla vide pari a tanta dea  
il volo suo là donde era partito  
sdegnosetto inquieto rivolgea.  
Vi passò Nice, ei v'affissò le ciglia:  
«Oh madre», e in così dir le cadde in seno;  
«Oh madre», Nice tanto le somiglia.  
Ma son gli anni, il sa Amor, né ancor si sganna.  
Deh increspa, o Tempo, quel suo viso almeno  
ch'alle tue forze insulta e gli altri inganna!<sup>81</sup>

Amore, colpito dalla bellezza della donna, mette da parte le armi e le si abbandona in seno scambiandola per la madre; la leggerezza del motivo, arcadico e tradizionale, è tuttavia

---

<sup>78</sup> Ivi, p. XIII.

<sup>79</sup> J. DURANDI, *Idilj*, cit., pp. 162-163.

<sup>80</sup> Ivi, p. 183.

<sup>81</sup> Ivi, p. 178.

infranta dall'invocazione finale al Tempo e dal riferimento alla fugacità della giovinezza. Anche in questo sonetto la perfezione dell'immaginario lirico viene dunque incrinata dalla consapevolezza della vacuità delle immagini proposte, nient'altro che inganni simili a quelli che irretiscono il figlio di Venere. Nel secondo dei sonetti incentrati sulle disavventure di Cupido, al dio ubriaco è invece sottratta una freccia da un giovane innamorato:

Dal convivio di Giove Amor venia,  
gli occhi e le vene enfiato, acceso in volto,  
rauca la voce e fioca, e se ne già  
barcollando, e alfin cadde capovolto.  
Immobile rimase in su la via  
qual uom che da profondo sonno è colto.  
Dal turcasso, che a manca gli è, n'uscita  
una saetta d'oro: allor gli ho tolto.  
Fatta era per ferir l'alme più belle.  
Ahi lasso, ch'i' la trassi ad una tale  
che per sciagura mia non è di quelle!  
Mi giunse Amor un dì: «Dov'è 'l mio strale?»  
Pietà gli chiesi. «No – disse il rubelle –  
No, poiché sì del furto usasti male»<sup>82</sup>.

Anche questo testo si rivela costruito su uno schema molto simile al precedente: l'episodio, con Amore ubriaco disarmato dall'amante, si conclude con un distico che ne stravolge il significato. Nel primo sonetto, all'immagine di Cupido ingannato dall'aspetto della donna, invece di un tradizionale elogio della bellezza il poeta affida un monito sulla caducità della vita umana; nel secondo, il dio punisce il ladro malaccorto non tanto per avergli sottratto una freccia d'oro, ma per averla usata male facendo innamorare una persona non degna. I versi finali rivelano pertanto il vero carattere dei due componimenti, testi solo in apparenza rigidamente impostati sul rispetto dell'impianto tradizionale, ma in realtà animati da una differente sensibilità.

Dopo i sonetti, Durandi pubblica ancora, in conclusione della silloge di *Idilj* del 1808, due componimenti in sestine di ottonari, la cui inserzione nella raccolta viene così motivata:

Questi e i pochi seguenti versi sono un lieve saggio di quelli di vario argomento il più sovente giocoso fatti dall'A. per conversazione e da non tenerne conto. Ma è piaciuto ad un bizzarro uomo raccozzarli e mutilando, aggiungendo, stiracchiando, rattoppando, riducendo i versi tutti ad un metro e ogni cosa raffazzonando a modo suo acciò l'una paresse un po' meno azzuffarsi con l'altra farne un poemetto, *monstrum horrendum, informe* pubblicato dipoi anonimo nel 1768<sup>83</sup>.

L'autore fa qui riferimento al poemetto anonimo intitolato *Amore disarmato*<sup>84</sup>, pubblicato con

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 180.

<sup>83</sup> Ivi, p. 187.

<sup>84</sup> *Amore disarmato*, Napoli, nella stamperia Pomatelli al segno del Disinganno, 1768. Si trascrive integralmente il testo in Appendice V.



la falsa indicazione di una stamperia napoletana «al segno del Disinganno»<sup>85</sup>. Per prendere le distanze da questa iniziativa editoriale, a cui si dichiara del tutto estraneo, Durandi sceglie di pubblicare due esempi di quelle che vengono presentate come le composizioni originali poi confluite nell'anonimo volume. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un caso di riscrittura: ad essere coinvolti, tuttavia, non sono più testi cui lo stesso autore rimette mano in linea con i dettami di una nuova poetica, bensì testi che vengono rinnegati come frutto di un intervento esterno.

*L'Amore disarmato* è un poema in sei canti di 5000 versi ottonari in sesta rima che racconta del furto perpetrato ai danni del figlio di Venere dalla bella e crudele Nice. Vedendo la ninfa addormentata in un prato, proprio come nel primo dei sonetti di Durandi ricordati, Cupido

poi discende cheto cheto  
ed a Nice cade in seno:  
delle poppe si fa scanno  
che ad ognor vengono e vanno<sup>86</sup>.

Il dio si addormenta mentre la donna, svegliata dall'improvviso calore, decide di vendicarsi dei torti subiti in passato legandolo e sottraendogli le armi. Dopo aver tentato inutilmente di recuperare i propri attributi, Amore disperato gira in lungo e in largo il mondo prima di rivolgersi ad un avvocato per ottenere giustizia. Rispetto alla coeva produzione, lirica come morale, l'anonimo *Amore disarmato* si distingue per alcune caratteristiche: innanzi tutto per il genere, non più un componimento di un canzoniere, una favola poetica o una festa scenica, ma un più articolato e unitario poema; in secondo luogo per la scelta della sesta rima, forma metrica che trova una qualche circolazione, sul finire del Settecento, in opere come gli *Animali parlanti* di Giovan Battista Casti (in cui sono però utilizzati endecasillabi) e le *Favole esopiane* di Giancarlo Passeroni (di settenari e ottonari): il poemetto precede però questa produzione, da cui si allontana anche per l'utilizzo esclusivo dell'ottonario, verso che, almeno secondo le accuse che Durandi muove all'anonimo, eliminerebbe la polimetricità dei testi originari, forse in questo simili al componimento indirizzato *Ad un musico insolentello* che precede le due sestine nella silloge del 1808<sup>87</sup>. Il riferimento ai poemi di Casti e Passeroni permette però di richiamare l'attenzione su un altro elemento: le due opere sono accomunate da uno stesso intento moralistico, dallo stesso desiderio di (far) riflettere, in modo allo stesso

---

<sup>85</sup> Cfr. M. PARENTI, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti in opere di autori e traduttori italiani*, Firenze, Sansoni Antiquario, 1951, p. 150.

<sup>86</sup> *Amore disarmato*, cit., I, 55, vv. 3-6, p. 15.

<sup>87</sup> J. DURANDI, *Idilj*, cit., p. 187.

tempo allegorico e satirico, sui vizi e sulle virtù del tempo. Questa finalità caratterizza in profondità anche l'*Amore disarmato* che, preme ribadirlo, è composto più di trent'anni prima i due ben più fortunati poemi in sestine, forse su stimolo immediato, oltre che della feste sceniche metastasiane – già in parte mosse, pur nei limiti imposti dal pubblico cui sono indirizzate, dallo stesso proposito –, della pubblicazione delle prime due parti del *Giorno* pariniano, con cui l'anonimo poemetto presenta più punti di contatto. La narrazione della sconfitta e delle peripezie vissute dal figlio di Venere è infatti un pretesto per una serie di riflessioni, ironiche e spesso caustiche, sulla società e sulla cultura settecentesche. Se teniamo conto della testimonianza di Durandi, l'intero poema sarebbe infatti costruito sulla giustapposizione di componimenti differenti dedicati a singoli argomenti della quotidiana conversazione, argomenti riuniti poi, in modo approssimativo e apparentemente forzoso, nei sei canti che compongono l'anonima operetta. Il giurista piemontese ripubblica nel 1808 i testi sul sofisma e sulla solitudine che figurano, rispettivamente, nell'ultimo e fra il III e il I canto dell'*Amore disarmato*; secondo questa prospettiva è tuttavia possibile individuare, all'interno dell'unità testuale, anche altre sottosezioni, vere e proprie microunità dotate di autonomo significato. Escludendo le vicende del dio dell'amore, si possono così isolare i seguenti temi: nel I canto, l'elogio del chiavistello (emblema di un'età in bilico fra realtà e apparenza), la fugacità della bellezza (con punti di contatto con il primo dei sonetti di Durandi ricordati<sup>88</sup>), l'elogio della solitudine; nel II, il carattere delle donne, l'anatomia del cuore e della fenomenologia amorosa, l'amor proprio e i vizi da esso determinati; nel III, l'educazione femminile, il cicisbeismo, il rapporto fra cultura italiana e cultura europea; nel IV le arti divinatorie e la medicina, il rapporto fra uomini e donne, la corruzione del clero, l'anticamera come simbolo di corruzione sociale, i vezzi femminili; nel V, l'islamismo, la corruzione del matrimonio; nel VI la degenerazione dei governanti, l'abbandono della prole, la felicità coniugale, la legge, il sofisma.

L'*Amore disarmato* si allontana, per stile e per gusto, dalla produzione di Jacopo Durandi confluita nell'edizione degli *Idilj* del 1808. Seppur non manchino nel poemetto violente sferzate contro i poeti, «uomin pazzi ed inquieti, / di un umor bizzarro e strano»<sup>89</sup>, e contro la moda dei sonetti d'occasione<sup>90</sup>, nonché riferimenti al coevo dibattito su una cultura italiana che, rispetto alla produzione d'oltralpe, «né altro più presenta a noi, / ch'ombre vane e

---

<sup>88</sup> *Amore disarmato*, cit., I, 112, p. 25: «Ma beltà passa e si strugge, / quasi un lampo d'improvviso. / Tacita l'età sen fugge / e di rughe increspa il viso: / quindi Amor vola a le rose, / non a scabre querce annose».

<sup>89</sup> Ivi, 147, vv. 2-3, p. 32.

<sup>90</sup> Ivi, 149, p. 33: «Si recida un biondo crine / od un secco allor si doni, / si mariti Fabio o Frine, / o dal pulpito un ragioni, / da costoro pur s'aspetti / un diluvio di sonetti».

vecchi eroi»<sup>91</sup>, la poetica che caratterizza il testo anonimo risulta sostanzialmente estranea a quella formulata nel *Discorso intorno a' Geni della poesia*. Eppure il giurista piemontese sceglie di concludere la sua ultima raccolta di versi ripubblicando due dei componimenti confluiti nell'*Amore disarmato*. Il confronto fra i brani e il poemetto evidenzia una situazione testuale più articolata di quella degli idilli: le sestine riedite nel 1808 presentano una moltitudine di varianti formali, con spostamenti di interi versi da una strofa all'altra<sup>92</sup> o, nel caso della *Solitudine*, con la fusione di passi di due canti differenti<sup>93</sup>. Se nel passaggio dalla prima alla seconda edizione degli idilli Durandi lavora aggiungendo e integrando nuovi materiali con la struttura originaria, gli interventi sulle sestine sembrerebbero puntare invece ad una maggiore semplificazione rispetto al poemetto. Difficile tuttavia dire se i testi inseriti nella silloge del 1808 siano originali, come sostiene l'autore, o se siano anch'essi, come è più probabile, frutto di una riscrittura in vista della nuova pubblicazione. A questa questione irrisolta si lega quella, ancor più spinosa, della paternità dell'*Amore disarmato*, se sia opera di Durandi oppure sia realmente il risultato di un plagio. L'autore del poemetto offre poche indicazioni sulla propria identità: nel I canto si limita a giustificare i propri eccessi in nome della «mia focosa gioventù»<sup>94</sup>, un'indicazione che potrebbe essere valida anche per il giurista, appena trentenne alla pubblicazione del testo<sup>95</sup>. Più interessanti risultano invece le sestine che introducono l'ultimo canto del poema, in cui l'autore ricorda la nascita della passione per l'amata Clori, passione avversata da Cupido che stabilisce «ch'ella amasse Elpino solo»<sup>96</sup>. La rabbia del poeta nei confronti del figlio di Venere, rabbia esacerbata dalle nozze di Clori ed Elpino, si rivela così la causa della composizione dell'operetta, il modo in cui l'ignoto letterato tenta di vendicarsi per la delusione subita. Elpino è un nome pastorale molto comune, usato spesso anche da Durandi; il nome ritorna però anche all'inizio e alla fine delle sestine pubblicate con il titolo di *Il sofisma*, in cui a recarsi dagli avvocati non è più Cupido, come nell'*Amore disarmato*, ma un personaggio chiamato proprio Elpino<sup>97</sup>: possiamo pensare che, per prendere le distanze dal testo, il giurista piemontese abbia deciso di eliminare la figura del dio e di introdurre un diverso protagonista; oppure si può ipotizzare che i versi originari non

<sup>91</sup> Ivi, III, 90, vv. 5-6, p. 84.

<sup>92</sup> Cfr., ad esempio, *Amore disarmato*, cit., VI, 111 e *Il sofisma*, cit., 8; *Amore disarmato*, cit., III, 15-23 e *La solitudine*, cit., 5-6.

<sup>93</sup> *Amore disarmato*, cit., III, 11-31, e I, 168-172; i due testi sono messi a confronto in appendice a F. LUCIOLI, *Scrittura e riscrittura*, cit.

<sup>94</sup> *Amore disarmato*, cit., I, 44, v. 3, p. 12.

<sup>95</sup> In proposito risulta piuttosto significativa anche la testimonianza di Gaspare De Gregory, amico personale di Durandi e suo primo biografo, che menziona l'*Amore disarmato* come opera che il giurista «per trastullo compose ne' primi giovanili anni» (G. DE GREGORY, *Vita di Jacopo Durandi*, cit., pp. 15-16).

<sup>96</sup> *Amore disarmato*, cit., VI, 13, v. 6, p. 140.

<sup>97</sup> J. DURANDI, *Il sofisma*, cit., 1 e 9.

fossero incentrati sulla figura del figlio di Venere, che sarebbe stata aggiunta soltanto in un secondo momento come raccordo fra i singoli testi. Il riferimento ad Elpino come contendente dell'amore per Clori in conclusione del poemetto potrebbe così leggersi anche come un riferimento all'impostazione originaria dei versi di Durandi.

E tuttavia è piuttosto significativo che, pubblicando per l'ultima volta i propri componimenti, e ripubblicandoli secondo una poetica precisa e ben delineata nel *Discorso* premesso alla silloge, il letterato piemontese, ormai ritiratosi a vita privata dopo la conquista francese ma ancora destinato a ricoprire il ruolo di Presidente della Camera dei Conti al ritorno dei Savoia, abbia sentito il bisogno di stampare nuovamente le sestine giovanili per prendere così le distanze da un testo ormai lontano dalla propria esperienza, un testo che peraltro circolava anonimo ed era, quindi, ancor più difficilmente riconducibile alla penna del giurista. L'accusa mossa al «bizzarro uomo», pertanto, «non può essere senz'altro respinta, ma neppure accettata per buona. Fino a prova contraria, la bizzarria deve essere attribuita allo stesso Durandi»<sup>98</sup>. E l'intenso lavoro, di scrittura e riscrittura, che caratterizza i testi confluiti nella raccolta poetica del 1808 non permette di escludere una rielaborazione, in direzione di una maggiore semplificazione, delle sestine dell'*Amore disarmato*, un testo che nella sua unità testuale doveva risultare difficilmente riconducibile, per la satira mordente che lo caratterizza e per l'ingombrante figura di Cupido quale raccordo fra le singole parti, al progetto di un nuovo classicismo delineato nelle prose teoriche del letterato di Santhià.

Come osservavamo, l'inizio del poemetto coincide con le più classiche (e stereotipate) anacreontiche arcadiche, con Amore addormentato in seno alla ninfa «sotto un mirto che assai folto / è di sempre verdi foglie»<sup>99</sup>. Solo che in questo caso Nice non si limita a legare il dio, ma agisce contro di lui come la più crudele delle avversarie:

Colle seriche ritorte,  
con cui lega al sen la vesta,  
ella annoda Amor sì forte  
che il meschino al fin si desta  
stretto a un albero repente  
've lo lascia ivi pendente.

Quindi a lui spennacchia l'ali,  
l'armi sue tutte li toglie  
e con atti micidiali  
poi gli strappa le sue spoglie,  
e sospeso intanto ei ciondola  
come pendulo che dondola<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> C. DIONISOTTI, *Un sonetto di Iacopo Durandi*, cit., p. 84.

<sup>99</sup> *Amore disarmato*, cit., I, 46, vv. 1-2, p. 12.

<sup>100</sup> Ivi, 63-64, pp. 15-16.

L'iconografia di Nice unisce il modello arcadico della ninfa che imprigiona Cupido addormentato con l'immagine petrarchesca di Laura e delle Virtù che spennacchiano il dio e gli rubano le armi. Nell'*Amore disarmato*, tuttavia, l'arco e le frecce non vengono spezzati come simbolo di castità – come rappresentato invece nell'incisione che accompagna il volume [fig. 163] – ma sono assunti ancora una volta dalla bella antagonista, che pone la seguente condizione per liberare il dio:

Io ti sciolgo, ma quest'ali  
presso me restar vi denno  
e quest'arco e questi strali  
poscia involati a tuo senno<sup>101</sup>.

La situazione è la stessa descritta nei poemetti encomiastici cinquecenteschi in lode di dame virtuose, anche se le conseguenze sono decisamente diverse: la sostituzione della donna ad Amore non comporta infatti alcun miglioramento, ma rischia di capovolgere gli equilibri stessi della società umana:

Tu m'imputi, o Nice, i falli,  
le follie, gli eventi rei  
de' più sciocchi miei vassalli,  
ma non son delitti miei:  
io virtù stimolo e, amica,  
io ristoro la fatica<sup>102</sup>.

Cupido non incarna la passione smodata e irrazionale, bensì un sentimento virtuoso e onesto; Nice, e le donne più in generale, non sono però in grado di riconoscere la natura essenzialmente positiva del vincolo amoroso e, di conseguenza, la sua funzione civile. L'*Amore disarmato* inizia dunque come tanti elogi galanti del XVIII secolo che ricorrono al repertorio arcadico e pastorale, e al tema di Cupido legato e disarmato da una ninfa, per elogiare la persona amata; ma il poemetto rivela fin da subito la profonda differenza che lo separa da quell'universo culturale in cui pur affonda le radici: lo stesso immaginario viene infatti capovolto dall'interno, presentandosi non più come una lode, bensì come una critica aspra ed impietosa all'animo femminile, «così doppio e sì fallace»<sup>103</sup>, e ai vizi e alla corruzione di un'intera società che professa fede esclusivamente ad un altro ma falso Amore,

---

<sup>101</sup> Ivi, 120, vv. 1-4, p. 27.

<sup>102</sup> Ivi, 105, p. 24.

<sup>103</sup> Ivi, 118, v. 2, p. 26.

quell'Amor proprio «che tormenta la ragione» e spinge alla vana ricerca di onori, lusso e gloria<sup>104</sup>.

Che la polemica sottesa all'anonimo poemetto non riguardi soltanto le donne lo testimonia perfettamente la descrizione delle frecce di Cupido. Nella faretra del dio spiccano innanzi tutto i dardi d'oro in grado di far innamorare e trasformare gli altri dei, anche se «or più l'uom non si trasmuta / per tirar le donne a sé: / niuna d'esse mai rifiuta / di seguirlo co' suoi piè»<sup>105</sup>; metamorfosi frutto delle frecce d'oro è anche quella di Dafne, «onde poi nacque l'alloro, / de' poeti onore e vita; / almen fu, ma in oggi questa / pianta è sterile e funesta»<sup>106</sup>. Nella faretra si trovano poi dardi di acciaio destinati a chi «combatte con fortezza / d'una donna la durezza»<sup>107</sup>; frecce di cristallo per giovani amanti che fanno preoccupare «il genitore / che consuma il patrimonio, / mentre vede i figli amati / e senz'arte e scioperati»<sup>108</sup>; e ancora strali speciali che non permettono di essere riamati, destinati esclusivamente ai poeti «fantastici, imprudenti, / oziosi e maldicenti»<sup>109</sup>. La sferzata contro i poeti tocca temi e argomenti diversi: la moda dei testi d'occasione, la scomparsa del mecenatismo, la mancanza di originalità, la mercificazione della poesia, la perdita di prestigio dei letterati<sup>110</sup>. Una polemica, quella sulla cultura italiana e sulla sua decadenza, che attraversa in profondità l'*Amore disarmato*. Esempio si rivela la descrizione del Capriccio, nome «de gli alchimisti, / de gli astrologi e pedanti, / de' poeti e visionari / e de' ruvidi antiquari»<sup>111</sup>, la cui influenza viene riassunta in uno specifico episodio:

Sopra il Quiriniano ditico  
questa bestia è che in imbrogli  
ha impegnato più d'un critico  
a imbrattarci tanti fogli,  
e pazzie promove e tante  
questa bestia stravagante<sup>112</sup>.

Il riferimento è ad una ben nota *querelle* settecentesca, quella sorta intorno al cosiddetto Distico Quiriniano, due tavolette d'avorio del V secolo d. C. possedute dal cardinale Angelo Maria Quirini, per stabilire autenticità, datazione e significato delle quali si affrontarono a più

---

<sup>104</sup> Ivi, II, 131, v. 2, p. 64; ma per la descrizione dell'Amor proprio e delle sue conseguenze cfr. 76-130, pp. 53-64.

<sup>105</sup> Ivi, I, 127, vv. 1-4, p. 28.

<sup>106</sup> Ivi, 132, vv. 3-6, p. 29.

<sup>107</sup> Ivi, 136, vv. 5-6, p. 31.

<sup>108</sup> Ivi, 140, vv. 3-6, p. 31.

<sup>109</sup> Ivi, 147, vv. 5-6, p. 32.

<sup>110</sup> In proposito il poeta si sofferma all'inizio del testo, presentando i propri versi: «S'io li dedico a un signore / che neppur li leggerà, / dovrò far l'adulatore / come da ogni autor si fa. / D'incensare ognun si picca / la fatuità che è ricca (ivi, 17, p. 6).

<sup>111</sup> Ivi, II, 92, vv. 3-6, p. 56.

<sup>112</sup> Ivi, 93, p. 56.

riprese, e con toni non sempre pacifici, letterati di primo piano come Giuseppe Bartoli, Giuseppe Baretti e Scipione Maffei<sup>113</sup>. La polemica aveva però riguardato direttamente anche gli ambienti culturali vicini a Jacopo Durandi, poiché aveva visto il coinvolgimento diretto di Felice Niccolò Durando, membro della Filopatria e altra figura di spicco della cultura piemontese del XVIII secolo, che aveva redatto alcune *Conghietture sopra il dittico Quiriniano* pubblicate a Napoli nel 1752<sup>114</sup>. Le discussioni sul Distico Quiriniano incarnano dunque, perfettamente, il tipo di cultura che l'anonimo intende condannare, una cultura che guarda sterilmente al passato senza comprendere la decadenza del proprio tempo.

Amore non è però solo armato di strali diversi, ma è anche scortato da una schiera di personificazioni: Piaceri, Gelosia, Speranza, Fede, Pazzia, Inganno, Ingratitudine, Noia, Affanni, Dispareri, Obbrobrio, Rabbia, Tema, Dispetto, Disperazione, Ragione incatenata. L'autore dell'*Amore disarmato* non intende offrire una descrizione idillica del sentimento amoroso, ma coglie nelle personificazioni che lo accompagnano aspetti diversi della passione, più spesso rappresentati mediante la dualità amore puro/amore sensuale veicolata dalla dicotomia fra Venere Urania e Venere Pandemia. Ma più che al seguito di Cupido, Nice è interessata a «quel zaino sanguinoso»<sup>115</sup> in cui il dio reca i cuori degli amanti colpiti dalle sue frecce. L'episodio è parallelo e complementare all'illustrazione degli strali contenuti nella faretra, ancora una volta un'occasione per ironizzare su alcune categorie umane: nello specifico, l'autore affida alla descrizione dei cuori una sorta di mappatura europea dell'amore e della gelosia, un'analisi dei diversi temperamenti di francesi, italiani, spagnoli e tedeschi che si conclude con l'elogio di «quell'audace / che non guarda ciò che lice / ma rapisce ciò che piace»<sup>116</sup>. L'assunto tassiano del «s'ei piace, ei lice»<sup>117</sup>, già 'moralizzato' dal guariniano «piaccia, se lice»<sup>118</sup>, trova dunque un'ennesima riscrittura nelle parole di Cupido e nell'esaltazione di un amore appassionato, libero dai vincoli della moda e delle convenzioni

---

<sup>113</sup> Bartoli, che aveva progettato un'opera mai edita dal titolo *La vera spiegazione del dittico Quiriniano*, illustra la propria posizione in una serie di *Lettere* pubblicate tra 1747 e 1749, poi riedite con il titolo di *Lettere apologetiche* nel 1753; ma sulle tavolette il letterato torna ancora con le *Osservazioni critiche sopra il dittico Quiriniano* (1749) e *Il vero disegno delle due tavolette d'avorio chiamate Dittico Quiriniano* (1757). Giuseppe Baretti ironizza sulle posizioni di Bartoli nella sua *Prima cicalata sopra le cinque lettere del sig. Giuseppe Bartoli* (1750), mentre Scipione Maffei dedica all'argomento, oltre a numerose epistole, il suo *Dittico quiriniano pubblicato e considerato* (1754). Accanto a questi letterati maggiori si possono ricordare anche gli interventi epistolari di autori come Annibale degli Abbatilivieri-Giordani, Gianfrancesco Baldini e Paolo Maria Paciaudi.

<sup>114</sup> In proposito si può rinviare a G. FAGIOLI-VERCELLONE, *Durando, Felice Niccolò (conte di Villa)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 42 (1993), pp. 95-97.

<sup>115</sup> *Amore disarmato*, cit., II, 17, v. 1, p. 41.

<sup>116</sup> Ivi, 28, vv. 2-4, p. 43.

<sup>117</sup> T. TASSO, *Aminta*, a cura di C. Varese, Milano, Mursia, 1985, I, 681, p. 66.

<sup>118</sup> B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di G. Baldassarri, Venezia, Marsilio, 1999, IV, 1419, p. 229.

sociali, così come «dagl'intrighi e dai pensieri / [...] / sì mutabili e leggieri»<sup>119</sup> delle donne, considerate per lo più prive di carattere e di determinazione.

Dopo aver preso confidenza con le sue nuove armi, Nice «nudo Amore e disarmato / lascia alfin senza pietà»<sup>120</sup>. Se i primi due canti del poema sono dedicati, mediante la descrizione dei simboli del dio, all'illustrazione del significato attribuito a Cupido e delle cause della sua sconfitta, i canti successivi sono invece incentrati sulle conseguenze di tale sconfitta. Di questa seconda parte colpisce innanzi tutto la straordinaria serie di travestimenti, più o meno caricaturali, cui il dio è sottoposto dopo la perdita degli attributi: frate, segretario, veggente, medico, portiere, schiavista, musulmano e «beglierbey», prigioniero, postulante. *L'Amore disarmato* si presenta così come una «vera "galleria" di travestimenti», anche se non sempre essi risultano «funzionali alla moltiplicazione degli attributi amorosi, e indispensabili alla verbalizzazione di colui che altrimenti resterebbe invisibile»<sup>121</sup>. Il travestimento non è soltanto strumento verbale, ma soprattutto strumento satirico: è il mezzo attraverso il quale l'anonimo poeta può rappresentare e insieme criticare una società in cui si osservano ovunque «vizi di virtù vestiti»<sup>122</sup>, in cui le donne prendono il posto di Amore, e Amore è costretto ad assumere nuove forme e nuovi aspetti.

Fuggito da un gruppo di villani che lo scambiano per un lupo, Cupido raggiunge una città che «era in un bel piano, / intra l'Alpe e l'Eridano»<sup>123</sup> – ancora una volta, dunque, un possibile riferimento al Piemonte di Jacopo Durandi – dove veste i panni di «una dama cui vicini / stavan molti damerini»:

Era bella e fresca ed era  
coi cascanti cicisbei  
sempre rigida e severa,  
sicché pure avea di lei  
soggezione l'avvilto,  
semifatuo marito<sup>124</sup>.

Al primo travestimento corrisponde la critica ai «sozzi osceni cicisbei»<sup>125</sup>, uno degli elementi portanti dell'*Amore disarmato*<sup>126</sup>: già di fronte alle minacce di Cupido imprigionato – «saran

---

<sup>119</sup> *Amore disarmato*, cit., II, 29, v. 1-3, p. 43.

<sup>120</sup> Ivi, 163, vv. 1-2, p. 64.

<sup>121</sup> M. MARI, *Venere celeste e Venere terrestre*, cit., p. 139.

<sup>122</sup> *Amore disarmato*, cit., I, 27, v. 2, p. 8.

<sup>123</sup> Ivi, III, 42, vv. 5-6, p. 74.

<sup>124</sup> Ivi, 43-44, p. 74.

<sup>125</sup> Ivi, 78, v. 2, p. 81.

<sup>126</sup> Cfr. L. VALMAGGI, *I cicisbei. Contributo alla storia del costume italiano del sec. XVIII*, con prefazione e a cura di L. Piccioni, Torino, Chiantore, 1927, pp. 24, 146, 157, 216; sul tema sono tornati più recentemente G. SOLE, *Castrati e cicisbei. Ideologia e morale nel Settecento italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 87-120; R. BIZZOCCHI, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008.



gli uomini più saggi, / perché allor, con vostro danno, / il lor senno acquisteranno»<sup>127</sup> – Nice, che «fugge i cicisbei / ma non vuol che fuggan lei»<sup>128</sup>, aveva per un attimo vacillato di fronte alla possibilità di perdere il proprio seguito di amanti. Nel cicisbeismo, cui viene attribuita anche la dilagante diffusione della sifilide, il «nuovo morbo [...] / che dai lombi aviti scese»<sup>129</sup>, l'anonimo poeta riconosce l'emblema per eccellenza della corruzione del sentimento amoroso: il libertinismo e il disconoscimento del vincolo matrimoniale non sono le cause ma le conseguenze della sconfitta dell'amore, non sono cioè gli antagonisti che sconfiggono e disarmano Cupido, bensì il risultato del dominio delle donne e della «più vil fatuità»<sup>130</sup>. *L'Amore disarmato* anticipa dunque, accanto al *Giorno* pariniano, un certo tipo di gusto e di produzione letteraria: basti pensare all'*Uso* di Durante Duranti, che nel 1778 tornerà a condannare il cicisbeismo e la sifilide come i principali mali della società<sup>131</sup>. Se la polemica tornerà a riaccendersi nell'incontro fra Amore e Imeneo in conclusione del poema, il travestimento muliebre permette all'anonimo di riflettere e ironizzare anche su un altro aspetto dell'universo femminile: «Pure a voi, femminei spirti, / imparare or si permette / tante scienze alla toilette?»<sup>132</sup>. Il poeta critica l'interesse delle donne per «la profonda matematica», per «l'aritmetica ordinaria / algebrica, instrumentale» e ancora per «la teoria / [...] de' moti della luna»<sup>133</sup>, un attacco diretto non solo a certa produzione editoriale, a partire dal *Neutonianismo per le dame* di Francesco Algarotti, ma soprattutto al disinteresse verso altri interessi e 'discipline', come l'apprendimento della vera nobiltà, che «è una scienza senza fine, / è una gran virtù che fa / l'alme ai stessi dei vicine»<sup>134</sup>. Ancora una volta *L'Amore disarmato* si pone nel solco di certa trattatistica settecentesca sull'universo femminile, che non condanna l'educazione in quanto tale, bensì le conseguenze sociali di una deviazione dai solidi valori della tradizione, nel cui abbandono viene riconosciuta la causa della corruzione umana<sup>135</sup>.

Dopo aver dismesso i panni della nobile e colta dama di città, Amore indossa le vesti del segretario di un letterato: è questo il modo con cui l'anonimo affronta la questione della decadenza della cultura nazionale. Cupido è infatti invitato a «rispondere a quel foglio, / 've

<sup>127</sup> *Amore disarmato*, cit., I, 75, vv. 4-6, p. 18.

<sup>128</sup> Ivi, 79, vv. 5-6, p. 19.

<sup>129</sup> Ivi, III, 79, vv. 5-6, p. 81.

<sup>130</sup> Ivi, I, 33, v. 2, p. 9.

<sup>131</sup> L'opera è divisa in due parti, di cui le prime due pubblicate a Bergamo (poi a Venezia) nel 1778 e l'ultima, intitolata *Il vedovo*, edita a Brescia nel 1780: in proposito cfr. G. FAGIOLI-VERCELLONE, *Duranti, Durante*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 42 (1993), pp. 126-130.

<sup>132</sup> *Amore disarmato*, cit., III, 52, vv. 4-6, p. 76.

<sup>133</sup> Ivi, 48, v. 6, 49, vv. 1-2, 51, vv. 1-2, pp. 75-76.

<sup>134</sup> Ivi, 53, vv. 2-4, p. 76.

<sup>135</sup> Sulla trattatistica settecentesca cfr. L. GUERCI, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia stampatori, 1987, in particolare pp. 35-121.

scrivean gl'oltramontani: / «Più non studian gl'italiani»<sup>136</sup>. Se il letterato si trincerava dietro l'esaltazione delle vestigia di un passato illustre, la consapevolezza delle difficoltà del presente e la speranza di un riscatto futuro – «però la posterità / vendicar saprà di noi / chi sel merta, e onor non ha»<sup>137</sup> –, l'anonimo dimostra invece una visione più pessimistica:

Un peggior secolo io temo  
perché il mondo ad or ad ora  
invecchiando ognor peggiora.

Non fur tutti gran dottori  
quei ch'or noi lodiam nel seno  
buio ognor de' nostri errori?  
Ed ai posteri nemmeno  
sarà noto la virtù  
d'ogni gran dottor che fu<sup>138</sup>.

Alla decadenza di una cultura italiana imbrigliata dai vincoli della filosofia, della politica, della religione è contrapposta la maggior libertà della cultura europea, sottoposta tuttavia ad una diversa forma di corruzione: «e di qua dall'Alpi a schiera / vengon de' famosi autori / gli empi libri *pensatori*»<sup>139</sup>. Per comprendere a quale tipo di produzione si riferisca l'anonimo si possono ricordare alcuni testi citati esplicitamente nelle sestine del poema: «l'*Onanisme* del Tissoto»<sup>140</sup>, ossia il saggio *L'onanisme ou dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation*, dello svizzero Samuel Auguste André David Tissot, che l'autore può aver letto soltanto nell'edizione francese del 1760 (la prima traduzione italiana risale infatti al 1771), e ancora le «*Eleganze sue latine*» di «Meursio»<sup>141</sup>, cioè i due volumi intitolati *Joannis Meursii elegantiae latini sermonis seu Aloisia Sigaea Toletana de arcanis Amoris et Veneris*, opera del 1757 attribuita all'umanista fiammingo Johannes van Meurs, dietro la quale si nasconde però l'erotismo del francese Nicolas Chorier e del suo *L'academie des dames ou les Septs entretiens galants d'Aloisia*. Nell'*Amore disarmato* alla consapevolezza della decadenza della cultura italiana si affianca dunque la critica agli eccessi di una cultura europea priva di limitazioni, anche e soprattutto morali: tra il vietato classicismo e il licenzioso libertinismo, l'anonimo – un po' come il Durandi del *Discorso intono a' Geni della poesia* – punta sulla strada dell'equilibrio, sulla *medietas* di una letteratura in grado di guardare al futuro senza per questo perdere di vista i propri fondamenti, nazionali e culturali.

<sup>136</sup> *Amore disarmato*, cit., III, 89, vv. 4-6, p. 83

<sup>137</sup> Ivi, 103, vv. 1-3, p. 86.

<sup>138</sup> Ivi, 106-107, p. 87.

<sup>139</sup> Ivi, 113, vv. 4-6, p. 88; in proposito sono ora molto utili le considerazioni di D. FOUCAULT, *Histoire du libertinage. Du goliards au Marquis de Sade*, Paris, Perrin, 2007; trad. it. *Storia del libertinaggio e dei libertini*, a cura di M. Matullo, Roma, Salerno, 2009, in particolare pp. 424-458.

<sup>140</sup> *Amore disarmato*, cit., IV, 98, v. 6, p. 112.

<sup>141</sup> Ivi, 109, vv. 5-6, p. 115.

Nel IV canto Amore abbandona le vesti di segretario per indossare quelle di astrologo e medico, offrendo così il destro per nuove polemiche sulla cultura contemporanea. Già nel I canto del poemetto l'anonimo aveva ironizzato sulla medicina facendo seguire alla descrizione dei cuori sottratti da Cupido la descrizione del cuore, dell'«anatomia» del cuore<sup>142</sup>: la fenomenologia della passione amorosa era illustrata per mezzo del lessico tecnico della cardiologia del tempo<sup>143</sup>, così come, nell'ultimo canto, l'ironia sulla giustizia e sugli avvocati comporterà un ricorso diretto al linguaggio specialistico del diritto<sup>144</sup>. La satira sociale coinvolge dunque non soltanto le abitudini e i comportamenti umani, ma anche le varie branche del sapere e della conoscenza. Amore-medico è così chiamato a curare le principali malattie dell'epoca, la falsità, la simonia, il sospetto, il malcontento, la lussuria, la noia, mentre gli strali polemici dell'anonimo si rivolgono all'indirizzo dei religiosi<sup>145</sup> e soprattutto dell'anticamera, considerata il simbolo per eccellenza della corruzione della socialità umana:

Il leon forse dispone  
che all'entrata di sua tana  
pria l'attenda altro leone?  
Forse il sorcio ha la mattana  
di pensarsi senza stima,  
se altro sorcio incontra prima?<sup>146</sup>

L'anticamera, insieme al chiavistello cui l'anonimo indirizza il poemetto, assurge ad emblema di un'età fondata sulle apparenze e sulla mancanza di fiducia, un'età in cui vige l'egoismo e la ragione del più forte, in cui l'amor proprio ha preso il posto dell'amore per il prossimo, travolgendo dalle fondamenta i presupposti stessi del vivere civile e della socialità:

Perciò un tutto ci crediamo,  
eppur della società  
noi soltanto un membro siamo.  
Societade ove più sta?  
Di maligni esser rea  
questa è solo un'assemblea<sup>147</sup>.

La sconfitta di Cupido da parte di Nice, la sottrazione delle armi, la ricerca di una nuova identità sono tutte immagini che non hanno più nulla di virtuoso e onesto, ma

---

<sup>142</sup> Ivi, II, 44, v. 6, p. 46; la descrizione occupa le sestine 45-59, pp. 47-50.

<sup>143</sup> Il passo ha più punti di contatto con la voce *Cuore* del *Nuovo dizionario scientifico e curioso sacro-profano*, a cura di G. Pivati, 10 tomi, in Venezia, per Benedetto Milocco, 1746-1751, t. II, pp. 734-763.

<sup>144</sup> *Amore disarmato*, cit., VI, 90-141, pp. 156-166.

<sup>145</sup> Ivi, IV, 87, p. 110: «Della vostra gran rovina, / frati bianchi, bigi e neri, / l'epoca già s'avvicina, / perché son vostri pensieri / troppo immersi negli affari / ed intrighi secolari».

<sup>146</sup> Ivi, 61, p. 105.

<sup>147</sup> Ivi, 73, p. 107.

assurgono ad allegoria della crisi di un mondo ormai privo di punti di riferimento, un mondo in cui, come spiegato già nell'*incipit* del poemetto, «dal furore delle genti / religion non è sicura», e in cui la filosofia ha lasciato il posto all'empietà, «ch'or la livida consiglia / filosofica famiglia», e alla superstizione<sup>148</sup>. Nei mille travestimenti di Amore si riverbera così lo spirito di un intero secolo in cui

de' filosofi il pensiero  
studio impiega oggi maggiore,  
sotto vana ombra di vero,  
a velare ogn'empio errore,  
più di quel ch'uopo ne fa  
a scoprir la verità<sup>149</sup>.

L'illusorietà delle finzioni è dimostrata dal fallimento dei travestimenti di Cupido, incapace di adattarsi alle maschere scelte, e costretto continuamente a cercare una nuova identità. Dopo aver indossato i panni del portiere di un orfanotrofio, il dio decide di abbandonare l'Italia e di tentare fortuna oltremare. Nell'*Amore disarmato*, testo in cui si intrecciano non solo trame e spunti diversi, ma anche stili e generi differenti, irrompe dunque il tema del viaggio e dell'incontro con nuovi mondi. Nello specifico, il dio si imbarca in direzione dell'Oriente, offrendo all'anonimo l'opportunità per una descrizione dei principali porti del Tirreno e quindi delle isole greche, fino all'approdo a Smirne, dove Cupido compra una donna da educare e poi rivendere al sultano di Bisanzio. Ecco così un ultimo travestimento:

Venne intanto in corte Amore  
e si fece maomettano,  
poi per mezzo di colei  
fu creato *Beglierbey*<sup>150</sup>.

Anche questa nuova identità ha però breve durata, poiché il dio si lascia andare ad una severa condanna della condizione femminile nella cultura musulmana; all'eccesso di libertà nel mondo occidentale è dunque contrapposta l'«eterna schiavitù»<sup>151</sup> del mondo orientale. Cupido è così imprigionato e sottoposto a un processo per blasfemia, da cui è salvato, come in testi precedentemente analizzati, dall'intervento di Venere preoccupata:

In veder quaggiù gli abusi  
pullullar tutti gl'istanti  
e che i dritti son confusi

---

<sup>148</sup> Ivi, I, 34, 1-2, 36, 4-6, p. 10.

<sup>149</sup> Ivi, 40, p. 11.

<sup>150</sup> Ivi, V, 38, vv. 3-6, p. 124.

<sup>151</sup> Ivi, 46, v. 2, p. 126.

de' mariti e degli amanti,  
sospettò che Amore estinto  
fosse oppur disperso e vinto<sup>152</sup>.

Nella nuova prospettiva che domina l'*Amore disarmato*, Venere non può più ottenere la liberazione del figlio soltanto minacciando il sultano, ma è costretta a cedere il dominio di Cipro e delle isole circostanti. La sconfitta del vero amore si traduce così non solo in una degenerazione civile, ma anche in una disfatta politica. Minacciato dalla madre, il dio fa ritorno in Italia per ritrovare le proprie armi, e qui si imbatte nell'infelice fratello Imeneo, che rivela il reale significato della perdita dell'arco e delle frecce:

Ah se Nice, tu sapessi,  
qual fece uso de' tuoi strali!  
Regolar se la vedessi  
tutti i voti de' mortali!  
I piacer, le pene, oh dei,  
già dipendono da lei.

Non v'è più d'Amore in terra  
che le spoglie e 'l nome appena:  
ognun corre a genio ed erra  
dove il suo piacer lo mena;  
sol per vezzo o per costume  
di amar fingesi o presume<sup>153</sup>.

In un mondo in cui Cupido non ha più alcun potere, altre false divinità possono guidare le azioni degli uomini e soprattutto delle donne, obiettivo privilegiato della satira del poemetto: oltre all'amor proprio, la moda, il desiderio carnale e soprattutto l'interesse, già personificato come nuovo proprietario delle armi di Amore in testi allegorici fra XVII e XVIII secolo. La sottrazione delle insegne di Cupido da parte di Nice, proiezione della delegittimazione del sentimento amoroso e della sua funzione civilizzatrice, è dunque riconosciuta come la causa principale della degenerazione dei costumi e della perdita del concetto stesso di società umana. Il gesto compiuto dalla ninfa non ha più nulla di petrarchesco, perché diverso è il valore riconosciuto al sentimento amoroso: non più allontanamento dalla virtù, ma stimolo al bene (anche collettivo). In quest'ottica, la sottrazione degli attributi non simboleggia più la necessità di abbandonare i desideri terreni e carnali, ma rappresenta la perdita dei valori fondanti la collettività umana. In questo l'*Amore disarmato* è dunque molto vicino all'*Amor prigioniero* di Metastasio, perché incentrato su una medesima visione dell'amore. L'operetta si pone così ad un livello intermedio fra *Il Giorno* e la festa teatrale metastasiana, fra i quali tenta di trovare una possibile conciliazione, seguendo

---

<sup>152</sup> Ivi, 53, p. 127.

<sup>153</sup> Ivi, 67-68, p. 130.

allo stesso tempo la scia della rilettura morale del personaggio di Cupido che abbiamo visto operare in tanta produzione poetica settecentesca.

Il dialogo fra Amore e Imeneo mette in evidenza tutte le conseguenze della sconfitta di Cupido, a partire dalla delegittimazione del vincolo nuziale e dall'affermazione dei matrimoni d'interesse, con la conseguente proliferazione del libertinismo e del cicisbeismo, rivelando anche in questo caso profondi debiti con la trattatistica coeva<sup>154</sup>:

Ecco al freddo sposo innante  
la freddissima donzella  
delle nozze solo amante  
ed al suo sposo rubella,  
del bel mondo pensa ai riti  
per donarsi a più mariti.

[...]

Ah, che in oggi il matrimonio  
è una sol formalità  
per mandar suo patrimonio  
a una sua posterità,  
e la sorte e la natura  
de' suoi figli far sicura<sup>155</sup>.

Tuttavia, nella nuova prospettiva dominante dopo la sconfitta di Cupido non sempre i figli sono percepiti come una fortuna: tra i vizi del secolo condannati dall'anonimo, risultato del rifiuto dei valori connessi al vincolo coniugale è anche la sorte «di cotanti figli esposti»:

Questo abuso è già così  
propagato fra i viventi  
che si trovano ogni dì  
o alle porte de' conventi,  
o de' luoghi frequentati  
pargoletti abbandonati.

A capire i naturali  
sparsi figli della sorte  
più non bastan gli spedali  
che n'han piene in sin le porte:  
quindi un pubblico peccato  
dai comuni è poi scontato<sup>156</sup>.

La realtà che Imeneo svela agli occhi di Amore, un Amore troppo occupato fra travestimenti e viaggi per accorgersi delle conseguenze generate dalla perdita delle insegne, è

---

<sup>154</sup> Cfr. L. GUERCI, *La sposa obbediente. Donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia stampatori, 1988, in particolare pp. 79-136.

<sup>155</sup> *Amore disarmato*, cit., V, 90-92, p. 135.

<sup>156</sup> Ivi, VI, 40, v. 6, 41-42, p. 146.

dunque una realtà corrotta e decadente, un mondo in cui, insieme ai sentimenti, sono travolti i fondamenti stessi della vita civile. L'amore che domina l'anonimo poemetto non è né passione istintiva né desiderio trascendente; è piuttosto forza d'aggregazione sociale, vincolo che lega donne e uomini e che trova nell'istituzione familiare – e nella speranza riconosciuta nelle future generazioni – la più perfetta realizzazione. Ma dopo la sottrazione degli attributi di Cupido non è più questa l'immagine dell'amore che domina l'animo umano: Imeneo

pensa che sia tra i mortali  
ragionevole amor spento,  
dacché Amor perdé i suoi strali,  
e de' sensi un reo fomento  
sia l'amor ch'or regna e sia  
parto della fantasia<sup>157</sup>.

Ecco perché Imeneo invita Cupido a rivolgersi a Ser Imbroglia, avvocato di chiara fama, per recuperare le armi perdute. Il *topos* di Amore al tribunale – ancora operante, negli stessi anni, nel poemetto filosofico-giocoso *Der verklagte Amor* di Christoph Martin Wieland, edito nel 1774 e incentrato sulla dicotomia fra poesia erotica e poesia morale<sup>158</sup> – viene dunque ribaltato: da accusato Cupido diviene accusatore. Nella descrizione del leguleio, che invita il dio a rivolgersi al procuratore Suscita liti, l'anonimo mette però alla berlina anche le pratiche giuridiche del tempo; se l'*Amore disarmato* può davvero attribuirsi a Jacopo Durandi, è così anche comprensibile perché, nel ripubblicare i propri scritti nel 1808, un letterato che era stato collaterale del Magistrato Superiore della Camera dei Conti, e stava per essere eletto Presidente della stessa Camera, sentisse la necessità di prendere le distanze da un testo in cui, in modo tanto pungente, tratteggiava la realtà della giurisprudenza dell'epoca. Se nello studio dell'avvocato Amore si imbatte in discussioni prive di fondamento, in ingiustizie e sopraffazioni, nel più abietto interesse, in quello del procuratore

vide Amor rincantucciata  
[...] una figura  
più terribile e affamata  
d'un leon senza pastura,  
e alla gente che vedea  
gli occhi e l'ugne ella stendea:

---

<sup>157</sup> Ivi, 45, p. 147.

<sup>158</sup> C.M. WIELAND, *Der verklagte Amor*, in *Wielands Werke*, hrsg. von H. Pröhle, 6 voll., Berlin-Stuttgart, Speman, 1882-1887, vol. I, pp. 123-161; il testo, tradotto in italiano da Michelangelo Arcontini nel 1810 con il titolo *Amore accusato* (Padova, Valentino Crescini), rientra in una serie di opere dedicate all'arte poetica e alla figura delle Muse, come *Musarion* (1768, in *Wielands Werke*, cit., pp. 1-58) e *Die Grazien* (1770, ivi, pp. 68-122). In proposito si potrà allora ricordare che Wieland è autore anche di due epitalami, poi tradotti anche in italiano, incentrati rispettivamente su *Amore prigioniero delle Grazie* (Brescia, per N. Bettoni e compagni, 1825) e *Amore liberato dalla Grazie* (Brescia, N. Bettoni, 1831).

scarna è in fronte, orrida e mesta,  
i suoi denti escon di bocca,  
mille uncini ha nella vesta  
ai quai varie liste imbrocca:  
scritta è in esse la rovina  
di chi al mostro s'avvicina.

Questi forse è che coi veri  
già ritrasse suoi colori  
chi le donne e i cavalieri  
e cantò l'arme e gli amori,  
oppur quel che disegnò  
il satirico Boileau<sup>159</sup>.

L'anonimo fa naturalmente riferimento alla descrizione ariostesca della Discordia cui si rivolge l'arcangelo Michele per portare confusione fra le truppe saracene, e che

di citatorie piene e di libelli,  
d'essamine e di carte di procure  
avea le mani e il seno, e gran fastelli  
di chiose, di consigli e di letture;  
per cui le facultà de' poverelli  
non sono mai ne le città sicure.  
Avea dietro e dinanzi e d'ambi i lati  
notai, procuratori et avvocati<sup>160</sup>.

Ma il passo ariostesco è contaminato, per dirla col Bettinelli, con il ricordo della «discordia di Boileau nel *Leggio*, la qual somiglia a molt'altre invenzioni di Virgilio, dell'Ariosto, del Marini, del Tasso e del Tassoni»<sup>161</sup>. Chiamando in causa, accanto all'*Orlando furioso*, anche *Le Lutrin* di Nicolas Boileau-Despréaux, poema eroicomico del XVII secolo, l'anonimo conclude la propria operetta con un'ideale dichiarazione di poetica: nell'*Amore disarmato* intorno ad un'immagine di repertorio – Cupido disarmato da una ninfa – viene costruito un testo satirico capace di dialogare con una tradizione, letteraria e figurativa, di lunga durata, una tradizione riscritta e reinterpretata per stigmatizzare i vizi e la degenerazione di un'epoca apparentemente priva di speranza. Il poemetto infatti rimane inconcluso o, per meglio dire, si conclude nell'unico modo possibile, ossia con un monito:

Finché Amor pe' tribunali  
domandando va pietate  
senza l'arco e senza strali,  
belle donne innamorate,  
amorosi giovinetti,

---

<sup>159</sup> *Amore disarmato*, cit., II, 134, p. 164.

<sup>160</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., XIV, 84, p. 310.

<sup>161</sup> S. BETTINELLI, *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, 24 voll., Venezia, presso Adolfo Cesare, 1799-1801, vol. XVI, p. 108; in proposito cfr. anche M. BONFANTINI, *Boileau e le sue idee*, Milano, La goliardica, 1965, p. 122.



dissipate i vostri affetti<sup>162</sup>.

La conclusione dell'*Amore disarmato* è sostanzialmente la stessa della fiaba di Amore e Interesse raccontata da Gasparo Gozzi e, prima ancora, del poemetto con cui Moderata Fonte termina *Il merito delle donne*: Cupido non può recuperare le proprie armi perché l'umanità non è in grado di riconoscere i propri errori. Il monito alla cautela che concludeva i precedenti apologhi morali si traduce così nell'amara consapevolezza di una crisi inarrestabile: se, metaforicamente, Cupido non può riacquistare gli attributi sottratti da Nice a causa delle lungaggini della giurisprudenza, fuor di metafora la società civile, travolta dall'interesse e dall'egoismo, rischia di perdere definitivamente i propri valori fondativi. L'anonimo non si rivolge alle donne perché sappiano prendere coscienza dei difetti degli uomini; l'anonimo si rivolge all'intera collettività per rimarcare non soltanto i mali del secolo, ma soprattutto le loro conseguenze sociali: il cicisbeismo non viene considerato soltanto in chiave morale, come fatto privato, ma è messo in relazione diretta con il propagare della sifilide; allo stesso modo la crisi del vincolo coniugale non è vista unicamente da una prospettiva etica o religiosa, ma viene letta in rapporto con il fenomeno dell'abbandono della prole. L'*Amore disarmato* si definisce così come una crudele satira di costume che, a partire dall'idillio pastorale, subito riletto in chiave antimuliebri, giunge a mettere alla berlina un intero mondo, di nobili e professionisti, fondato sulle apparenze e privo dei solidi valori morali incarnati dalla figura di Cupido.

È quantomai ironico che proprio al dio dell'amore sia attribuito il ruolo di difensore del bene pubblico; la sconfitta di Cupido non ha più nulla di casto, nulla di virtuoso, nulla di positivo: Amore è ancora legato, punito, battuto, disarmato, processato, ma in questo caso la sua sconfitta assurge ad emblema della degenerazione e della corruzione di un'intera società. L'*Amore disarmato* rappresenta in questo senso un vero e proprio punto di arrivo, del percorso di rilettura morale del *topos* nel Settecento, e soprattutto del processo di scrittura e riscrittura del 'non mito' dal mondo classico alla piena età moderna.

---

<sup>162</sup> *Amore disarmato*, cit., VI, 142, p. 166.



## Conclusione

Dall'epigrammatica alessandrina alle opere satiriche del XVIII secolo, l'immagine del dio dell'amore punito e disarmato acquista progressivamente lo statuto di un vero e proprio *argumentum*, utilizzato con valori – metaforici, simbolici, allegorici – differenti nella letteratura così come nell'arte. A partire dall'individuazione dei fondamenti del tema – riconoscibili nelle odi di Anacreonte e negli epigrammi dell'*Anthologia graeca*, nel *Cupido cruciatus* di Ausonio, nel *Triumphus Pudicitie* di Petrarca – si è dunque tentato di ripercorrere le tappe della sua affermazione, e gli aspetti peculiari delle sue innumerevoli e talvolta opposte declinazioni, nella poesia efrastica, nella produzione lirica cortigiana, nell'impresistica e nell'emblematica, nei componimenti encomiastici e d'occasione, nella trattatistica femminile, nel teatro, nelle feste e nei tornei, negli epitalami e nelle scritture morali. Si tratta di una tradizione di lunga durata, una tradizione di riscritture e risemantizzazioni, letterarie e artistiche, che esaurisce la propria originalità alle soglie del XIX secolo. Con una curiosa eccezione.

Anche se «few images are so ambiguous as *L'amour désarmé*» di René Magritte<sup>1</sup>, la tela del 1935 del pittore surrealista [fig. 164] sembra il modo migliore per congedarsi del tema di Cupido sconfitto, una sorta di epigrafe muta per concludere un percorso fra parole e immagini. Di fronte ad uno specchio è collocato un paio di scarpe femminili da cui esce una fluente chioma di capelli castani: l'amore disarmato è per Magritte un'immagine senza riflesso, l'immagine di una donna senza consistenza e fisicità, di cui rimangono solo le estremità superiori e inferiori. Ambiguo è comprendere se con il titolo *L'amour désarmé* l'artista abbia voluto indicare un amore privo di armi o un amore privato delle armi, due concetti molto diversi fra loro. Il vuoto riflesso dallo specchio induce però a pensare che l'amore sia disarmato perché privo dei suoi veri simboli: non gli attributi della bellezza muliebre, quella chioma e quelle scarpe ancora in bella vista, ma la donna stessa. L'assenza dell'amata corrisponde alla sconfitta del sentimento amoroso: l'amore è disarmato perché privato del corpo femminile che dovrebbe riempire quelle scarpe e che quei capelli dovrebbero adornare, quel corpo femminile che dovrebbe riflettersi nell'ovale vuoto dello specchio. Il nulla diventa così la rappresentazione più perfetta, nonché l'ultima, dell'amore sconfitto.

---

<sup>1</sup> René Magritte, *135 rue Essegheem, Jette-Brussels*, Artwork by J. Ceuleers, Contributions by D. Sylvester, Antwerp, Pandora, 1999, p. 30.

La donna, e non i suoi attributi, diventa emblema di un amore che non può esistere – la cui immagine cioè non può essere riflessa nello specchio – senza il corpo fisico dell'amata. Magritte porta così alle estreme conseguenze il processo di riscrittura e risemantizzazione che caratterizza il 'non mito' di Amore punito e disarmato: la donna si sostituisce al dio, ne assume i simboli e le prerogative, pretende di essere essa stessa Amore: talvolta in modo violento, legando, battendo, crocifiggendo, punendo o processando Cupido; talvolta in maniera sibillina, sorprendendo il dio addormentato e sottraendogli le insegne del potere; talvolta invece, più pacificamente, è Amore stesso a rinunciare al proprio potere e a cedere alle donne i propri attributi. In questo percorso, per contrapposizione, per sostituzione oppure per immedesimazione, Cupido e la donna giungono a coincidere, tanto che l'immagine del dio sconfitto e disarmato può corrispondere all'immagine stessa della donna (come dimostrano tante medaglie rinascimentali).

I simboli della bellezza muliebre senza il loro referente, le scarpe e i capelli senza la figura femminile cui appartengono, diventano dunque rappresentazione dell'amore disarmato, un amore che non è più personificato ma che può ancora essere disarmato, privo delle sue armi (ossia della figura femminile che le incarna legittimamente), ma forse anche privato delle sue armi. Ma chi sia l'antagonista di Amore in pieno Novecento è un interrogativo a cui non è più tanto facile rispondere.

