

$$\frac{A_{10}}{847}$$

Gennaro Tallini
**Ludovico Dolce, Giovanni Tarcagnota,
Girolamo Parabosco**

Stanze nella Favola d'Adone



Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5007-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2012

Indice

Abbreviazioni p. 7

Capitolo I. «Pinger di buon pittor accorta mano». Iconologia e poesia nel tema adonio

1. Orfeizzazione, deformazione e ibridi formali p. 9

2. Adone in laguna: storia, amori e iconografia da Dolce a Tiziano p. 24

3. Temi, contatti e altri Adoni p. 36

4. Dall'antichità a Giovan Battista Marino p. 56

5. Spazi geografici e cronotopi p. 79

6. Edizioni delle *Favole d'Adone* p. 96

Capitolo II. Apparati

1. Lemmario p. 123

2. Incipitario p. 161

Bibliografia p. 169

Stanze nella Favola d'Adone di M. Ludovico Dolce (1545) p. 185

<i>La favola d'Adone di M. Giovanni Tarcagnota (1550)</i>	p. 225
<i>La favola d'Adone di M. Girolamo Parabosco (1553)</i>	p. 261
<i>Indice dei nomi</i>	p. 283

Abbreviazioni

- A1522 NICOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Venetia, 1522
- A1561 GIOVANNI ANDREA DELL' ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ouidio ridotte in ottava rima*, Venezia, Griffio, 1561
- A1859 LUIGI ALAMANNI, *La morte di Adone*, in *Rime (1559)*, a cura di P. Raffaelli, Le Monnier, Firenze, 1859
- C1551 NICOLÒ CONTI, *Mythologiae sive explicationis fabularum l. decem*, Venezia, 1551
- C1556 VINCENZO CARTARI, *Le imagini de li dei de gli antichi*, Venetia, Marco-
lini, 1556
- D LUDOVICO DOLCE, *Stanze nella favola d'Adone*, in *Il Capitano, comedia di m. Lodouico Dolce, recitata in Mantoua all'eccellentiss. signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella fauola d'Adone*, Venezia, Giolito, 1545
- D1 LUDOVICO DOLCE, *Le Trasformazioni*, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1553
- E MARIO EQUICOLA, *Libro de natura de amore*, Venezia, Lorio de Portes, 1526.
- M *L'Adone poema del cavalier Marino con gli argomenti del conte Fortuniano Sanvitale, et l'allegorie di don Lorenzo Scoto, con licenza de' superiori & privilegio*, in Venezia, appresso Giacomo Sarzina, 1623.
- P GIROLAMO PARABOSCO, *La favola d'Adone*, in ID., *Lettere amorose*, III, Venezia, Griffio, 1553

- P1 GIROLAMO PARABOSCO, *Sonetto sulla morte d'Adone al gentilissimo M. Antonio Bricconi*, in *Lettere Amoroze*, III, Giolito, Venezia, 1553, cc. 213r-213v.
- S GIUSEPPE SIMEONI, *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, a Lione, per Giovanni di Tornes typographo Regio, 1559
- T GIOVANNI TARCAGNOTA, *La favola d'Adone*, Sessa sumptibus Tramezino, Venezia, 1550
- WS WILLIAM SHAKESPEARE, *Venus and Adonis*, London, imprinted by Richard Field, 1593

Capitolo I

«Pinger di buon pittore accorta mano». Iconologia e poesia nel tema adonio

1. Orfeizzazione, deformazione e ibridi formali

Le *Favole d'Adone* di Ludovico Dolce, Giovanni Tarcagnota e Girolamo Parabosco, nell'ambito della loro centralità letteraria e cortigiana, mostrano alcune peculiarità degne di non essere sottovalutate, a partire dalla loro evidente influenza sul ben più famoso *Adone* marinista e a giungere alle problematiche più genericamente linguistiche riguardanti l'uso del volgare. Di fianco a ciò, le particolari implicazioni ermeneutiche, dalla loro centralità in circoli accademici non ufficiali agli ambienti tipografici dei Tramezino e dei Giolito, ne caratterizzano maggiormente il valore facendone un *network in progress* che dimostra la loro esplicita interdipendenza.

Ciò che colpisce nella rete di rapporti autointessutasi, infatti, non è tanto la similitudine della pratica poetica (in fatto di scelta di temi e tecniche poetiche), quanto le rassomiglianze costruttive e strutturali che non rinunciano alla ricerca e realizzazione di forme e contenuti standardizzati e utilizzabili anche da più autori e contesti.

La sovrastruttura critica elaborata da ognuno di loro come personale poetica, media con le strutture culturali espresse dai luoghi in cui agiscono, dimensionando bagagli culturali capaci di giocare su più piani stilistici e retorico-eloquenziali. Beninteso, nulla osta che la possibilità di ognuno di elaborare una propria autonoma pratica ricada lo stesso nell'ambito dell'adattabilità dei personaggi in questione a rappresentare la più vasta porzione dei praticanti della letteratura coeva. Cioè, dal punto di vista delle proprie possibilità, ognuno di essi fonda stili autonomi e interessi diversi, ma in esclusiva funzione autoreferenziale.

Si costituisce così una triangolazione di rapporti che evidenzia contatti e similitudini culturali altrimenti non quantificabili, né riconoscibili. Su di un vertice, infatti, abbiamo lo scrittore legato ai ritmi di produzione e committenze prevalentemente cortigiane, figlio della tradizione culturale napoletana solida e ben radicata nel petrarchismo; sul vertice opposto invece, abbiamo uno tra gli interpreti più scaltri che la poligrafia veneziana abbia mai conosciuto (Dolce), al pari di Aretino conscio delle possibilità diffusive offerte dalla stampa e sicuro che il rapporto instaurato tra autore e stampatore sia una frontiera professionale da conseguire perché in grado di offrire prestigio pubblico e sostentamento dignitoso. Sul terzo vertice si colloca invece Parabosco, a metà tra la posizione assunta da Tarcagnota (cioè legato a una committenza cortigiana e un pubblico femminile) e quella di Dolce.

Ciò ha permesso di sviluppare una serie di capacità (di studio, d'analisi dei flussi e degli interessi culturali del pubblico, di traduzione) che non si sarebbero potute sviluppare al massimo se non si fossero verificati, in un lasso di tempo relativamente stretto (dal 1540 al 1560 circa), una serie di fattori di decisiva importanza: lo sdoppiamento dell'asse culturale da Firenze a Venezia e Roma (e Tarcagnota, attraverso la storia familiare ed editoriale della famiglia Tramezino, vive tale dualismo); una sorta di democrazia culturale che non sarà possibile conservare dopo il decennio 1555-1565; la concentrazione, a Venezia, di gran parte della editoria europea del tempo.¹

La produzione dei tre autori mostra consapevolezza nel proprio lavoro e si misura sul confronto con l'altro, sull'esperienza acquisita e sulla professionalizzazione della scrittura all'interno delle botteghe tipografiche e dei rapporti diretti con gli editori. Il luogo fisico, infatti, dove questi equilibri si realizzano e si puntellano a vicenda è la tipografia che diviene il punto di raccordo tra esperienze e scambio culturale, anche e soprattutto in presenza di conoscenze letterarie e/o artistiche diverse.

Studiare e analizzare i singoli autori, le loro colleganze e interdipendenze

¹ CARLO DIONISOTTI, *Geografia e Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 23-45. Per la questione relativa all'area Aurunca e alle problematiche offerte in campo geoletterario dalla letteratura prodotta in quest'area cfr., GENNARO TALLINI, *Storia geoletteraria dell'Area Aurunca nel Cinquecento*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, presso l'Istituto, 2008, pp. 13-62.

pendenze (a livello testuale, iconografico e culturale) ci ha permesso, dunque, di determinare una situazione in cui non più l'opera occupa il centro dello spazio attivo, ma anche le motivazioni che hanno condotto alla sua creazione e le idee che ne hanno determinato discendenze, derivazioni teoriche e innovazioni tecniche e narratologiche. Per questo, non tanto urge determinare i passaggi della *Favola d'Adone* da Dolce a Marino (attraverso Tarcagnota e Parabosco), quanto soprattutto preme individuare le diverse situazioni culturali, storiche e sociali, le letture del mito in sé e della sua *traditio* e *corruptio* in ambito rinascimentale e gli scambi che stanno alla base della loro origine produttiva.

Incrociando i dati raccolti non è tanto l'attinenza tra miti e mitografie, quanto la colleganza tra autori e circolazione delle opere e tra temi e loro riorganizzazione in chiave prima di scrittura e poi di pubblico. È sorprendente, infatti, che un tema come quello adonio, non solo abbia attinenze e vicinanze importanti con altre mitografie, ma che, anche, si giunga alla trattazione di Adone tenendo presente una serie di romanzi di cavalleria di provenienza spagnola che però, se non servono alla narrazione, pure delineano in maniera cavalleresca e cortigiana il protagonista e la predominante figura femminile. Non a caso Parabosco compie una parafrasi poetica del mito di Adone dopo aver scritto di e per personaggi femminili e non a caso Tarcagnota delinea Venere (piuttosto che Adone) in maniera molto simile ai personaggi femminili delineati da Dolce e Parabosco, sia nelle loro commedie che nelle opere miranti esplicitamente a un pubblico femminile, anche pensando a una mirata iconografia quale era rappresentata dai dipinti di Tiziano (*Il festino degli dei*, *Danae* e altri ad argomento mitologico); le problematiche sulla lingua elaborate da Dolce e le posizioni sull'erotismo espresse da Aretino (tacendo dei risvolti metrici e lirico-musicali sperimentati proprio da Parabosco all'interno delle composizioni musicali e poetiche), si sommano a quelle premesse socio-letterarie. La *Favola d'Adone* (anche se elaborata in maniera diversa dai tre autori), dunque, riveste un'importanza particolare, non solo per la determinazione del processo di narrazione-scrittura elaborata dai tre poligrafi, ma anche perché evidenzia i debiti che il poema di Marino ha contratto proprio con i tre autori.

L'interesse per i tre poemi, per le tematiche in essi espresse e per

quelle loro collegate trova contatti, non tanto in Italia quanto in Europa. È per questi motivi che abbiamo optato (nello scegliere quale testo adonio, tra D e D1, fosse più idoneo al confronto mirato con le altre due favole), per la prima versione scritta da Dolce poiché era necessario assimilare i testi più cronologicamente vicini al periodo e al massimo momento di fulgore del circolo Venier, solo così si sarebbero potute evidenziare tutte le peculiarità e contiguità (di scrittura e struttura) presenti in tutti e tre i poemi.

Tarcagnota, Dolce, Aretino, Doni e Parabosco sono figli del petrarchismo e della filosofia antica altrettanto quanto possono esserlo del loro stesso tempo per ciò che concerne la rielaborazione di quanto letto, studiato e portato a nuova luce interpretativa; tutto ciò, avviene anche perché il Petrarchismo diventa innanzitutto un fatto di costume e di rilevanza sociale e non solo letterario. La stessa attività di Tarcagnota, Dolce e Parabosco non è dissimile, per modi e competenze espresse, da quella di altri loro colleghi: stesse competenze e capacità di intrattenere mischiando i generi, stessa volontà di rimanere legati ad un modello, stessa percezione del problema estetico non più come solitaria costruzione del bello, ma come presa di coscienza di effetti scatenanti passioni, affetti, partecipazione emotiva. Il poligrafo insomma, accetta la catarsi non più come risultato acquisito del bello, ma come forma dei sensi. La commistione interdisciplinare delle forme diventa utopica, e se non tale, almeno fantastica al pari della storia narrata; come fantastica è la maniacalità con cui si affastellano simboli, oggetti e descrizioni proliferanti su stessi. Una vena manierista in cui si proietta la scrittura, in polemica con la letteratura istituzionale, cortigiana e accademica e parto interessato di quella (emblematico il «porvi a memoria il pianto» in T), questa è la contraddizione e il paradosso di fondo della sua opera. Si guardi per questo, ancora una volta, alla dedica a Giuseppe Abocchino (T) e ci si renderà conto di quanto affermiamo. Da un lato, la tradizione spinge al narrare cantando, tende alla identità tra canto e poesia che già Virgilio enumerò e che Ariosto porrà *sub specie* narrativa, dall'altro, ironia e scherzo (l'avvertimento ironico a non farsi coinvolgere troppo), conducono invece all'inutilità della forma a fini estetici e alla narrazione come intrattenimento, poiché, infatti, non vi è differenza tra le *Favole* di Dolce, Parabosco e Tarcagnota e il «vender fole a' garruli clienti» di Marino. Da un lato,

il diluvio di parole e narrazioni che l'autore offre alla lettura si unisce alla capacità di sintetizzare, quelle stesse narrazioni, in un solo risultato accettabile frutto di mescolanze formali e lessicali, sia di genere che di forme e strutture e dall'altro, il pubblico giunge ad essere oggetto inanimato in balia dello scrittore, pronto a farsi incantare dai sommovimenti dell'anima piuttosto che dal valore estrinseco che la opera d'arte potrebbe esprimere.

Ciò che i poligrafi introducono è dunque una deformazione della forma originaria che costringe la materia poetica entro canoni facilmente e più immediatamente percepibili. Il pubblico della corte è assuefatto alla determinazione di realtà letterarie miste, in cui modelli siano certamente riconoscibili, ma in cui, pure, la ricerca linguistica stimoli una partecipazione immediata allo svolgersi degli eventi. Le Camerate fiorentine, quando progettano il melodramma, ragionano in questo senso: evitano un impatto meno intellettualistico nella percezione della bellezza e ricorrono invece a una sensibilità più evidente non nella partecipazione all'azione, ma nella visione della azione stessa. La poesia, in questo senso, si adegua, riproduce meno concetti e più immagini, meno ritmi e più meraviglie lessicali e linguistiche. Stupire diventa lo scopo e narrare il mezzo con cui ciò deve evidenziarsi, fino a confondere le peculiarità della lingua con le caratteristiche dell'immagine visiva.

Si deforma il concetto stesso di produzione che potremmo definire utopico, nel senso che la trasformazione (inconsapevole), attuata utopicamente, si spinge a comprendere in sé le ragioni di discipline che invece non possono essere assimilate se prima non trasformate e adattate al campione prescelto. La poesia non può adattarsi a un sistema poetico/visivo se prima non ha ceduto all'immagine la propria capacità evocativa. A questo serve la narrazione e non a caso, nel barocco, essa sarà accantonata in favore del suono.

L'orfeizzazione in senso musicale della parola, cioè lo scavalciamento che il suono compie ai danni della parola, inizia dunque con i poligrafi. La parola perde consistenza poetica e acquisisce invece valenza sonora arricchendosi di somiglianze, assonanze e quant'altro serve a determinare un ritmo musicale, adattabile ad altri contesti artistici.

La stanza è la miglior prova di questa diversa concezione della

struttura poetica ed è anche prova di come, tutti, nel bene e nel male, fossero in grado, di ritagliare uno spazio musicale all'interno del testo stesso. Il lamento funebre di Venere, il canto di amore che avvolge gli amanti, la caccia, il cinghiale, sono tutti esempi della costituzione strutturale della *favola* colta in un'ottica applicativa anche musicale, non solo come accompagnamento strumentale al testo poetico, ma, proprio grazie alla stanza, come forma teatralizzante.

L'orfeizzazione dunque, procede in senso opposto rispetto a quanto gli autori stessi avevano preventivato. Rispettando i canoni poetici e tentando di preservare il modello usato da ogni *corruptio* linguistico/letteraria, essi non fanno altro che costringerlo ad autoalimentarsi delle stesse regole che lo costringono a restare imbottigliato nelle proprie forme. Così, il testo letterario si avviluppa in spirali sempre più complesse che invece di preservarsi attraverso la conservazione di stili, modelli e del *principium imitationis* a cui essi vorrebbero legarsi, si trasforma in un nuovo oggetto artistico in cui non più la parola poetica, ma l'immagine prende il sopravvento sulla resa poetica. «Compiacersi a leggere l'opera» è lo stimolo che Tarcagnota impone al lettore-dedicatario della *Favola d'Adone* e prova ideale di questa situazione.² Infatti, nella prefazione alla propria storia universale, Tarcagnota parla di particolari affezioni che lo avrebbero spinto a scrivere la propria opera. Affezioni le quali, beninteso, non possono essere equiparate certamente alla poeticità e ai suoi stimoli, ma lo stesso obbediscono a quei codici, fino al punto da trasformare la narrazione storica in un «maestrevole» esempio di vita che obbedisce alle stesse regole del *docere* e del *dilettevole* cui obbedisce la poesia. Tant'è vero che le regole

² Non a caso, il «porvi a memoria il pianto» (GIOVANNI TARCAGNOTA, *Favola d'Adone*, Tramezino, Venezia, 1550, c. Aij), proprio nel caso della poetica di Tarcagnota, diventa teoria delle affezioni resa finalità estetica e traslata su altri generi di scrittura quale lo storico-trattatistico che nulla avrebbero a che vedere con la poesi; in proposito, cfr. GENNARO TALLINI, «*Maestrevole essemplio de la vita commune*». *Storia, antiquaria, tradizione e imitazione dell'antico nella produzione a stampa di Giovanni Tarcagnota da Gaeta (1518-1566)*, tesi di Dottorato di Ricerca, relatori prof. Michelangelo Zaccarello (Università di Verona) e Prof. Giorgio Masi (Università di Pisa), correlatore Prof. Piero Floriani (Università di Pisa), Dipartimento di Filologia, Università di Verona – Dipartimento di Studi Italianistici, Università di Pisa.

di scrittura, non solo non possono sfuggire alle regole retoriche, ma anzi, trasferendole sul piano della lingua (tosca, «hoggimai giunta a tanta dignità»), permettono anche di non dover elaborare molto la sua funzionalità lessicale nel contesto storico-narrativo.³

E perché fosse l'utilità più comune, mi sono risoluto di farlo nella lingua nostra che è hoggimai giunta a tanta dignità, che pare, che poco più montare possa; che già non ho io avuto pensiero di dovere con questi scritti, di elegantie, né di ornamenti di dire arricchirla; anzi mi dispongo a non dovere parlare con altra lingua, che con la mia; e con quel libero modo, e piano fuori di ogni affettione, che la istoria a punto richiede. Che se la Toscana dà alla migliore lingua, con la quale noi parliamo, il nome; a chi doveva io più tasto questa fatica dedicare, e drizzare, che alla Ecce. Vostra? La quale non solamente le più belle parti della Toscana con tanto moderamento, e giustizia regge; ma come colui, che ha il suo generoso cuore di infinite vaghe virtù fregiato, et è sviscerato amatore delle belle discipline; ha reso ancho a così felice contrada i suoi antichi studij che così in ogni facoltà vi fioriscono.⁴

La scelta dei lessici dunque, è forma preliminare di eleganza retorica, primo approccio, almeno per Tarcagnota, verso l'ideazione di una lingua storica autentica, semplice («[...] la ordinaria mia») e non soggetta all'innaturale dipendenza da un bembismo che non gli compete.

[...] Sono poi di quelli, che più bella lingua, desiderano in questa mia compositione, e (come è hoggi il mondo guasto) andranno raccogliendo cinquanta, o cento parole, come meno Toscane, et altrettante, come nuove nella lingua, o del volgo. Altri de' troppo lunghi, o troppo brevi periodi si dorranno, e del modo del dire medesimamente; altri più elegante, e vago desiderandolo; altri, come troppo e numeroso e fucato, biasimandolo. Io, in quanto alle parole (come mi ricordo avere altrove anchora detto) confesso avere studiosamente seguita una lingua commune, poi che questa era istoria, nella quale fuco di parole non si richiede, e non essermi voluto astringere scrivere con altra lingua, che con la ordinaria mia: e penso non essermi in ciò ingannato richiedendosi a compositione historica e così lunga, come era questa, più tosto schiettezza e purità di parole, che vaghezza, o lenocinio alcuno di dire. Quanto poi al filo, et a numeri della oratione, io mi sono lasciato portare dal mio naturale senza punto affettarlo. Non niego già di avere avuto un certo giudizio e mira allo stile historico, che servarono gli antichi nella loro lingua.

L'autore, allora, che non nega di «[...] avere avuto un certo giudizio [...]» (ovvero competenza nello scrivere di storia), non solo crea

³ GIOVANNI TARCAGNOTA, *Historie*, IV, LXI, cc. 311v-312v.

⁴ *Ivi*, I, I, 1v.

una nuova prospettiva di indagine (storica e linguistica insieme), ma agisce sulla stessa ragione etica della narrazione (portata ora su un piano di indagine nuovo) e trasforma il valore del dato storico, il quale, non risponde più a una sola verità, intesa come verità delle fonti e di quanto affermato in conseguenza, ma condiziona anche la sua stessa ragione etica, non potendo più essere verità piena e inconfutabile universalmente riconosciuta.

Da questo punto di vista, l'opera che condiziona le tematiche proposte dai nostri tre autori ponendosi come modello di riferimento irrinunciabile, almeno sul piano del bello e dell'amore, è sicuramente il *De pulchro et amore* di Agostino Nifo. In esso il filosofo pone la discussione sui due concetti indicati su di un unico piano: quello dell'origine *ex plurium congruitate* del bello stesso. Nifo accentua la tesi platonica della separazione del bello intellettuale da quello animale aggiungendovi una terza qualità, esclusivamente umana, la quale (*more aristotelico*) non solo obbedisce all'unità di anima e corpo, ma propone un bello concreto e suddiviso in categorie.⁵

La novità della proposta consiste in questa sensibilità che il bello stimola nell'uomo e in questa variabilità categoriale, suggerita e alimentata anche da esempi non ortodossi quali la descrizione del corpo di Giovanna d'Aragona principessa di Tagliacozzo: il bello non è semplice e non può essere determinato con una propria e univoca ragione poiché la bellezza non si può determinare se non nelle cose sensibili, sia che il sentimento del bello sia giusto o meno.

Per il suo tempo il trattato non ha significato granché, ma il sensismo qui espresso è fondamentale, poiché noi crediamo sia alla base dei motivi ispiratori dell'*Adone* di Tarcagnota, Dolce e Parabosco. Infatti, la capacità del bello di determinare un'influenza decisiva, quasi catartica, sui sensi umani e la possibilità che in base alla sua stessa va-

⁵ *Augustini Niphi Medicis ad Illustrissimam Ioannam Aragoniam Tagliacocii principem de Pulchro liber*, Antonio Blado, Roma 1529, f. XVIII. Su Agostino Nifo, sulla sua corretta data di morte e sulla sua vicinanza ai gruppi valdesi ani di Napoli intorno al 1531-1536, cfr. GENNARO TALLINI, *Tra averroismo e spiritualismo: nuove ricerche su Agostino Nifo*, «Humanistica», 2, 2012, in corso di stampa; ID., *Agostino Nifo e la sua influenza sulle idee religiose di Vittoria Colonna, Girolamo Seripando, Galeazzo Florimonte e dei gruppi riformatori napoletani (1531-1536/7)*, «Nuova Rivista Storica», 2011, vol. XCV, fasc. I, pp. 265-293.

rietà esistano, se non diverse catarsi, almeno diversi momenti e livelli di questa, è una novità che introduce i principi di bello e di grazia secondo canoni esclusivamente fisici della condizione amorosa e del senso dell'eros. Che poi tali principi e concetti si associno al mito adonio, questa è, appunto, una nuova prospettiva che trasforma il dato (ora non più storico, ma letterario) e ne condiziona la ragione etica.

Descrivere il corpo di Giovanna d'Aragona per Nifo significa dare al tema d'amore e della bellezza un evidente indirizzo sensuale attraverso cui, la comprensione del fenomeno amoroso, perde ogni contesto erotico di matrice classica e si riveste di connotati sacri e/o profani a seconda del loro effettivo scopo artistico. La sensualità della donna non può più obbedire agli schemi cortesi con ciò annullando e svuotando di significato la stessa definizione d'amore platonico. La stessa Venere, per quanto dea dell'amore, è donna ben diversa da solito; la dea, infatti, sente il desiderio, lo vive come fatto naturale di cui non vergognarsi esprimendo voglie e desideri che la donna controriformista non può permettersi. Insomma, la tipologia dell'eroina femminile, per l'autore cinquecentesco non è santa, ma cortigiana, si pensi alla Meddalena bionda di Scipione Pulzone da Gaeta studiata da F. Zeri.⁶

Alla visione platonica, espressa da Ficino nel *Convito*, nel tempo si affianca una singolare gamma di scritti sulla bellezza che invece vanno in direzione diversa rispetto allo stesso modello platonico. Eppure però, il trattato ficiniano rimane un punto di partenza indiscutibile per chiunque voglia affrontare il tema, anche sotto altri punti di vista. Alla bellezza ideale - oggetto di discussioni infinite sulla sua spiritualità cui partecipano tutti (da Equicola a Lomazzo e Danti) - si sostituisce in un rivolo più ampio e rapido che mai, la bellezza fisica, certamente ricettacolo di piacere e fondamento di tutti i *topoi* letterari più comuni, ma soprattutto visione antiplatonica per definizione.

Per la prima volta si affaccia a livello teorico non una nozione di bello combattuta tra *utilitas* e *delectatio* - quindi non in linea con la tendenza teorica rinascimentale - bensì una condizione impostata sulla sola ricezione del fatto estetico, quasi che la sua teleologia naturale non fosse più importante e necessaria per capire cosa il bello, attraverso l'opera d'arte, debba scatenare effettivamente (posizione che coin-

⁶ FEDERICO ZERI, *Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957.

cide con le teorie di Marino). L'aspetto sensista, dunque, oltre che essere lo stimolo per la perfetta ricezione del bello, è anche il nuovo modello tipologico su cui impostare poetiche e speculazioni sull'arte e sulla sua ricezione.

Altra fonte è il *Libro di natura d'amore* di Mario Equicola,⁷ nel quale, di fronte a platonismo e aristotelismo, il teorico Aurunco propone un modello di ricezione estetica che ai greci contrappone l'idea che il «fior di bellezza» sia l'identificarsi di quella con la realizzazione sensibile di ciò che di più spirituale nell'uomo esiste come virtù testimoniante la perfezione della misura umana. Ma, se è appunto il bene a rivelarsi in quella grazia – che secondo la definizione di Equicola «diletta ferisce e col convincimento muove ad amare» - è naturale che l'intima partecipazione all'essere divino sia posta quale condizione oggettiva essenziale della bellezza e che unico criterio di giudizio sia ancora nella sfera morale e nel suo trasparire in forma e segni visibili.⁸

Nel *De natura de amore*, Equicola, proprio partendo dalla definizione platonica, elabora una teoria fisica del bello che non passa più per i canoni teorici, ma si spinge ad una concezione tutta matematica, fatta di belle proporzioni e di giuste quantità, alla maniera di Zeusi: «[...] La bellezza del corpo ricerca che le membra siano ben collegate con debiti intervalli e spazii, ciascuna parte sia con sue tempore, commensura proporzione e conveniente qualità».

⁷ MARIO EQUICOLA, *Libro di natura d'amore*, Venezia, Lorio da Portes, 1526.

⁸ Per Equicola il bene è la forza che, attraverso il dilettevole, provoca dolore («ferisce») e spinge ad amare il bello che è espressione compiuta, nel campo artistico, del bene stesso. Posizione questa, che coniuga aristotelismo e platonismo in un connubio estetico tra atto, potenza e idea (dell'oggetto e del bello da cui promana) che è al tempo stesso immanente in essa e determinata dall'autore con la sua azione creante-modellante. Questo anche se, nel definire le posizioni espresse da Equicola, è necessario tenere presente quanto espresso da Marsilio Ficino nel *Convito* e cioè che la bellezza spirituale, accessibile soltanto alla vista, all'udito ed alla ragione va ad opporsi alla modularità classica in quanto troppo legata alla materia ed alla proporzione fissa; anzi, la forma del bello è migliore quando è esclusivamente espressione del mondo ideale e non quando invece, viene ridotta a pratica artistica. Questa forma primigenia, valorialmente incommensurabile che è la sua essenza sensibile e non pratica, è poi parte integrante di tutte le forme artistiche in genere e si esprime attraverso una scala di valori che va dalla dimensione eterea del bello alla bellezza letteraria, naturale, architettonica, musicale (MARIO EQUICOLA, *Libro di natura d'amore*, cit., ff. 73v-79v).

Per comprendere meglio l'importanza di questa affermazione - fioriera di strutturazioni non più teoriche ma pratiche, vicinissime a quelle *affettazioni* che Castiglione invece detestava – dobbiamo pensare al fatto che, il rinascimento, somma insieme l'interpretazione cosmologica della teoria dell'interpretazione, ellenistica e poi medioevale, con la nozione classica di simmetria e le pone a base degli equilibri estetici della perfezione. Nella codificazione poi, l'amore e i suoi principi vanno a formare un ibrido tra perfezione del platonico e perfezione del sacro. In questa maniera, non c'è più posto per un amore sensuale, erotico nel senso greco, ma soltanto una sua codificazione etica, morale e religiosa che per comodità viene resa in amor sacro e amor profano. La stessa misurazione e relativi concetti di simmetria sono già la prova della diversa interpretazione del bello, non più dipendente dal sublime, ma legato al senso e alla percezione.

Le stesse *affettazioni* contro cui si scaglia Castiglione sono il risultato dei sensi e non della riflessione sul bello. Equicola se ne rende conto - e sulla scorta di Ovidio, Franco e Fiorenzuola - disegna le fattezze della donna visivamente nella stessa maniera in cui Nifo ha descritto le fattezze corporee della Signora di Tagliacozzo nel *De Pulchro*.⁹ La bellezza fisica diviene dunque il metro estetico per la comprensione e la rappresentazione del bello in genere. Più si è legati alla fisicità del bello e più si è portati alla cupidigia delle forme, più ci si lega alla spiritualità, più si è portati alla contemplazione. Esteriorità e interiorità allora, divengono fenomeni utili alla comprensione della bellezza in sé soltanto se esse tra loro interagiranno perché ciò che può dirsi bello, potrebbe non essere tale se all'aspetto esteriore non corrisponde un'altrettanto chiara immagine interiore.

[...] Sia una vergene al giudizio di tutti bella, non però quella serà la bellezza: perciocché un animal brutto ancor dicemo bello, e fatta comparazione con una vergene, serà deformosissimo. Se una cosa ben ornata bene dicemo, non però quella bellezza se deve chiamare, ché alcune statue senza ornamento nude non negano esser belle. Dicemo bella cosa è aver ingegno e pronto, bella è esser ricco e potente, dicemo belle le cose le quali sono utili e commode, non però quello è la bellezza.

⁹ «Non grassa, ma carnosa, non ossea, ma succosa; il colore non bianco tanto che tenta al pallore, ma misto con sangue; se è bruna, non è deforme: di questo colore era Venere [...]».