

RICCARDO STRACUZZI

Una mano pudica

Di alcune rime e della «Silva» di Nicolò da Correggio

Per tracciare gli assi cartesiani della storia del pudore dal medioevo al XIX secolo, uno studioso francese fissava – qualche anno fa – alcuni limiti e confini di campo; un po' troppo empirici, forse, ma senz'altro funzionali:

La pudeur est un sentiment complexe, difficile a définir, dont les objets sont innombrables. J'en ai choisi un – le plus riche, le plus courant, celui aussi qui se prête le mieux à l'analyse: la honte de la nudité. J'ai opté par une définition la plus simple possible, hypothèse de travail qu'il conviendra de nuancer au terme de cette enquête. Tous ceux qui s'y sont risqués en effet ont négligé cette dimension historique particulièrement féconde: chaque époque a privilégié tel ou tel aspect de la pudeur [...]: un certain équilibre m'est apparu, à toutes les époques, entre permissivité et prudence excessive. La Renaissance, le XIX^e siècle, s'ouvrent à la nudité artistique en enfermant la vie quotidienne, dans une pudibonderie plus stricte. À l'inverse, le Moyen Âge, le XVIII^e siècle, s'il font «des tableaux voiler la nudité», ont plus de goût pour «les réalités»...¹

A grandi linee, il quadro segnato da questi limiti si può riassumere così: una identificazione essenzialmente corporale/sessuale – ossia oggettuale – del pudore, da una parte; dall'altra, una inversione nei rapporti tra 'pubblico' e 'privato': più socialmente diffusa è la spudoratezza, più i rapporti privati si formalizzano per mezzo del pudore, da un lato; e dall'altro, più la società si attiene a un decoroso occultamento delle immagini della nudità, dell'esposizione del corpo e delle manifestazioni di desiderio, più i rapporti privati si concedono il lusso dell'impudicizia.

Si può naturalmente obiettare che non solo il corpo, ma anche altri tra i sentimenti più intimi – quelli che derivano dalla coscienza della propria condizione sociale,² dalle proprie inconfessabili aspirazioni alla felicità, dallo stato problematico dei propri rapporti familiari – siano attinti dalla esperienza del pudore o della spudoratezza. E si può

¹ J.-C. Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Orban, 1986, p. 10.

² Nel canto XVII dell'*Odissea*, per esempio, Telemaco asserisce che «per l'uomo in bisogno non è buono il pudore» (v. 347); nello stesso libro, è poco dopo Penelope ad esclamare: «miserò è il povero che si vergogna» (v. 578): così R. Calzecchi Onesti traduce *aidós* e *aidoios* – con 'pudore' prima, e poi 'vergogna' – in *Odissea*, Torino, Einaudi, 1989², pp. 485 e 497. Anche Pindemonte, circa un secolo e mezzo prima, praticava l'identica *variatio*: e rendeva il primo passo con «A cui nel fondo | dell'inopia cascò, nuoce il pudore», e il secondo con «Guai quel mendico, cui ritien vergogna!» (cito dalle postume *Opere complete del cavaliere Ippolito Pindemonte*, stampate a Napoli da Marotta e Vanspandoch nel 1833, vol. II, pp. 90, vv. 423-424; e 92, v. 700).

anche obbiettare che la scansione tra ‘pubblico’ e ‘privato’, in ambiente sociale, è troppo generica, se non idealizzata: una ricerca di indirizzo storico non può approdare a definire alcuna reale privatezza nei rapporti sociali, ma al massimo può stabilire una differenza di gradualità in seno ai rapporti pubblici (tra i quali, sono anche quelli che riguardano la famiglia, l’amore, l’amicizia ecc.).

Tutto giusto, e tuttavia da qualche parte bisogna cominciare; distinguere tra ‘pudore’ e ‘vergogna’, per esempio, importa forse la determinazione di qualcosa come una precedenza logica: il pudore può essere quel sentimento che agisce prima che sia compiuto un gesto stigmatizzabile in ragione di un tabù o di un divieto? La ‘vergogna’, al contrario, è quel sentimento che agisce solo dopo che il gesto è compiuto, dopo che il desiderio è appagato?

1.

Non è facile sbrogliare questa matassa di sensi e di dissensi; e ancora meno quell’altra, che vi coincide, di sensi e soprasensi. L’imbarazzo e il disagio, guardando per un istante all’indietro, sono evidenti nel lavoro antropologico o giuridico di quegli studiosi che, al volgere dei primi due decenni del Novecento, hanno tentato di accostare la materia con spirito francamente positivo, e razionale. L’antropologo Maupetit, per esempio, durante la Prima guerra pubblica un articolo che intende far luce nientemeno che sulla genesi del sentimento del pudore nell’uomo. E non è un caso se – per rimuovere da subito ogni velame spiritualistico o religioso – muove dal fatto che

Le mot pudeur, dans le langage des peuples civilisés, désigne un sentiment que tout le monde croit connaître et que bien peu de personnes sont capables de définir d’une façon complète et satisfaisante. Les différentes définitions qu’en ont données les philosophes, les religions, les littérateurs ont le grave tort de ne pas avoir cherché la nature originelle de ce sentiment, de ne pas en avoir connu l’évolution, de l’homme primitif à nos ultra-civilisés; la conséquence de ces lacunes est que ces définitions de la pudeur, comprenant chacune quelques cas particuliers, ne donnent pas du sentiment étudié la nature vraie, totale, essentielle.³

Ora, che una «natura vera, totale, essenziale» del pudore sia attingibile per via di una ragione catalogante e ordinativa, è forse miraggio di un’antropologia ancora implicata dalla tradizione positivista; ma è interessante che Maupetit svolga il suo discorso facendo leva sull’apprensione di una condivisa coscienza dell’incognito. È quello che, qualche anno dopo, farà Heidegger nell’introduzione di *Essere e tempo*: quando parliamo del pudore (dice Maupetit) o dell’essere (dice Heidegger), chiunque comprende a

³ G. Maupetit, *La pudeur (Genèse de ce sentiment chez l’homme)*, «Bulletins et Mémoires de la Société d’anthropologie de Paris», sesta s., v, 1914, 5-6, p. 404.

grandi linee di cosa si parla, ma nessuno sa definire l'oggetto del discorso.⁴ Evidentemente, a differenza di quello che avviene in Heidegger con l'essere, il pudore non può risultare 'il concetto più generale e più vuoto', quello fondante – a livello logico – ogni proposizione d'esistenza; ma la parentela resiste, perché anche per il pudore si potrebbe proporre una qualche interpretazione funzionale e insieme fungibile: non sappiamo come definirlo, in cosa incarnarlo o impersonarlo, e però il pudore è quel sentimento sul quale – di volta in volta, e in termini differenti – tutti ci intendiamo quando parliamo del pudore. Il testacoda concettuale è lampante, e oltretutto ha un effetto da non sottovalutare: se uno parla del pudore con qualcun altro, e questo qualcuno gli risponde, non è detto che i due stiano parlando della stessa cosa.

La faccenda si complica se prestiamo fede a una voce che, negli ultimi anni, circola con sempre maggiore insistenza: il pudore non c'è più, o magari si conserva quale traccia di qualcosa che conosciamo solo indirettamente. La nostra società, si dice, è quella spudorata *par excellence*: il che appare, a un certo numero di psicologi, sociologi o filosofi, motivo sufficiente per proteste o lamentazioni intorno alla perdita, alla caduta, alla dipartita o alla radicale dissipazione di un significato intimo della persona di cui non possediamo più coscienza.⁵ E tuttavia, se ci si volge a quanto del pudore, nell'oggi, più ci sembra bello – ossia a quel qualcosa appunto di intimo, di elegantemente inconfessabile e modesto, quasi quasi amabile e grato perché buono e di pessimo gusto come il «Loreto impagliato», «il busto d'Alfieri» o «i fiori in cornice» nel salotto gozzaniano di nonna Speranza – si finisce inevitabilmente per proiettarvi ciò che, a suo tempo, più gli mancava: il senso. Basta leggere l'*incipit* della voce dedicata dall'*Enciclopedia italiana* all'[Offesa del pudore](#), che oggi si consulta on-line, per assicurarsi che il comune senso del pudore è, da sempre, così poco comune da richiedere un apposito dispositivo di legge atto a tutelarlo:

⁴ M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. di A. Mariani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 15-16: «Sulla base dei tentativi greci di interpretare l'essere, si è consolidato un dogma che non solo dichiara superflua la domanda circa il senso di essere, ma ne sancisce altresì l'omissione. Si dice: "essere" è il concetto più generale e più vuoto. In quanto tale si oppone a qualunque sforzo di definizione. Questo concetto generalissimo, e quindi indefinibile, non ha neppure bisogno di una definizione. Tutti ne fanno costantemente uso e sanno benissimo di volta in volta ciò che con esso intendono dire. In tal modo ciò che, restando al coperto aveva gettato l'antico filosofare nell'inquietudine e ve lo aveva inchiodato, è ormai ovvio e chiaro come il sole, al punto che a chi ancora si ponesse domande in proposito verrebbe imputato un errore di metodo».

⁵ Non mi pare che oltre il livello della lamentazione vadano, p. es., V. Melchiorre, *Metacritica dell'eros*, Milano, Vita e Pensiero, 1987², pp. 41-54; A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Elogio del pudore. Per un pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1989 (i quali si occupano di un qualche 'pudore della teoria', ma in termini che consuevano con gli altri titoli qui registrati); M. Selz, *Il pudore. Un luogo di libertà*, trad. it. di S. Picchio, Torino, Einaudi, 2005; o A. Tagliapietra, *La forza del pudore. Per una filosofia dell'inconfessabile*, Milano, Rizzoli, 2006; i quali, alla fin fine, si limitano ad assegnare al pudore il senso di una qualche auspicabile zona di integrità dell'umano. Come a dire: insorta spavalidamente tra Rinascimento e rivoluzione copernicana, la nozione di umano si scontra – nella tarda modernità – con l'effetto, caotico quanto conseguente, della spudoratezza iper-egoica e disumanizzante, e di ciò s'infuria. Ma contro chi?

Il pudore si ritrova presso tutti i popoli in tutti i tempi, sebbene ne variino le manifestazioni. Il codice italiano, che il pudore tutela con sanzione penale, omette di definirlo, ma nella relazione ministeriale al progetto definitivo (II, 317) è detto che per pudore ha da intendersi il “pudore medio”, costituito dall’insieme delle norme consuetudinarie di civile convivenza in rapporto alla sessualità, vale a dire il pudore “consistente nelle norme di condotta e di pudicizia esteriore che la morale media della popolazione esige siano osservate”. E conclude la citata relazione che, in base ai concetti adottati, anche quando l’offesa sia diretta al privato, il pudore di costui, ai fini della repressione penale dell’offesa, deve sempre adeguarsi al pudore medio. In dottrina è notevole è la definizione che del pudore offre G. Marciano: «Il pudore è quella speciale sensibilità del genere umano che, secondo i popoli e le consuetudini de’ tempi, spinge a un naturale riserbo in rapporto ai pensieri e agli atteggiamenti che richiama, sia pure in forma allusiva, all’atto sessuale, ai misteri della generazione e alla vita de’ sensi»; sensibilità che va tutelata, perché, se manomessa, può determinare «eccitamenti pericolosi e tendenze abominevoli che degradano l’anima, logorano l’energia dell’organismo e dissolvono la personalità etica e quella fisica degli individui».⁶

Si sa, la legge batte dove il dente duole: e così, quando sia in ballo il pudore, è di sesso che si tratta; su ciò è difficile dubitare, – restando, sotto questo aspetto, sostanzialmente figurate le applicazioni della nozione a sentimenti di decoro e di integrità della persona che non riguardano propriamente la condizione sessuale. Bene, ma che il senso del pudore non sia, né mai sia stato, qualcosa ‘comune’, di ‘medio’ o di ‘naturale’, è proprio l’esistenza della legge in materia a certificarlo: la riduzione a una norma e a una ‘normalità necessaria’ testimonia che quando si cercava, o magari si cerca oggi, di prendere il pudore dalla parte della sua essenza – ossia dal ‘manico’ di una qualche essenzializzazione – è un pugno di mosche quel che resta nelle mani. Questo pugno di mosche possiamo anche chiamarlo ‘libertà’, o ‘spazio dell’inconfessabile’: ma non si fa, in questo modo, un gran passo. Perché, se davvero il pudore abitasse dentro di noi, la legge – come linguaggio istituzionale dell’esercizio di governo, in società – non avrebbe bisogno appunto di ‘normarlo’, di legiferarlo.

D’altronde, dinanzi a simili angustie concettuali (con la tipica formazione a imbuto, per la quale si parte da una larga domanda concettuale, e si passa poi per l’imboccatura stretta di un travaso d’idee abbastanza deludente), si era trovato anche un giurista napoletano che, nel 1927, pubblicava con l’editore Morano di Napoli uno studio sui *Delitti nell’arte. Ingiuria, diffamazione e oltraggio al pudore*.⁷ L’attacco della seconda parte

⁶ Sulla materia c’è un’ampia bibliografia – di impronta giuridica, storica e storico-giuridica – che qui non è evidentemente richiamabile. Annoto solo che in un recente *Compendio di psicologia giuridico-forense, criminale e investigativa*, pubblicato da G. Gulotta per Giuffrè nel 2011, a p. 418 si legge: «Il giudice ha l’obbligo di accertare qual è il sentimento medio del pudore della popolazione in un dato momento storico, rifacendosi in modo particolare ai *mass media*, che rappresentano “lo specchio del comune sentire della società”; ad esempio non si è ritenuta offensiva del comune sentimento del pudore l’esibizione di un corpo nudo, accompagnato da gesti simulanti un rapporto sessuale, a fronte dell’elezione alla Camera dei deputati della pornstar Ilona Staller, che dimostrava l’indifferenza della comunità verso valori ormai superati».

⁷ Di Alfredo Sandulli non sono rimaste molte tracce: non lo nomina I. Birocchi (dir. da), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, Bologna, il Mulino, 2013, 2 voll. I soli dati anagrafici (1869-1942, penalista, docente universitario, deputato, pubblicista, oratore) si ricavano in T. Nappo (a cura di), *Indice biografico italiano*, 4^a ed. corretta e ampliata, München, Saur, 2007, vol. IX, s.v. Poco di più si scopre consultando F. An-

del volume, da questo punto di vista, è addirittura esemplare: «Frequente è la manifestazione dell'oscenità nell'opera d'arte. Ma, prima di studiare questa speciale deformazione artistica – che è un fenomeno di degenerazione – è necessario tentare di stabilire alcuni criteri fondamentali, che potranno essere di guida e norma nell'indagine. L'oscenità offende il pudore e turba il sentimento della moralità e però bisogna intendersi sui concetti del pudore, della moralità e, sopra tutto, dell'arte». Un bel programma, ma non è poi facile 'intendersi' sui concetti di pudore, di moralità e di arte: e infatti a Sandulli – pur animato da pregevole e positivo zelo, come già Bouvard e Pécuchet – non ci riesce; la sua impresa s'incaglia subito, al capoverso seguente:

Tutti gli scrittori – a cominciare dai più antichi – hanno cercato di definire il pudore e ciascuno ha manifestato la propria opinione personale, che, spesso, si limitava a prospettare uno dei segni esteriori, con cui il pudore si rivela. Più spesso si risolve in un motto di spirito, graziosamente espresso, senza che, per altro, vi sia stato qualcuno che abbia saputo indicare in che propriamente il pudore consiste. | Sarebbe interessante esaminare tutto quanto si è detto intorno all'argomento, ma si finirebbe sempre per arrivare alla conclusione che il pudore è variabile ed instabile a seconda dei paesi, dei tempi, e delle abitudini delle popolazioni.⁸

Il che, c'è da temerlo, è vicolo cieco dal quale non è possibile uscire. E infatti, nel resto della sua indagine, Sandulli pratica una sorta di enumerazione caotica di idee, opinioni, casi giudiziari e sentenze che vanno da Erodoto, Senofonte e Strabone a Harriet Elizabeth Beecher Stowe (*La capanna dello zio Tom*, 1852); da Tolstoj a Lessing, Herder, Goethe e Joseph de Maistre; da Olindo Guerrini a Dossi e Croce, ecc. Naturalmente, sarebbe sin troppo facile prendere in giro la probità intellettuale del socialista Sandulli:⁹ a distanza di più di ottant'anni, i passi fatti non sembrano giganteschi: quando una psicoanalista francese dei nostri giorni, come Monique Selz, domanda retoricamente, riguardo alla tendenza dei *mass media* di mostrare qualunque immagine di violenza o di nudità: «Non sarebbe il caso di prendere in considerazione il limite imposto dal pudore dei propri interlocutori, ossia di tutti coloro che fanno eventualmente parte del pubblico cui questi messaggi e quelle immagini sono destinati?» – dopo aver peraltro già asserito che «la mia ipotesi è che il pudore costituisca un limite fra gli individui e stia a dimostrare l'esistenza di un luogo interno al soggetto, requisito della sua

dreucci, T. Detti (a cura di), *Il movimento operaio italiano. Dizionario biografico (1853-1943)*, vol. IV, Roma, Editori Riuniti, 1978, s.v.; e il [Portale storico della Camera dei deputati](#); quel che è certo, però, è che Sandulli dovette occuparsi attivamente dei problemi giuridico-letterari: dopo i *Delitti nell'arte*, pubblicò anche un *Plagio letterario e parodia*, Napoli, Edizioni del giornale «La toga», 1928; e un' *Arte delittuosa*, Napoli, Guida, 1934, di 571 pp. (probabile *summa* dei suoi studi in materia).

⁸ Questa e la cit. precedente in A. Sandulli, *I delitti nell'arte*, cit., pp. 79-80.

⁹ Il cui scopo principale, in quello strampalato libretto (cfr. in partic. pp. 225 ss.), consisteva nella difesa della libertà degli scrittori e nella critica alle difformità e alle incongruenze con le quali erano trattate penalmente denunce a carico di romanzi come *Mafarka*, o come *A fior di lussuria* e *La signora che non fu signorina* (Firenze, Cecconi, 1919 e 1920), entrambi di Virgilio Scattolini, traduttore dal greco e dal francese, giornalista, agitatore culturale, agente fascista in Vaticano e, dopo la Seconda guerra, anche [falsario](#).

libertà, ossia del suo pieno sviluppo individuale all'interno della collettività»¹⁰ – possiamo essere certi che una banale inversione di polarità ha ricollocato la questione dove è sempre stata. Oggi lamentiamo la spudoratezza dei tempi, perché non sappiamo più reperire da nessuna parte quel sentimento medio e collettivo nel quale, in termini puramente idealistici, sino a qualche decennio, fa si identificava il pudore in quanto tale. Ma ancora, come avveniva per Maupetit o Sandulli, ci troviamo in mano idee o nozioni astratte, indefinite, impraticabili e soprattutto non-praticate come quella di 'luogo di libertà', o di 'interiorità'.

Insomma, il tentativo di accostare la questione dando una spiegazione positiva del pudore porta a un bivio apparente: o percorriamo la strada di fissare un limite e una legge, di là dalla quale starebbe l'osceno e il negativo (dell'arte o della persona); o percorriamo quella relativistica, inverso correlato della precedente, per quale ogni epoca, ogni società e – al limite – ogni individuo hanno un loro pudore, un loro limite e un loro spazio interiore da preservare integro.

2.

Per cercare di uscire dall'*impasse*, o almeno di scartare di lato rispetto ad essa, rinunciando a definire cosa sia il pudore, e proviamo invece a guardare da vicino come sia stato trattato, ossia definito e messo in scena. Le autorità cui volgersi, si è visto, sono troppo numerose: provare a catalogarne le pronunce conduce verso un'*impasse* uguale e contraria, quella di una cattiva infinità. Scelgo invece di leggere due testi, che hanno qualche rilievo rispetto all'epoca e allo scrittore sul quale mi sembra utile condurre l'indagine.

La prima autorità è Dante, il quale – in un passo del *Convivio* – non si perde in lunghe esplorazioni ideali, ma invece determina recisamente in cosa consista il punto che gli interessa:

Lo pudore è uno ritraimento d'animo da laide cose, con paura di cadere in quelle; sì come vedemo nelle vergini e nelle donne buone e nelli adolescenti, che tanto sono pudici, che non solamente là dove richiesti o tentati sono di fallare, ma ove pure alcuna imaginazione di venereo co[rro]mpimento avere si puote, tutti si dipingono nella faccia di palido o di rosso colore.¹¹

¹⁰ M. Selz, *Il pudore*, cit., pp. 20 e 10. La posizione critica di Selz – meno articolata dal punto di vista dell'argomentazione, ma anche meno dispendiosa circa le *auctoritates* teoriche e filosofiche chiamate in causa – è poi la stessa di M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Cortina, 2010; o Id., *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, ivi, 2011.

¹¹ *Cv.* IV, xxv, 7-8; cito da D. Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, vol. II, *Testo*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 423-424. Per la collocazione del 'pudore' nel sistema della 'vergogna' trattato dal *Convivio*, per le fonti di tutto ciò (Aristotele, Tommaso, Averroè ecc.) e per i possibili slarghi intratestuali, si può partire dalla consultazione delle voci '[Pudore](#)' e '[pudico](#)' dell'*Enciclopedia dantesca*, ora on-line; e del commento *ad loc.* in Id., *Opere minori*, t. I, parte II, a cura di C. Vasoli, D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 835-836.

Tre cose sono particolarmente rilevanti, in questa definizione: la prima è che il pudore risulta per Dante un «ritrimento d'animo», e dunque non un sentimento, ma piuttosto un'azione, un gesto, un correlato reattivo rispetto a qualcosa che si vede o si pensa, ma che riguarda l'*esterno* del soggetto. In secondo luogo, è chiaro che qui il pudore se è solo un gesto reattivo, lo è solo nei confronti di ciò che riguarda le cose del sesso («laide cose», «venereo co[rr]ompimento» o, come leggono altri editori,¹² «compimento»), praticate o anche solo immaginate. Un'ultima osservazione, poi, è considerevole: per Dante il pudore è virtù – ma nel senso di condizione virtuale – che riguarda specialmente le donne vergini: dunque tutte le donne «buone» (che sono buone, evidentemente in quanto sono come le vergini), o agli adolescenti maschi che si comportano come le vergini (e dunque, c'è da pensare, sono un po' femminili).

In sintesi, occorre conoscere o anche solo immaginare (produrre immagini su) le «laide cose» per reagire con pudore. È quello che Prudenzio racconta per allegoria, intorno al 405 d.C., nella *Psychomachia*: Pudicizia vi è rappresentata come una guerriera, armata di spada lucente, che mette a morte con spietatezza Libidine. Anche qui la questione riguarda le cose laide del desiderio sessuale, anche qui il pudore è re-attivo, essenzialmente gestuale, manovrante. Sulla scorta di Prudenzio – tra gli altri – anche Petrarca, nel *Triumphus Pudicitie*, mette in scena un campo di battaglia, e un violentissimo corpo a corpo. Ma qui, come in tutti i *Triumphs*, una certa tradizione allegorica (Prudenzio, appunto, ma anche il *Roman de la rose*) è intrecciata con il modello fornito dalla *Commedia* dantesca: il genere della *Visio*, così, si contamina con la trascrizione simbolica di peripezie che riguardano l'io-lirico personaggio. Ecco, allora, che la colluttazione non oppone Pudicizia e Libidine, ma Amore e Laura. Il primo muove contro di lei «con tutti suoi argomenti»; la seconda reagisce «presta assai più che fiamme o venti» [TP, 22 e 24].¹³ Ne risulta una plastica figurazione di quanto Dante, da trattatista, aveva enunciato: Amore si slancia con violenza e fulminea rapidità contro Laura («Quel vincitor che primo era a l'offesa, | da man dritta lo stral, da l'altra l'arco, | e la corda a l'orecchia ava già stesa» [34-36]), l'arco nelle mani; ma la virtù di quest'ultima annulla gli effetti dell'aggressione (scartando abilmente di lato: «ché già mai schermidor non fu sì accorto | a schifar colpo, né nocchier sì presto | a volger nave dagli scogli in porto, | come uno schermo intrepido e honesto | subito ricoverse quel bel viso | dal colpo, a chi l'attende, agro e funesto» [49-54]), velando il viso della donna e rendendola inattingibile ai colpi di Amore. Il movimento è proprio lo stesso: incursione – dall'esterno – del pensiero delle laide cose, e difesa per mezzo di una schivata, di una finta o di un *dribblig* che la virtù opera a danno di quel pensiero.

¹² Id., *Il convivio*, ed. critica a cura di M. Simonelli, Bologna, Pàtron, 1966, p. 205; ma le lezioni proposte da altri editori sono anche «compiacimento» e «consentimento»: cfr. Id., *Opere minori*, cit., p. 835.

¹³ Cito, come in séguito, da F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca, L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996, p. 230.

3.

Dante e Petrarca godono di una speciale autorevolezza sugli scrittori del secondo Quattrocento, e ciò vale specialmente per quei poeti che lavorano sul codice della lirica prima che Bembo giunga a compilarne il registro linguistico e insieme il canone, per l'appunto, delle *auctoritates* consentite. E così, la cosmografia 'pudorosa' che si è ora tracciata – nei suoi più eclatanti aspetti tipologici – può fare da sfondo alla lettura di uno dei più rappresentativi scrittori della cosiddetta 'lirica cortigiana'.¹⁴

Lo scrittore in oggetto è Nicolò da Correggio: signorotto emiliano, uomo d'armi, consigliere di corte e diplomatico, maestro di teatro e poeta, nato a Correggio nel 1450 e morto a Ferrara nel 1508, per tutta la vita fedele servitore della casata d'Este e – per un bel giro d'anni – assai vicino tanto alla corte milanese di Ludovico il Moro (almeno fino all'inizio delle disgrazie politiche di quest'ultimo), quanto a quella mantovana di Francesco Gonzaga e Isabella d'Este.¹⁵ Quest'ultima, anzi, fu la principale mandante della scrittura lirica di Nicolò, con il quale intrattenne un fitto carteggio di argomento poeti-

¹⁴ L'etichetta si deve ad A. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo xv* (1876), poi in *Pagine sparse di letteratura e di storia*, Firenze, Sansoni, 1914, pp. 61-181. L'aggettivo era spregiativo, come testimonia la metaforica incongruità di un 'secentismo' quattrocentesco (e cfr. l'apertura del paragrafo III, pp. 75-76). Nel D'Ancona severo storico e archivista, di tanto in tanto, facevano capolino gli ardori militanti del giovane ed entusiasta uditore di De Sanctis a Torino, nel 1855 (poi rinnegato, almeno come maestro di storia): cfr. A. D'Ancona, O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, Firenze, Barbèra, 1925¹³, vol. v, p. 710-711; C. Dionisotti, *Appunti sul carteggio D'Ancona* (1976), in *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 354-356; e G. Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Pisa, ETS, 2008², pp. 7-42 (specialmente 20-24). Sulla 'lirica cortigiana', come problema storiografico e di codice testuale, sono da vedere A. Tissoni Benvenuti, *Quattrocento settentrionale* (LIL 15), §§ 86-96, pp. 123-171; P. Vecchi Galli, *La poesia cortigiana tra xv e xvi secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, «Lettere italiane», xxxiv, 1982, 1, pp. 95-141; Ead., *In margine ad alcune recenti pubblicazioni sulla poesia di corte nel Quattrocento. Linee per una rassegna*, ivi, XLIII, 1991, 1, pp. 105-115; M. Santagata, S. Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Angeli, 1993; e M. Santagata, *Nascere due volte, in I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, ETS, 2006, pp. 7-34. Tra i molti interventi su singoli scrittori, per il tema che qui si tratta torna utile A. Godioli, *La prima satira di Ariosto e la poesia delle corti padane*, «Italianistica», xxxiv, 2010, 2, pp. 115-127.

¹⁵ Su [Nicolò da Correggio](#) consigliere politico e uomo d'armi, cfr. la voce del *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1983, s.v., tra l'altro introduttiva all'ormai classica, ma scarna, bibliografia in materia (poco o nulla è apparso in séguito, a eccezione delle pagine di Enrico Fenzi ed Elisa Curti sulle quali si tornerà in séguito); e poi A. Tissoni Benvenuti (a cura di), *Nicolò da Correggio e la cultura di corte nel Rinascimento padano*, Correggio, Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, 1989, ed. non venale: specialmente alle pp. 17-81 (alle pp. 85-173, è pubblicata una larga selezione delle lettere di Nicolò, la cui trascrizione integrale in dattiloscritto – sempre a cura di A. Tissoni Benvenuti – si consulta presso la Biblioteca Comunale di Correggio; cfr. la *Nota all'edizione*, p. 176 n. 1). Un ritratto conciso ma brioso di questo «Cavaliere-poeta, gentiluomo di compiuta eleganza e cortesia», di questo «*play-boy* d'alto rango» dalla «vita avventurosa [...], vissuta sulla ribalta delle corti settentrionali», è contenuto in G. Folena, *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 136-139.

co;¹⁶ e fu, con ogni verosimiglianza, la prima dedicataria di un *form* del canzoniere di Niccolò, in séguito probabilmente disgregato dallo stesso autore in vista di una sistemazione difforme della materia.¹⁷

Quale forma Niccolò avrebbe dato al suo libro di poesie, se fosse riuscito a completarne la revisione e la messa in serie prima di morire, è questione troppo intricata per trattarne ora;¹⁸ e tuttavia il grazioso epicedio con il quale Isabella – in una lettera del 18 dicembre 1511, inviata a Giovanni Francesco Gianninello – ritraeva un Niccolò ormai morto da più di tre anni, è invece da ritenersi: vi si diceva, infatti, del «più atilato et de rime et cortesie erudito cavagliere et barone che ne li tempi suoi se ritrovasse in Italia».¹⁹ Parere che deve pur interessarci: a dispetto della posizione senz'altro minore o minima di Niccolò nel canone della lirica italiana, almeno nei termini con i quali oggi potremmo fissarne il paradigma,²⁰ egli non fu – allo snodo tra fine del Quattrocento e

¹⁶ Di cose d'arte, e segnatamente di poesia (di vari autori), trattano una gran parte delle lettere di Niccolò a Isabella, tra quelle selezionate e pubblicate in A. Tissoni Benvenuti (a cura di), *Niccolò da Correggio e la cultura di corte...*, cit.: vd. i nn. 83, 87, 88, 96, 97, 98, 124, 137, 218, 236, 246, 276.

¹⁷ Per Niccolò, non è precauzione inutile ricordare che si dice di un 'canzoniere' solo in senso metaforico: e ciò per lo stato delle sue carte al momento della morte (su ciò, cfr. nota seguente), ma anche perché la sua vicenda poetica si colloca nel corso di quella transizione tra «età dei canzonieri» e «stagione propriamente "cortigiana"» di cui discorre I. Pantani, *«La fonte d'ogni eloquenza». Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 310-323.

¹⁸ Della situazione delle carte poetiche di Niccolò dopo la sua morte (nella notte tra il 1° e il 2 febbraio 1508), e degli sforzi impetuosi ma vani di Isabella per entrane in possesso, danno già conto A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio* [2ª puntata], «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XXII, 1893, pp. 65-119: 75-82. La materia è stata poi sviscerata da C. Dionisotti, *Nuove rime di Niccolò da Correggio* (1959), ora in *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, vol. I, 1935-1962, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 333-377: 336-344 (si tratta dell'articolo con cui Dionisotti avvertiva dell'esistenza di un codice adespolo – l'Harleiano 3406 della British Library di Londra – da attribuirsi appunto a Niccolò, e forniva così il testimone più rilevante per la successiva edizione delle *Rime*). Di recente, E. Fenzi, *Isabella o Lucrezia? Una proposta per le rime di Niccolò da Correggio*, «Humanistica», I, 2006, 1-2, pp. 145-160, avanza l'ipotesi che Niccolò abbia smembrato una silloge da dedicarsi a Isabella, e vi abbia inframmezzato un certo numero di testi stesi negli ultimissimi anni di vita, per ri-dedicarla, questa volta a Lucrezia Borgia. L'ipotesi, che in fondo si regge sui possibili retroscena di una lettera di Mario Equicola a Isabella dell'11 agosto 1508 (cfr. A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio*, cit., p. 81), è tanto suggestiva quanto debolmente indiziaria, se non contraddittoria: vd. alle pp. 153-156, nelle quali lo studioso elenca le ragioni – persuasive – che invitano a dubitare di una esegesi tradizionale, quella per cui il capitolo 376 di Niccolò, sul quale tra breve si tornerà, avrebbe Lucrezia Borgia per musa o destinataria. Troppe Lucrezie e simil-Lucrezie, in questa storia, per trarre un'identificazione dal gruppo di destinatarie/dedicatarie astrattamente inferibili.

¹⁹ A. Cammelli, *Rime edite ed inedite di A.C. detto il Pistoia*, per cura di A. Cappelli, S. Ferrari, Livorno, Vigo, 1884 (da poco anche in anastatica *printed on demand*: Whitefish (MT), Kessinger, 2010, [ma liberamente consultabile e scaricabile on-line](#)), pp. LII-LIII. Isabella, 'golosa' collezionista di poesia cortigiana (vd. la lettera – pubblicata in A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XXI, 1893, p. 249 – in cui chiede a Niccolò di mandarle alcune poesie promesse, e annota: «essendo nui de natura appetitosa, le cose ne sono più care quanto più presto ne havemo»; mio il corsivo), era giudice di tutta autorevolezza, in faccende come questa.

²⁰ Che, per molti rispetti, non siamo noi a fissare, ma siamo noi – ancora – a subire (e proprio per il fatto che, da lungo tempo, perseveriamo nel sottoporlo a revisione): come già per il cugino Boiardo, scrittore comunque più influente ai suoi tempi, anche la tradizione e la fortuna di Niccolò da Correggio ha subito le conseguenze del *déluge* bembiano: cfr. A. Tissoni Benvenuti (a cura di), *Niccolò da Correggio e la cultura di corte...*, cit., p. 18: «A questo unanime riconoscimento dei contemporanei si contrappose un quasi immediato e poi

primi anni del Cinquecento²¹ – scrittore e modello irrilevante per gli altri scrittori. La patente assegnatagli da Isabella può sembrare a noi improntata soprattutto a una rilevanza cortigiana, e in genere è lecito credere che la sua notorietà tra i contemporanei avesse molto a che fare con il ruolo politico che svolse tra le corti ferrarese, milanese e mantovana (il che comportava, anche, il ruolo corrispondente di mecenate di poeti e di ‘impresario teatrale’).²² Non si sbaglierebbe, muovendo di qui; ma resta pur vero che la folta serie di omaggi e di attestati di devozione, che a Nicolò giungono dagli scrittori del suo tempo,²³ ci suggeriscono di indugiare con una certa curiosità su di lui.

E questa curiosità può ben riguardare anche il tema dal quale si sono prese le mosse: in un contesto lirico che è proprio sul punto, con Bembo, di selezionare i suoi modelli linguistici e quindi ideologici secondo una regola funzionale, i riferimenti alla ‘cosa-pudore’ hanno l’aspetto – decisamente sintomatico e tipologico, non certo per diretta parentela – di un intreccio nel quale sopra il significato di grado zero visto in Dante si articola l’ipotesi di una riscrittura neoallegorica che deve qualcosa a Petrarca, riprendendovi però gli accenti cortesi, piuttosto che allegorico-cristiani. Si potrebbe anzi dire che, proprio in questo doppio sguardo – da un lato regressivo, in direzione di modelli francesi precedenti a Dante e a Petrarca ma su di loro ovviamente influenti, e dall’altro progressivo, nella conversione soggettiva e petrarchesca che sui modelli stessi si opera –

plurisecolare oblio, frutto del radicale mutamento di gusto delle lettere, teorizzato dal Bembo: una sorte condivisa da tutti gli scrittori non toscani del Quattrocento, che ha fatto sì che anche le opere di Nicolò, come e più a lungo di quelle del Boiardo, siano state ignorate per lunghi secoli. Infatti, dopo del primo Cinquecento della *Psiche* e del *Cefalo*, e la pubblicazione di qualche rima negli stessi anni, nessuno più se ne occupò; e tutta la sua produzione rimase inedita».

²¹ Quanto al passaggio tra i due secoli, e la posizione corrispondente di Nicolò da punto di vista poetico, c’è da segnalare l’ipotesi di M.T. De Rogatis, *Note sullo stile e sulle fonti di un lirico quattrocentesco*, «Esperienze letterarie», III, 1978, 1, pp. 40-47: 45, secondo la quale si potrebbe intravedere – sulla scorta della canzone *Vita a me acerba e longa...* [OP 378], marcatamente esemplata su *Chiare, fresche et dolci acque...* di Petrarca – un influsso del giovane Bembo ferrarese degli *Asolani* sul più anziano poeta. L’ipotesi meriterebbe una minuta analisi *ad hoc*; è certo, d’altronde, che al crocevia tra i due secoli si disegna un tracciato di influenze, legami e corrispondenze culturali che la normalizzazione tardobembiana semplifica rudemente. Sulla questione – anzitutto *du côté de chez Bembo*, ma non solo – vd. ora il fondamentale E. Curti, *Tra due secoli. Per i tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Bologna, Gedit, 2006.

²² Sull’opera di Nicolò in direzione di ‘mediatore culturale’ e impresario di spettacoli alla corte di Ferrara, fornivano già notizie A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio* [1^a puntata], cit. p. 251-164 e *passim*; così come A. Arata, *Niccolò da Correggio*, cit., pp. 137-146, a suo tempo investigò sui materiali d’archivio intorno al rapporto mecenatesco tra Nicolò, da un lato, e dall’altro il Pistoia e Bernardo Bellincioni. La materia è stata poi sistematizzata in A. Tissoni Benvenuti (a cura di), *Niccolò da Correggio e la cultura di corte...*, cit., pp. 17-28, 32-49, 56-63, 73.

²³ M.M. Boiardo, *Egloga* IV, 28-33 e 52-75, in *Pastorali*, a cura di S. Carrai, M. Ricucci, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 2005, pp. 86-87 e 91-93; M. Bandello (I, 21), in *La prima parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1992, p. 189; L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLII, 92, 3-4, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 1096. Tra tanto senno, non sono insignificanti nemmeno le dediche o le citazioni onorevoli di scrittori come Gasparo Visconti (che dedica *Ad illustrem dominum Nicolaum Vicecomitem et Coregiam* i suoi *Rithimi* stampati a Milano presso Zarotto nel 1493) o Galeotto del Carretto (*Tempio d’amore*, 2025-2027: ed. critica a cura di C. Caramaschi, Roma, La Fenice, 1997, p. 58: «Quell’altro è l’Cavaller de tanto preggio | che, con stil elegante et amoroso | e col valor de Marte, orna Correggio»), che servono meglio a far luce sul sottobosco dei quotidiani rapporti cortigiano-letterari.

consista proprio il punto d'avvio e insieme l'impresa rilevante di una parte significativa della lirica italiana secondo-quattrocentesca: quella appunto che devolve il codice *cortese* – ormai oggetto di eruditi prelevamenti da un catalogo libresco ben assestato – in codice *cortigiano*.²⁴

4.

«Pudicizia si vede in lei sdegnosa | e superba umiltà contra impudici, | timore e ardir fan suo volto una rosa»; nel capitolo 376, *Cosa non è tanto secreta o rara...*,²⁵ tale è l'immagine della donna elogiata: tanto bella da non richiedere artifici impudichi di bellezza, pudorosa quante altre mai (se qualcuno le fa notare un gesto men che pudico, il rossore la fa ancora più bella), e soprattutto fieramente nemica degli spudorati, con quello sdegno superiore che solo l'umiltà autentica nutre, e consente di esercitare.

Il testo non è databile, come in genere avviene per gli scritti di Nicolò,²⁶ ma si può accostare al sonetto *Avendo Amore oprato un iusto strale...* [OP 204], di cui costituisce una sorta di elaborazione estensiva (o per contro – impossibile dire – l'antefatto di una riscrittura in minore). Il quale, a sua volta, intrattiene palmari rapporti con il sonetto *Volendo a' nostri di Natura in parte...* [OP 145], anch'esso d'altronde implicato con il capitolo 376. Ne risulta un trittico, ruotante sul perno di alcuni aspetti di comunanza e di richiami a distanza, e nello stesso tempo iscritto in un diagramma differenziale che ora si cercherà di tracciare.

Quale sia l'ordine possibile di questo trittico, si accennava, è impossibile dire: il più recente studioso di Nicolò legge e compara i testi secondo la sequenza 145 → 204 (a sua volta non privo di qualche addentellato simbolico-narrativo con 206) → 376, si direbbe per effetto di un latente pregiudizio 'canzonieresco' (quello per cui si proietta sul testo un'inclinazione macrotestuale che, alle *Rime* di Nicolò, non si può attribuire se non per via congetturale).²⁷ Prendiamo i due sonetti (+ 1) e il capitolo nella forma del paradigma, piuttosto che in quella del sintagma. Per farlo, meglio partire dal capitolo 376, che deve essere collocato al centro del reticolo esegetico per la maggiore larghezza di discorso, e perché in lui trasversalmente (ai versi 121 e 125-126) sembrano tagliarsi i rinvii ai due sonetti. *Cosa non è tanto secreta o rara...*, dunque, racconta le vicende di una

²⁴ L'ipotesi di questa 'devoluzione' è schizzata in M. Santagata, *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia*, in Id., S. Carrai, *La lirica di corte...*, cit., pp. 11-30, e ora ristampato in M. Santagata, *I due cominciamenti della lirica italiana*, cit., pp. 87-113.

²⁵ N. da Correggio, *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, pp. 396-400: 399, vv. 97-99; d'ora in avanti si citerà sempre da qui, con sigla OP.

²⁶ C. Dionisotti, *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, cit., al riguardo diagnostica: «nelle rime di Niccolò da Correggio gli elementi di cronaca e i riferimenti precisi, subito riconoscibili, a uomini e cose del tempo sono eccezionali» (p. 358); «Chi leggesse le rime con la speranza di ricavarne elementi per la biografia del poeta, resterebbe a mani vuote» (p. 361); e, in ultimo: «una ricerca di testimonianze storiche e di cronaca nelle rime di Niccolò da Correggio adduce a un vicolo chiuso e si esaurisce senza apprezzabili risultati» (p. 365).

²⁷ E. Fenzi, *Isabella o Lucrezia?*, cit., pp. 153-154.

disfida tra Natura e Amore, introdotte da una protasi di quattro terzine, di inclinazione gnomica, con la quale il ‘narratore’ fornisce al suo ‘pubblico’ una sorta di *legenda* dell’allegoria cortese verso cui indirizza il racconto. La protasi non è priva, in coda, di una invocazione metalinguistica atta a significare l’impervietà dell’argomento, e così gli scopi della favola allegorica:

Cosa non è tanto secreta o rara
sopra Natura, ancor che a umano ingegno
difficil sia, quando da Amor s’impara.
Sperando che ancor me debba far degno
senz’altra invocazion che del suo nome,
ardirò porre in carte el mio disegno;
e benché sian di maggior spalle some
scriver grazia e bellezza, un grande affecto
effecti spesso fa, che ignoto è il come.
Exprimi, lingua ardita, quel concepto
che a immaginarlo ancor fa lieto el core,
ché dar non ti sapria el più bel subiecto!
[OP 376, 1-12]

Appuntato il soggetto, ecco la favola: Natura e Amore scherzano rumorosamente su quale dei due sia il più abile a formare attributi di massimo pregio per il corpo dell’uomo. Dallo scherzo, nasce una sfida: si metteranno alla prova reciprocamente. Natura si scervella per trovare – «fra tutte le Idee da lei formate» [17] – quella che meglio s’adequi alle sue qualità di artefice; non trovando qualcosa che la soddisfi, alza gli occhi al cielo e guarda tra le anime beate. È così che può formarsi la figurazione mentale – per concessione di Giove, «el summo idio» [24] – di una sorta di quintessenza dell’anima, quelle che le serve per infondere vita al corpo che frattanto ha fabbricato: il quale è quanto di meglio possa esistere:

De ogni turpe e imperfecto factol privo,
la forma a’ membri stabili per modo,
che a dirlo cum l’ingegno io non arivo:
le chiome su il bel fronte, in ch’io mi annodo,
d’ebano loro, e quel de avolio e lacte,
che a pensar como stan tutta via godo;
gli occhi, che l’ambro in lustro non li abatte,
el naso a filo cum la bocca, e i denti
che parean perle in una stampa facte,
tutti a misura fece, e gli ornamenti
a le guanze purpuree ancor concesse
per farle nette da impudichi unguenti.
Venne a la bianca gola e a le compresse
mamme sul pecto, e a l’una e l’altra spalla,
che mostrò ben che era maestra in esse;

terete braccie, e a ciascuna non falla
una candida man sottile e longa,
non colorita e non pallida o gialla;
e perché meglio el cingul vi si ponga
duo rilevati fianchi a quella diede
che ad una bella gamba ognun se agionga;
venne callando al parvoletto piede,
e da questo imo al summo grande tanto
che meglio fabricata non si vede.
[28-51]

Si annoti di passata che questa cospicua elencazione di bellezze corrisponde a quello che padre Pozzi ha chiamato ‘canone lungo’ nella *descriptio puellae* di ambiente petrarchista, che è piuttosto organizzato intorno al «concetto di proporzione», e non a quello di «luminosità» (che pertiene, invece, al canone breve). Il canone lungo ha, per primo segno distintivo, quello di opporsi al canone breve (che lo precede cronologicamente e direi ideologicamente), e così – tra le altre cose – di reagire alla regola di Petrarca, che si compendia in alcuni punti; tra i quali, qui, i più rilevanti sono i primi quattro: «1. *riduzione del* numero dei membri nominati ad alcune parti del viso (capelli, occhi, guance, bocca) più una parte selezionata fra collo, seno mano; 2. *accentuazione dell’uso* di metafore ben definite, *preferite* all’impiego del nome proprio designante i membri elogiati; 3. *riduzione del* numero delle motivazioni all’alternativa di splendore e colore e per quest’ultimo ai tre dati di giallo, rosso e bianco; con rarissime eccezioni (nero per le ciglia una volta sola); 4. *riduzione del* numero dei comparanti alla sola rosa per il rosso, ad oro ed ambra per il giallo, lasciando invece un più ampio ventaglio di possibilità per il bianco». ²⁸ Della ‘rosa’ si vedrà a breve l’apparizione, e la funzionalizzazione più estesa – dal punto di vista simbolico – nella *Silva*; frattanto si consideri quanto, nel catalogo di queste bellezze, lo scrittore decida di oltrepassare i limiti descrittivi che riguardano il solo viso, e quindi come siano nominati tanto il collo, quanto il seno e la mano; e si veda, poi, come i comparanti non facciano la parte del leone, sottommessi anzi all’impiego del nome anatomico («chiome», «fronte», «occhi», «naso», «bocca», «denti», «guanze», «gola», «mamme», «spalle», «braccie», «man», «fianchi», «gamba», «piede»). ²⁹

Controvertiti i punti 1 e 2, anche i successivi ne sono coinvolti: certo, in termini di motivazione comparativa, colore e splendore continuano a primeggiare («le chiome»

²⁸ G. Pozzi, *Il ritratto della donna e la pittura di Giorgione*, in *Sull’orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-171: 148-149; vd. anche – ivi, pp. 173-184 – la *Nota additiva alla «Descriptio puellae»*. Su tali questioni richiama l’attenzione E. Fenzi, *Isabella o Lucrezia?*, cit., p. 154 n. 1.

²⁹ Tra i quali nomi spicca quello del naso, oggetto anatomico che – a norma del paradigma cinquecentesco studiato da A. Quondam, *Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica*, in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 291-328 – è espulso dai possibili registri della *descriptio personae* di ambiente lirico-alto (sul punto, vd. anche M.C. Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L’elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 115-118).

d'ebano, ma il colore è quanto di meno splendido, e soprattutto di meno laurano possibile; «il fronte [...] de avolio e lacte», «gli occhi, che l'ambro in lustro non li abatte», «i denti | che parean perle», «le guanze purpuree», «la bianca gola», «una candida man [...] non colorita e non pallida o gialla», che però è anche «sottile e longa»), ma l'immissione di dettagli descrittivi non riconducibili alle isotopie lumistico-coloristiche («el naso al filo cum la bocca», «le compresse | mamme», «l'una e l'altra spalla» definite con maestria impareggiabile, le «braccia» lisce/arrotondate, «duo rilevati fianchi», la cui funzione principale è far risaltare la cintura, la «bella gamba» e il «parvoletto piede») fa deragliare il treno descrittivo. Deragliato quel treno, è in ultimo impossibile che gli oggetti prescelti a marcare la selezione motivante – in ambito di comparazioni tra l'altro esplicitate dalla similitudine e non appiattite sui procedimenti metaforici (p. es. «i denti | *che parean* perla in una stampa facte») – siano tutte inventariabili alle voci 'rosa', 'oro'-'ambra' e 'varia collezione di enti bianchi'. Ce n'è quanto basta per avanzare, ancora presuntivamente, che ci si trovi in tenore di parodia petrarchesca; definizione, sia chiaro, da prendere alla lettera, quale sinonimo di palinodia, e dunque non implicante intenzioni caricaturali.³⁰ Ma non è un caso, forse, che queste perfezioni femminili formate da Natura, in Nicolò, abbiano una certa vicinanza con le qualità femminili di cui si discorre nell'*Egloga pastoral di Philippo e Dinarco*, di autore ignoto (ma corsa per qualche tempo sotto il nome del Calmeta), e di tenore «giocoso, anzi abbastanza lubrico».³¹

Comunque sia, la favola non è finita qui: Natura è orgogliosa della sua creazione, e dunque corre da Amore e decide con lui che sia Giove a fare da giudice di gara. Il quale Giove, dopo aver ammirato l'opera di Natura, si volta verso Amore e gli chiede: «Or che se oppone | per te a costei?». «Nulla», risponde Amore, e aggiunge: «ma intendi ancor da me la mia ragione» [OP 376, 64-66]. Il suo ragionamento si riassume nell'idea che la bellezza, in una donna, non è poi vera perfezione (massimo compimento o riuscita, pienezza di senso, cosa di cui non si può pensare nulla di meglio ecc.): anche il manufatto di un artigiano, di uno scultore o di un pittore può raffigurare una donna altrettanto

³⁰ Un tipo di descrizione più affine al tipo del 'canone breve', per stare sempre all'ambiente cortigiano, si trova nell'ottava n. 8 dell'*Egloga Tirsi intitolata*, di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga (in coppia), che il più recente editore data al carnevale 1508 (pochi giorni dopo la morte di Nicolò, dunque): «Humano è il volto tuo? anzi divino, | ché dentro vi son pur due chiare stelle. | Le fresche rose còlte nel giardino | d'amor, fanno le guancie tenerelle, | la bocca sparge odor di gelsomino, | duoi fior' vermiglii son le labra belle, | la gola e 'l mento e il delicato petto | son di candida neve e latte stretto»; cfr. C. Vela, *Il «Tirsi» di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in S. Carrai (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998, pp. 245-292: 274; ed E. Curti, *Tra due secoli*, cit., pp. 173-174. Qui, niente capelli (ma occhi, guance e bocca), collo + seno, impiego del nome anatomico adibito però a guida delle metafore (nessun ricorso alla similitudine), non solo colore e splendore (anche l'odore) che pure predominano, e non solo 'rosa', 'oro' e 'ambra', 'latte', ma anche 'gelsomino'. Rispetto al canone 'breve', insomma, Castiglione e Gonzaga tendono a prendersi delle libertà assai più moderate.

³¹ Così l'editore, nella nota in calce al testo: cfr. S. Morpurgo (a cura di), *El costume de le donne con un capitolo delle xxxiii bellezze*, Firenze, Libreria Dante, 1889, p. 37; il testo dell'egloga, alle pp. 22-27, e ai vv. 28-102 la parte che qui più interessa.

bella.³² Ecco, dunque, che Amore chiede a Giove di appuntare mentalmente le qualità della donna che Natura ha appena creato, e di compararle con quelle che in lei risulteranno dopo la sua opera:

Indi partissi, e giù posta ogni cura,
a l'opra sua si mise, e in un momento
senza iudicio fu vincta Natura.
Sùbito in costei nacque un portamento
di sua persona, un modo, un tal sembiante,
che qual le stelle al cel, fu a lei ornamento:
però che di lei stessa facta amante
di piacersi forciossi, e grazia e gesti
vedesti in lei creati in uno instante.
Un ligiadro girar de' lumi onesti,
uno assettarsi a quel bel fronte i crini
cum movimenti e suoi parlar modesti,
che se qua giù quei spiriti divini
riguardan mai, non scio como a tal cosa
ciascun più che a Ciprigna non se inclini.
Pudicizia si vede in lei sdegnosa
e superba umiltà contra impudici;
timore e ardir fan suo volto una rosa.
El tacere e il parlar san tanti amici
in lei, che qual s'adopri tanto piace
che fa gli astanti (odanla o non) felici;
talor da un suo suspir nasce una face
che accende i cori e nutre sì quel foco
che ognun che arde di quel vive cum pace.
Se per suo recrëar fa qualche gioco,
Agliaia e Pasitea cum la sorella
son consultrici, e seco in ogni loco
sempre alcun motto arguto se favella;
se alcun punisce che erri, o che essa falli,
un venusto arosar la fa più bella.
Se intorno a fonti o liquidi cristalli
a l'ombra siede, e Zefir lì se agira;
e più grata è ancor puoi, se advien che balli.
A un riso suo fugge ogni sdegno, ogni ira,
e se aserena il cel; tal grazia infonde

³² [OP, 376, 73-75]: «un figulo o un sculptor cum el cospello, | di luto o marmo, e un pictore ancora | simili opre farà cum el pennello». Per 'cospello', il *Glossario* in fondo all'ed. dà «ferro acuminato». Non ho trovato riscontro del lessema tra i repertori bibliografici e le banche dati testuali che ho consultato: la ricerca è ancora circoscritta, a dire la verità, ma per ora 'cospello' risulterebbe un *hapax* di lingua (ipotesi sempre antieconomica). Che il vocabolo si parafrasi con 'scalpello' (o giù di lì), è chiaro; ma ho l'impressione che l'editrice chiosi a intuito, accantonando in partenza l'ipotesi di correggere il testimone. Il punto richiede ulteriori scandagli.

Stracuzzi – Una mano pudica

per gli occhi al cor, che a gara ognun la mira.
L'abito e le mainere corresponde,
le mainere a la forma in modo tale,
che ove costei si mostra, el sol s'asconde.
[82-120]

Il verso 84 («senza iudicio fu vineta Natura») si può parafrasare con 'non c'è stata gara': e infatti Giove chiama Mercurio e ordina di elevare la donna al rango di dea, per sentenziare – di lì a poco – «che bellezza è assai, | ma grazia excede, qual l'argento l'oro» [134-135]. Natura, in preda all'ira, ammette che non potrebbe fare altrettanto (ossia, che non potrebbe fare di più che formare, in una donna, una bellezza come quella che ha appena formato), e il narratore coglie l'occasione per comunicare al suo pubblico la morale – galante e cortigiana – della favola:

O felice S<ignor>, tu che questa hai!
Di lei a pronunciare el nome tremo
per reverenzia di sua excelsa fama;
pur el dirò, ch'io sum gionto a l'extremo:
Lu<crezia> pudicissima si chiama.
[138-142]

Morale che tuttavia, almeno per noi, rimane parzialmente cifrata: qui, le due parole tra uncinata sono, com'è ovvio, integrazioni dell'editrice. A testo, dunque, si leggeva: «O felice S., tu che questa hai!» e «Lu. pudicissima si chiama».³³ Le proposte di scioglimento, da parte di Tissoni Benvenuti,³⁴ non sono da mettere in discussione: se non altro perché non riesce né possibile, almeno allo stato delle conoscenze su Nicolò, fare controproposte. Ma l'identificazione di Lucrezia Borgia quale oggetto del capitolo, e dunque di Alfonso d'Este come destinatario esplicito del testo (ossia, il «felice S<ignor>» che ha Lucrezia in sposa) comporta qualche problema. Enrico Fenzi ha sondato la questione, e da un lato annota che il motto impresso su una famosa medaglia, raffigurante la Borgia, recitava: «Virtuti ac formae pudicitiae praeciosissimum». Dall'altro, tuttavia, che la lunga descrizione – in termini di 'canone lungo', per stare a Pozzi – della bellezza di Lucrezia, per l'appunto sposa o magari ancora promessa sposa del 'delfino' di Ercole I, suona alquanto irriverente, e oltretutto lacunosa:

l'elenco delle bellezze, per quanto sia di tono alto, com'è ovvio, non sembra convenire in tutto alla duchessa. La Tissoni Benvenuti giustamente osserva che questi versi di lode hanno un tono "che mai Nicolò si sarebbe permesso con Isabella, e tanto meno con la precedente duchessa di Ferrara, Eleonora d'Aragona". Ma cosa può far pensare che avrebbe potuto permetterselo con Lucrezia? (qui agisce forse

³³ [OP, p. 555]: «Negli ultimi versi H [il ms. Harleiano 3406 della British Library] ha solo le iniziali S. e Lu.: che si tratti di *Lucrezia*, mi pare sia certo. Non ho trovato invece un nome proprio iniziante per S che fosse storicamente e metricamente soddisfacente; ripiego su S<ignor>».

³⁴ Che sono poi avanzate sulla scia di C. Dionisotti, *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, cit., p. 363 n. 14.

un inconsapevole pregiudizio). [...] e chiudo dunque domandando ancora: è possibile un elogio di Lucrezia che prescindendo del tutto dai suoi natali, dalla sua stirpe? Che non spenda una parola sul suo destino di moglie di Alfonso? sui suoi compiti, sul suo altissimo ruolo sociale?³⁵

Eccessiva familiarità, eccessivo scrupolo nell'elencazione delle parti del corpo, mancante riferimento agli alti valori dinastici della persona elogiata: ciò che Nicolò non avrebbe potuto scrivere, per esempio, di Isabella d'Este Gonzaga, è improbabile che potesse scrivere della duchessa di Ferrara, già tale o prossima a diventarlo. Ora, il quesito intorno a quale persona il capitolo n. 376 voglia elogiare, e più estesamente l'investigazione sulla destinataria storica dell'intero canzoniere di Nicolò, è problema sul quale qui non ci si sofferma; e sul quale – in ultima istanza – forse non è così proficuo soffermarsi, nel caso si voglia cominciare a conoscere da vicino la scrittura di un poeta piuttosto menzionato e campionato, sino ad oggi, che letto.³⁶ Ma il punto interessa anche di là dalle controversie sull'identità di questo o quel supposto referente extratestuale: perché il pudore, si è visto, è in ballo, per quattro volte: espressamente, in tre casi, e in uno per allusione implicita ma lampante.

C'è da osservare, intanto, che Natura ha formato la donna in termini che la mettano già in partenza al di sopra delle ragioni del pudore (così come le spiegava Dante nel *Convivio*): «e gli ornamenti | a le guanze purpuree ancor concesse | per farle nette da

³⁵ E. Fenzi, *Isabella o Lucrezia?*, cit., pp. 153-154. Mi sembrano argomenti non facilmente oppugnabili, cui se ne aggiunge un altro (a p. 153), più d'effetto, ma più lieve: «Cominciando l'elenco delle bellezze, Niccolò scrive, vv. 31-32 : “le chiome su il bel fronte, in ch'io mi annodo, | d'ebano loro, e quel de avolio e lacte» (cioè, loro, le chiome, sono d'ebano, mentre il “bel fronte”, *quel*, è di avorio e latte). Ora, o si ha il coraggio di emendare *d'ebano loro* in qualcosa come: ‘erano d'oro’, oppure non si vede come si possano attribuire alla biondissima Lucrezia improbabili chiome nere come il *nigerrimo* ebano (e noi vogliamo credere che la ciocca conservata all'Ambrosiana, dinanzi alla quale s'estasiò Byron, sia davvero sua)». Sull'intenzione di far fede alle estasi byroniane, difficile esprimersi; utile, semmai, ricordare che «Nonostante la sua frequentazione di ambienti artistici, è scarsa l'iconografia riguardante Lucrezia. Di lei ci rimangono le immagini certe di alcune medaglie giovanili, tra le quali quella di Giancristoforo Romano, coniata in occasione del matrimonio; è più difficoltoso riconoscere l'attendibilità di alcuni ritratti che suppongono la sua identità, a eccezione forse delle due copie, conservate a Nîmes e a Como, delle quali non sono noti gli originali» (così R. Tamalio nella voce *Lucrezia Borgia, duchessa di Ferrara* del *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2007, s.v.: le medaglie, evidentemente, sono monocrome e dunque di bionde (ossia, c'è da credere, castane) o more capigliature non forniscono prova. Il che non toglie che una certa perplessità, qui, sia ragionevole.

³⁶ Qualche appunto, per una lettura dei testi, si trovava già in A. Di Benedetto, *Un primo sguardo su Niccolò da Correggio*, in *Stile e linguaggio*, Roma, Bonacci, 1974, pp. 33-56; e T. De Rogatis, *Note sullo stile e sulle fonti di un lirico quattrocentesco*, cit. Un importante passo avanti, poi, in E. Curti, *Tra due secoli*, cit., pp. 106-110. L'acquisizione maggiore, in chiave interpretativa, mi sembra – ora – quella contenuta proprio in E. Fenzi, *Isabella o Lucrezia?*, cit., in partic. alle pp. 145-150 (prima, cioè, che si ponga la questione della destinataria delle *Rime*): essa concerne la sovrapposizione significativa tra desiderio amoroso e azione politica (ossia, vita di corte), che curva il modello petrarchesco del ‘giovenil errore’ in direzione non interiore o religiosa, ma invece pragmatica e mondana, ossia politica. Prendono senso, così, i ‘dui’ cui si allude nella chiusa del sonetto proemiale del ‘canzoniere’, nei confronti dei quali l'io lirico ammette il suo fallimento, rifiutando però di attribuirsi la colpa del fallimento: «Voi, ultimi mei versi, a tutti primi | excusando el mio error, colpate altrui: | ché om viver como vòl mai non se stimi. | Vergogna non fu a me il perder con dui; | con quali e como, el non convien ch'io exprimi: | bastivi dir ch'io non son quel che fui» [OP 1, 9-14].

impudichi unguenti» [OP 376, 37-39]; come a dire: tanto bella com'è, la donna fabbricata da Natura non ha bisogno di tutto quell'apparato cosmetico che – facendo segno, in una donna, della volontà di attirare lo sguardo e di piacere – sono già spudorati, e insomma rinviano all'idea delle «laide cose». Ma su questo primo strato di bellezza, che già rende inutile il pudore, Amore dipinge poi il complesso della grazia, che supera – come l'oro vale più dell'argento – la mera bellezza: il portamento e l'aspetto per i quali «di lei stessa facta amante | di piacersi forciossi, e grazia e gesti | vedesti in lei creati in uno instante» [88-90]. I tratti, cioè, di una bellezza di secondo grado, che non si può dire con i consueti riferimenti corporei, ma che in certo modo invischia addirittura colei che ne è provvista, narcisisticamente, e la forza tanto ad amare se stessa, quanto a preservarsi dal desiderio altrui: ecco, allora, il «ligiadro girar dei lumi onesti», i «movimenti» e «parlar onesti»; ed ecco – punto dal quale si muoveva sopra – quella «pudicizia [...] sdegnosa» che è intrinsecamente «superba umiltà contra impudici» [91, 93, 97-98].

Poco sotto, però, s'incontra un'affermazione che può sembrare contraddittoria: la donna che Amore ha 'preparato', *monstrum* di purezza e di bellezza, può anche sbagliare («se alcun punisce che erri, o che essa falli, | un venusto arosar la fa più bella» [110-111]), e il suo rossore la innalza ulteriormente nella grazia. Il che significa, d'altronde, che superiore per bellezza alla necessità di fare qualcosa per piacere (effetto di Natura), e fornita di quella grazia che la innamora di se stessa al punto da volersi preservare da ogni desiderio altrui, la donna resta comunque attingibile dal pensiero di quelle «laide cose» che il pudore serve a vietare, e può dunque errare ed essere punita per l'errore (arrossendo, e toccando così l'acme della bellezza). La contraddizione e, diciamo il continuo – potenzialmente indefinito – gioco del pudore, sono solo apparenti. Perché appunto, come Dante spiegava benissimo, non è tanto di un sentimento che si tratta, là dove il rossore pudoroso si mostra, ma di un dispositivo: di una sorta di *relais* che meccanicamente preserva dal desiderio (quando si affacci, anche in forma fantasmatica); o, meglio ancora, che meccanicamente preserva il desiderio in modo che rimanga appunto desiderio, e non si trasformi in qualcos'altro di meno mentale. Non a caso, infatti, in questa allegoria cortigiana di Nicolò, è Amore che procura tutto ciò alla donna, occupando così il posto che Natura lascia sgombro: quello della cultura. Il che accerta, se poi ce ne fosse bisogno, che il pudore non può essere un qualche luogo o scrigno interiore alla persona, l'orto dei più intimi e inconfessabili stati dell'io; ma al contrario è sempre l'effetto di qualcosa che giunge – da fuori – a toccare l'io (con lo «strale» di Amore).

5.

Come si annotava poco fa, la questione della chiave cortigiana (e cioè sui termini con i quali sciogliere le due cifre «S.» e «Lu.») qui non interessa. Ma interessa che «Lu.» sia chiamata 'pudicissima'. Il mistero, in effetti, non si cristallizza tutto nella chiusa del capitolo, ma si rivela anche nel corpo del testo, e specialmente all'altezza dei

versi 121-126, ai quali si legge: «Or visto Amor che sol l'opra d'un strale | facto avea tanto, la tanta gloria ascese | che inanti a Iove fu in un batter d'ale, | el qual, dopoi che 'l bel composto intese, | chiamò Mercurio, e in cel factola dea, al collegio de i dei la fe' palese».

Due passaggi, qui, rinviano ad altrettanti sonetti delle *Rime*: «visto Amor che sol l'opra d'un strale» fa segno verso *Avendo Amor oprato un iusto strale...* [OP 204]:

Avendo Amore oprato un iusto strale,
principi excelsi, in voi, per commun preghi,
a fin che tanto nodo non si slegghi
(ché al secul tutto e' pareo pur gran male),
sportato a forza dal furor de l'ale
e da i destrier che fren par che non pieghi,
Iove assali, che como il strenga o legghi,
se bene è re de i dei, poco gli cale.
Sentito il colpo, a' suoi fulguri ardenti
pose la regia man che 'l mondo move,
Eolo excitando col furor de' venti,
e pensando il fanciul trovar là dove
lo mandò lui, per farvi ambi contenti,
Lucrezia uccise in cambio, e fu pur Iove.³⁷

Mentre *Volendo a' nostri di Natura in parte...* è richiamata in genere dal capitolo 376, e specialmente dall'elevazione celeste della donna a dea:

Volendo a' nostri di Natura in parte
equarsi al cel con qualche opra perfecta,
pensò crearvi, e in sua mente concepta
qua vi produsse con mirabile arte.
Vedendo Amar, che ogni grazia comparte,
esser nata tra nui cosa sì ellecta,
con una aurata sua dolce saetta,
como a Venere, a vui diè un altro Marte.
Visto puoi lave dal suo excelso trono
tante alte dote in un corpo mortale,
col consenso di dei vi fece un dono:
che mai nessuna più vi fusse equale

³⁷ Il racconto di una morte di donna – dal significato simbolico tanto sublimante quanto, in fondo, oscuro – collega poi il sonetto 204 con il 206, di scenografia pastorale: «Vestita e adorna de' più bei colori | che insieme non fe' mai natura e arte, | con fronte da placar lo irato Marte, | giacea la ninfa mia tra l'erba e ' fiori, | quando in tante delizie e tanti odori, | tra le compagne stando, intorno sparte, | tremò la terra, e da invisibil parte | una voce cridò: – Tempo è che mòri. – | Allora un sonno delicato e quieto | occupò quella, e per non farla ir sola, | Morte se insanguinò dinanti e drieto. | Ma la fama del mal che sempre vola | fe' ch'io la viddi, e con aspecto lieto: | – Rimanti! – disse, e più non fe' parola».

e a l'altre dee dil cel chiesto perdono,
no 'l sapendo ancor vui, vi fe' immortale.

Gli echi, i riferimenti intratestuali e le repliche tematiche insistono – tra i due sonetti e il capitolo, che assume l'aspetto di svolgimento ed elaborazione di quanto le poesie brevi abbozzano – intorno a due diversi nodi: nel sonetto 204 si narra di Giove che commette un omicidio colposo, bersagliando con un fulmine – diretto verso Amore – un'incolpevole Lucrezia; nel 145, invece, ancora di una sequenza d'opere che mette in linea Natura, Amore e Giove: la prima crea una donna perfetta; il secondo, con un colpo di saetta, le dona un partner all'altezza di tanta perfezione; il terzo, *last but not least*, la trasfigura in dea. Siamo sempre intorno a questo combinato disposto di glorificazione allegorica e di disseminazione attoriale in chiave pagana: non di pudore si tratta, ma quanto collega questi sonetti al capitolo che abbiamo visto poco fa è l'impianto essenzialmente oggettuale che l'io lirico vi produce, per la particolare disposizione nel testo: nel capitolo 376, l'io riveste il ruolo di un narratore/banditore, che chiama il pubblico annunciando – e, in chiusa, postillando – il contenuto della favola. Nel sonetto 204, è invece totalmente fuori campo, coincidente la sua funzione con quella di un qualunque narratore. Nel 145, in ultimo, il suo compito si limita a costituire il contraltare discorsivo al *voi* sul quale s'impiana l'allocuzione.

Non mancano altri 'pudori', tra le *Rime* di Nicolò: il sonetto 5, per esempio, ne reca traccia già in capoverso («Quando a un pudico pecto Amor s'acampa | per farne istrazio o vendicar sua onta | con madonna se accorda e puoi se affronta, | tal che nessun da la lor guerra campa» [OP 5, 1-4]); il 169 torna a collocarne il significato all'incrocio di natura e cultura, ma invertendone in modo scherzoso e irriverente le polarità ideali, e terminando con un invito alla donna perché si doni, completamente nuda, allo sguardo di chi la ammira;³⁸ il capitolo 400 [43-45, ma vd. anche 52-66], invece, se ne serve più tradizionalmente per intonare un lungo e accorato inno al servizio d'amore.³⁹

6.

Croce e delizia del servizio d'amore sono l'oggetto anche di un altro testo di Nicolò, che ha un lieve sentore di gotico internazionale.⁴⁰ Si tratta di in un poemetto intitolato

³⁸ «Fronte, occhi, naso, bocca, mento e gola, | chioime ben nate in compagnia di loro, | umeri, bracci, pecto e pomi d'oro | da vincere Atalanta e Amor che vola, | exemplo certo che Natura sola | ebbe per grazia del celeste coro, | che facto non avria sì bel lavoro | Apelle o altro di terrestre scola, | formose membra, acto pudico e onesto, | che di due bianche man vi fate scudo, | tanto vi par nostro veder molesto: | se Natura ve ha facto il corpo ignudo, scoprite a carico di Ciprigna il resto, | che sì bel non l'ha lei, questo concludo» [OP 169].

³⁹ Per ulteriori 'pudori', cfr. OP 254, 10; 262, 7; 315, 53; 326, 1; 336, 11; 353, 20; 358, 82; 361, 19 e 62; 369, 13 e 162; 370, 29; 376, 97 e 142; 380, 4.

⁴⁰ L'insistita eco del dolore d'amore, dell'impraticabilità di quello e, per conseguenza, della fissazione tormentata e angosciata all'ostacolo e al rifiuto – nella relazione tra amante e amata, – sono alcuni dei più ricorrenti oggetti di discorso della lirica di Nicolò, che così recupera e rifunzionalizza (in certo senso scartando

Silva, articolato su 22 ottave (incatenate al modo delle *coblas capfinidas*), e tradito da due soli testimoni manoscritti: il codice α M 7.15 (It. 809) della Biblioteca estense di Modena, databile tra XV e XVI secolo e proveniente dal convento di S. Spirito di Reggio; e il Cod. It. 560 della Bibliothèque Nationale di Parigi (sec. XVI).⁴¹

Il titolo («SILVA COMPOSTA PER LO ILLUSTRISSIMO M. NICOLÒ DA COREGGIO PER UNA DAMICELLA PER ALLEGORICO NOME ROSA || È EL GIARDIN LA CORTE» [OP, p. 99]) – testimoniato dal ms. estense e non dal parigino – è piuttosto da intendere, secondo l'uso del tempo, quale etichetta di genere, ma è d'autore, come accerta una lettera di Nicolò a Isabella d'Este: «Illustrissima madonna mia, per satisfare ala richiesta che mi fa la Excelentia Vostra ch'io li mandi qualche cosa del mio, haverà la alligata Silva cantata nel passato carnevale, la quale mi persuado per la bona opinione Sua in me li habbia a piacere. Vedrà la continentia sua nel principio di la prosa. Et ala Excelentia Vostra mi recomando sempre. | Mediolani, die penultima Martii 1493». ⁴² Non ci è conservata, purtroppo, la prosa di accompagnamento che doveva servire a illustrare il 'contenuto' del poemetto, latamente allegorico: e l'abbozzo di lettura o decifrazione contenuto nella rubrica del ms. estense è decisamente vago. La lettera di Nicolò vi aggiunge giusto una collocazione spazio-temporale, e così la non meno vaga nozione del fatto che 'el giardin' doveva essere 'la corte' milanese di Ludovico il Moro nei primi mesi dell'anno 1493.

Non è molto, ma evidentemente – un po' come per la questione di Isabella o di Lucrezia – non abbiamo poi bisogno di simili informazioni per cominciare a leggere il testo. Il poemetto, invece, non ha sin qui destato grande interesse negli studiosi: forse perché sin troppo lampante è il suo lontano richiamo a temi e motivi del *Roman de la Rose*, e soprattutto ancora più lampante la sua condizione di scrittura occasionale, tanto per concezione quanto per lo scarso valore che l'autore, scrivendo a Isabella, le assegna (anche al netto delle prescritte *excusationes* di modestia, in carteggi come questi). Che per la *Silva* si tratti di «dignitosa letteratura d'intrattenimento e nulla più», come

di lato, rispetto all'operoso lavoro di soggettivazione lirica dallo Stilnovo in poi) l'armamentario tematico della lirica cortese provenzale e del Nord della Francia. Questa insistenza del dolore colpisce D. De Robertis, che la mette in risalto nelle poche righe dedicate a Nicolò nel paragrafo sulla *Poesia delle corti padane*: cfr. *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in N. Sapegno, E. Cecchi (dir. da), *Storia della Letteratura Italiana*, vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1988², p. 631. A riscontro di ciò, De Robertis citava questi versi: «Molti sono chiamati e pochi ellecti | a coglier fructi in el giardin d'Amore, | e se alcun stesse ancor contento al fiore, | quei fior tra mille spine son ristretti. | Dubie speranze e timidi suspecti | semina in quello el parco agricoltore, | sì che spesso el bon seme in tutto more, | o se pur nasce, ha in sé mille difecti» [OP 317, 1-8]. Di 'giardini d'amore' e di 'fiori', in Nicolò, si vedrà ora.

⁴¹ Cfr. OP, pp. 529-531; ed E. Curti, *Tra due secoli*, cit., pp. 109-110. Tra i due testimoni, Tissoni Benvenuti preferisce il secondo, meno corrotto, ma pubblica un testo di 21 ottave [OP, pp. 99-104], senza informare della presenza – in entrambi i testimoni – di un'altra ottava. Nel testo di OP, così, salta il congegno delle *capfinidas* tra ottava 20 e 21 (20, 8 «certo serò che più el corpo non *mori*.» → 21, 1 «Concesso m'è! dunque, felice core,» [OP, p. 104]). Già A. Arata, *Nicolò da Correggio*, cit., p. 121 parlava, quanto alla *Silva*, di un componimento di «22 ottave»; e ora Curti ha verificato la notizia sui manoscritti, e reintegrato l'ottava mancante (che proporrei di numerare 20 *bis* per non rendere impervii, d'ora in avanti, i richiami testuali a OP): 20, 8 «certo serò che più el corpo non *mori*.» → 20*bis*, 1 e 8 «*Mori* paura ormai, sospetto e sdegno, [...] ch'io spero l'odorare mi sia concesso.» → 21, 1 «Concesso m'è! dunque, felice core,» [Curti, *Tra due secoli*, cit., p. 110].

⁴² Ora A. Tissoni Benvenuti (a cura di), *Nicolò da Correggio e la cultura di corte...*, cit., p. 119.

annota Tissoni Benvenuti [OP, p. 500], è dunque sicuro: ma è proprio la sua funzione di intrattenimento a interessarci, se studiamo i modi della codificazione lirica – tanto dal punto di vista generico, quanto da quello ideologico – nel secondo Quattrocento.

Sotto l'aspetto del genere, la questione che riguarda la *Silva* è quella della sua collocazione in una tradizione assai recente – alla data del 1493 – e di scarsa durata successiva: quella dell'ottava continuata a contenuto essenzialmente lirico. La più recente studiosa della materia, individua nelle *Selve* o *Stanze* di Lorenzo de' Medici (1483-1487) il bandolo della matassa, e colloca anche il poemetto di Nicolò in questo percorso.⁴³ Sotto l'aspetto ideologico (e anzitutto per la messa in questione lirica del tema 'pudoroso', sul quale qui si discorre), credo che possa essere ancora utile ragionare sul rapporto tra una scrittura, come questa, di intrattenimento cortigiano e l'ipotesto allegorico – in chiave cortese – dal quale alla lontana proviene.

7.

La lontananza, nella mediazione che porta da *Roman de la rose* alla *Silva*, è infatti flagrante: basta una scorsa alla seconda per accorgersi che il congegno allegorico che organizza il poema francese di XIII secolo è quasi totalmente obliterato, qui; e che il modello – in questo modo – funge da mero capostipite di un discorso ormai lessicalizzato, sostanzialmente riducibile al solo metaforema 'rosa' = 'oggetto del desiderio d'amore':

Signore, io vidi al tuo giardin fiorita
una Rosa, in l'entrar di primavera,
contra le brine e contra al sol sì ardita
che tutta si mostrava quanta l'era,
morbida, fresca, bianca e collorita
sopra le fronde e fuor di spinne altiera;
Natura non fe' mai più vago fiore:
godi tu il resto e a me lassa l'odore.

Odor per odorar non se gli toglie,
se chi l'odora a sé stringe la boca,
ma un fior declina ben presto le foglie
se boca, naso o man lasciva il toca;
ma se pudica mano gli raccoglie
la manna che dal ciel sopr'essi fiocca,
non secan: però tu, Signor, consenti
ch'io viva di quel fior che lui non senti.
[OP, *Silva*, 1-2]

⁴³ E. Curti, *Tra due secoli*, cit., parte II, *Le «Stanze»: per una storia dell'ottava continuata da Lorenzo a Bembo*, pp. 57-181.

Ciò che evidentemente faceva del *Roman de la rose* un'allegoria, con il suo speciale funzionamento similitudinario à rebours,⁴⁴ è ormai ininfluenza per il poeta italiano del Quattrocento. Che infatti usufruisce, ma a livello di spunto, solo del quadro narrativo fornito dalla prima sezione del *Roman*, quella ascritta a Guillaume de Lorris, e invece non sembra far segno di aver ricevuto la lunga seconda sezione, a 'firma' di Jean de Meun. Di qui l'assenza di quel complesso enciclopedico e sapienziale, ma in direzione scettica e pre-umanistica, che dà al romanzo la forma di una *summa* filosofica e che ha fatto, c'è da crederlo, la reale fortuna del *Roman*;⁴⁵ di qui, anche, l'assenza di quella discussione o disputa interna che oppone prima e seconda parte del *Roman* (Guillaume *vs* Jean), proprio intorno al nodo ideologico dei valori cortesi e alla questione del 'pudore' e della 'spudoratezza' del desiderio d'amore e dei suoi rappresentanti allegorici.⁴⁶

Tutto ciò è assente dalla *Silva*, e infatti l'attacco *in medias res* citato poco fa non è davvero suscettibile di raffronti con il complicato dispositivo di racconto che Guillaume de Lorris mette in piedi; dispositivo nel quale, voglio dire, il narratore impiega almeno 1425 ottosillabi per cominciare a introdurre l'immagine allegorica del roseto;⁴⁷ che poi – solo dopo una lunga digressione su Narciso, e la descrizione della fontana in cui il narratore la vede riflesso – è finalmente messa in scena 190 versi dopo.⁴⁸ Nicolò, invece, se la sbriga con una sola ottava, sufficiente a rappresentare il Signore (proprietario del giardino, e dunque della Rosa), la Rosa stessa e la stagione primaverile in cui si ambienta l'azione lirica successiva.

Se il raffronto, dunque, è paradossale, l'effetto di paradosso deriva però da un fatto preciso, che riguarda il fenomeno della memoria intertestuale non solo dello scrittore, in questo caso, ma anche del suo pubblico: e infatti – sia pure liofilizzato sino ai termini di un appiglio meramente libresco (non a caso facilmente condensabile in due righe di

⁴⁴ C.S. Lewis, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, trad. it. di G. Stefancich, Torino, Einaudi, 1981², p. 120: «Quando si è inteso il significato di una allegoria, si è sempre tentati di seguirne il senso astratto trascurando l'insieme delle immagini allegoriche che sembrano aver già esaurito il loro scopo. Ma non è questo il modo di leggere un'allegoria, che dopotutto è una similitudine alla rovescia. Non si mette in un canto una similitudine dopo averla capita. Si tiene a mente il Mattino "che avanza nel suo manto rossigno" pur sapendo che si parla qui dei colori del cielo e non di una figura umana che cammina avvolta in un mantello: anzi, di quel mattino ci si ricorda proprio grazie all'immagine "falsa"».

⁴⁵ A. Varvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 322-330.

⁴⁶ Disputa interna (tra la *Weltanschauung* cortese di Guillaume e quella di Jean, in qualche modo influenzata dalla Scuola di Chartres e da Alano da Lilla), che agli albori del Quattrocento francese si trasferisce fuori dal testo, tra scrittori e filosofi: cfr. Ch. de Pizan *et al.*, *Il dibattito sul «Romando della Rosa»*, a cura di B. Garavelli, Milano, Medusa, 2006.

⁴⁷ Cfr. G. de Lorris, J. de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. par D. Poiron, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 77.

⁴⁸ Ivi, p. 128: «Ou miroër, entre mil choses | choisi rosiers chargiés de roses | qui estoient en un destour | d'une haie clos tout entour; | adont me prist si grant envie, | que ne lessasse por Pavie | ne por Paris que je n'alasse, | la ou je vi la grignor tasse». [«Tra mille immagini, presto m'attrasse | la vista d'un roseto che, colmo | di rose, cresceva in un luogo appartato, | ben chiuso all'intorno da una siepe, | e allora il desiderio m'assalì | sì forte, che certo avrei lasciato | le bellezze di Pavia e di Parigi, | se latrove fosse stata quella mèta»; così la traduzione in G. de Lorris, *Il romanzo della Rosa*, trad. it. di M. Jevolella, Milano, Archè, 1983, pp. 78-79].

rubrica) – il richiamo a un grande modello allegorico funziona ancora, per il progetto cortigiano di intrattenimento carnevalesco che Nicolò organizza. I frequentatori della corte che assistono alla ‘cantata’, evidentemente comprendono, e forse gradiscono il recupero. Non è detto, né è necessario, che siano tutti in grado di vagliare questa riscrittura in sedicesimo diciamo così criticamente.⁴⁹ Ma quel che conta è che, per mezzo di questo rapido giochino, i cardini dell’ideologia cortese (il Signore e l’oggetto d’amore) sono riutilizzati come si impiega un righello e una matita per squadrare un foglio, e per prepararlo ad altri esercizi palinsestuali; come a dire, il *Roman de la Rose* in quanto riferimento paradigmatico a distanza in cui si incuneano gli addendi sintagmatici di una intertestualità a contatto: la ripresa rinascimentale delle *Silvae* di Stazio,⁵⁰ e il genere delle ottave continuate di tenore lirico.

8.

Per la questione che qui ci interessa, occorre appuntare qualcosa su un ulteriore aspetto tipologico della *Silva*, e cioè che il discorso lirico si tiene tutto dalla parte dell’io lirico. Il poemetto, infatti, è una sorta di soliloquio – aperto solo all’altezza delle ottave 13-16 da un dialogo fantasmatico con Caronte – intorno alle ragioni dell’amore, alle sueventure e sventure, all’angoscia anticipata del rifiuto che l’innamorato patisce e alla successiva soluzione felicitante. Questo il diagramma della quasi inane azione lirica che è messa in scena dal testo:

Al centro della composizione vi è l’infelice sorte di un innamorato non corrisposto: invocando la morte per allontanarsi dalla sua amata Rosa, il giovane ottiene il diniego da Caronte, traghettatore dell’Ade, preoccupato che lo spirito dolente dell’innamorato aggiunge troppo fuoco alle pene infernali, tanto da rischiare di incendiare i Campi Elisi. Il *calembour* retorico è all’origine della svolta salvifica della vicenda: non potendo morire a causa dell’eccesso di dolore, l’amante viene riportato in vita e destinato al Giardino dove può infine contemplare e odorare la sua Rosa.⁵¹

⁴⁹ Sulla fortuna della letteratura di Francia in area ferrarese, che è stata largamente studiata, inutile soffermarsi. Quanto al *Roman de la rose* in particolare, vale sempre la notizia fornita a suo tempo da G. Bertoni, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903, che nell’*Appendice ii*² pubblicava l’inventario della libreria d’Ercole I, e a p. 249 dava conto della presenza, qui, di due copie del «Romano de la roxa», una «coperta de brasilio stampato», e una di «corame bianco» (e cfr. C. Micocci, *Zanze e parole. Studi su Matteo Maria Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 88). Nel 1910, poi, un allievo di Renier forniva una prima mappa delle riscritture italiane del *Roman*: L.F. Benedetto, *Il «Roman de la Rose» e la letteratura italiana*, Halle, Niemeyer, 1910, cfr. in partic. pp. 186-195. Riguardo a Nicolò, c’è da considerare la lettera del ‘prete’ di Correggio – uno dei suoi segretari – del 4 giugno 1502 a Isabella d’Este, nella quale si dice che «El signor Duca tuto il dì leze lui e ’l signor Nicholò libri franzosi»; cfr. A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio* [2^a puntata], cit., p. 67 n. 2.

⁵⁰ Sul quale vd. A. Tissoni Benvenuti, *La ricezione delle «Silvae» di Stazio e la poesia all’improvviso nel Rinascimento*, in L. Bertolini, D. Coppini (a cura di), *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, Firenze, Polistampa, 2010, vol. III, pp. 1283-1324.

⁵¹ E. Curti, *La poesia nelle corti e nelle città*, in U. Eco (a cura di), *Il medioevo*, vol. XI, *Quattrocento. Filosofia, scienze, letteratura*, Milano, Motta, 2009, pp. 588-589.

Sul versante del soggetto del desiderio, così, e non su quello dell'oggetto, si colloca l'intera traccia del discorso, ma l'ombra del «Signore» segna il paesaggio di questo Giardino allegorico, quale destinatario espresso del discorso (che ha inizio con l'allocuzione: «Signore, io vidi ecc.» [OP, *Silva* 1, 1-2]), e quale autorità di riferimento del desiderio stesso («però tu, Signor, consenti | ch'io viva di quel fior che lui non senti» [2, 7-8]) e guardiano del luogo nel quale il desiderio si realizza («Giardino ameno, florido e süave, | non disdegnar ch'in te quest'alma vegni! | E tu, Signor, che tien di quel la chiave, | tanta accerba durezza in te non regni!» [17, 1-4]).

Anche la materia del pudore, in questo modo, si colloca più sul versante del rapporto tra il soggetto del desiderio e il Signore, e meno su quello dell'oggetto. Qui, il problema non corrisponde più alle vicende formative della grazia e dello splendore femminili, né della Rosa ci si dice granché. La «mano pudica», invece, è dell'amante: il quale – in una procedura di 'cauzione' desiderante in cui è difficile non vedere l'eco di un certo neofeudalesimo cortigiano – predica il proprio amore in quanto adeguamento a una regola di cui il Signore è arbitro. Ecco, dunque, che il «vago fiore» [1, 7] si mostra suscettibile e delicato: «ma un fior declina ben presto le foglie | se bocca, naso, o man lasciva il toca; | ma se pudica mano gli raccoglie | la manna che dal ciel sopr'essi fiocca, | non secan: però tu, Signor, consenti | ch'io viva di quel fior che a lui non senti» [2, 3-8]. Ora, è impossibile liberarsi di un'impressione: che proviene tanto dal contesto cortigiano che conosciamo (e che la lettera di Nicolò a Isabella d'Este ci testimonia); quanto dall'intrecciarsi, soprattutto nella prima e nell'ultima parte del poemetto, di isotopie che afferiscono ai campi percettivi del tatto, dell'olfatto e in genere degli stati corporei, ben più immanenti di quelle che riguardano la vista, e dunque poco riducibili alla regola petrarchista – circa la significazione delle figure somatiche – cui si accennava prima.⁵² L'impressione, in ultima istanza, è che la *Silva* sia un gioco di corte abbastanza allusivo e irriverente.⁵³

⁵² Che gli stati percettivi che afferiscono al tatto, all'odorato e al gusto siano vettori, in lirica, dell'istanza del godimento, laddove quello afferente alla vista è vettore – per certi versi – del contrario, è ben espresso dal giovane Goethe nel *Frammento di un romanzo in lettere*, risalente alla prima metà del 1770: «Il senso più freddo è la vista, conoscere è il suo sentimento [...]. Una pietra preziosa è l'opera più splendida della morta natura, ma è cosa senza vita [...]. È così, mia cara, io ritengo che la vista sia una preparazione agli altri sensi, giacché l'odorato e l'udito, il palato e non la vista danno piacere» (manca il tatto, che tuttavia mi sembra fare sistema con questa dissimetrica partizione); la traduzione del frammento è di M. Fancelli, in J.W. von Goethe, *I dolori del giovane Werther. Prima stesura*, a cura di M.F., Milano, Mondadori, 1979, p. XVIII (alle pp. XLVIII-L, il testo originale).

⁵³ L'insistenza delle istanze corporee suggerisce che qui il possesso della Rosa, cui aspira l'io lirico, non vada rubricato sotto il titolo della contemplazione, o dell'*amor de lonh* (miei i corsivi): «una Rosa [...] morbida, fresca» [OP, *Silvia*, 1, 2 e 5]; «Natura non fe' mai più vago fiore: | godi tu il resto e a me lassa l'odore» [1, 8]; «Odor per odorar non se gli toglie, | se chi l'odora a sé stringe la boca, | ma un fior declina ben presto le foglie | se boca, naso o man lasciva il toca» [2, 1-4]; «Senti pur lui così del mio calore | com'io del foco di Cupido sento, [...] da gli occhi poi non mancherà liquore: | cossì in me troverà el suo nutrimento» [3, 1-2 e 5-6]; «Quella faritti che oda i dolor mei, | quell'altro che non serri il bel giardino, | e se son chiuse di Mercé le porte | l'anima per passar dà il corpo a morte» [5, 5-8]; «Beltà celeste, onor de la Natura, | che te pregava che te a-

Per comprendere quali ammiccamenti possano organizzare il sottotesto, e dunque l'indole ricreativa e scanzonata di questo *divertissement* cortigiano, potremmo dare la parola a un saggista francese che, qualche decennio dopo, appunterà per se stesso alcuni pensieri sul pudore, e sul senso di valore d'uso che esso assume nei riti galanti della buona società:

A cosa serve l'arte di questo pudore virginale, questa tersa freddezza, questo contegno severo, [...] se non ad accrescere in noi il desiderio di vincere, dominare e calpestare secondo il nostro appetito tutta questa cerimonia, e questi ostacoli? E infatti, non è solamente piacevole, ma anche glorioso, far perdere la testa e incitare al vizio questa tenera dolcezza e questo pudore infantile, e ricondurre all'ordine della nostra passione una donna onesta e autorevole.⁵⁴

Ecco, Montaigne ci introduce a una considerazione che qui solo si accenna, ma sulla quale conviene fare punto: malgrado gli auspici iscritti nel brano di Prudenzius messo in esergo, è probabile che la Pudicizia non riesca mai a mettere a morte Libidine; le riesce semmai, con ostinate cerimonie, di riportarla continuamente in vita.

riccardo.stracuzzi@unife.it
(Università di Ferrara)

pristi allora, se non dovevi aver poi di me cura?» [7, 1-3]; «tutto il mio resto così insieme unito | vada sotterra, ma non sotto molto, | ché se mail casca *dal bel fior liquore*, | *le morte membra* pigliaran *vigore*» [11, 5-8]; «*Foco de Amore*, questa alma ormai *relega* | *al corpo*, a patir sempre affanni e pene: | poi che l'Inferno ai miseri si nega, | tienmi cruciato ne le tue catene» [16, 1-4]; «[...] e non son più *sol corpo o sola alma*, | anci sono omo pur come inanti era» [19, 2-3]; «Ma se sta ferma *tanto ch'io l'odori*, | certo serò che più *el corpo non mori*» [20, 7-8]; « Ché, al mio onesto disio son tanto apresso, | ch'io spero l'odorar mi sia concesso» [20 bis, 7-8]; l'ultima ottava, poi, è tutta intessuta di questo festoso inno ai sensi: «Concesso m'è! dunque, felice core, | adesso un poco nel tuo ardor respira! | Tutti i mei sensi a te portan l'odore | e l'ochio lieto la sua Rosa mira. | El nostro affecto gli ha gionto vigore, | che più non vòle e ad altro non aspira. | Contentative, amanti, a un simil fine: | così le rose s'han senza le spine» [21, 1-8].

⁵⁴ M. de Montaigne, *Essais* [II 15], éd. présentée, établie et annotée par E. Naya, D. Reguig-Naya, A. Tarrière, Paris, Gallimard, 2009, vol. II, p. 414; mia la traduzione, libera: «À quoi sert l'art de cette honte virginale? cette froideur rassise, cette contenance sévère, [...] qu'à nous accroître le désir de vaincre, de gourmander, et fouler à notre appétit, toute cette cérémonie, et ces obstacles? Car il y a non seulement du plaisir, mais de la gloire encore, d'affoler et débaucher cette molle douceur, et cette pudeur enfantine, et de ranger à la merci de notre ardeur, une gravité fière et magistrale».