

Antonia, o del «pensier fole»

Tiziano Zanato

Publicato: 9 agosto 2019

Abstract

This contribution aims at drawing an ideal portrait (and as far as possible a real or at least a realistic one) of Antonia Caprara, the woman loved by Boiardo, laying at the centre of his *Amorum libri* – his *canzoniere d'amore*. Through the examination of this text, a mosaic of the maiden's extrinsic and intrinsic beauty is offered, with an emphasis upon her sentimental evolution: at first a fervent and corresponded lover of the Count of Scandiano, she suddenly and tragically becomes a traitor and, finally, falls in love again, until the loving relationship ends. An admirable creature for better or worse, Antonia Caprara emerges from the paper patterns with which beloved women are portrayed to become, well ahead of time, both a carnal and an angelic heroine.

L'intervento è rivolto a tracciare un ritratto, ideale e – nei limiti del possibile – reale, o comunque realistico, di Antonia Caprara, la donna amata da Boiardo e messa al centro degli *Amorum libri*, il suo canzoniere d'amore. Attraverso l'auscultazione di questo testo si offre un mosaico della bellezza *extrinseca* e *intrinseca* della giovane donna, per poi sottolinearne la parabola sentimentale: dapprima fervida amante ricambiata del conte di Scandiano, poi improvvisamente e tragicamente traditrice, infine di nuovo innamorata, prima della fine del rapporto amoroso. Creatura mirabile nel bene e nel male, Antonia Caprara esce dagli schemi cartacei con cui sono ritratte le donne amate per divenire un'eroina insieme carnale e angelica, molto in anticipo sui tempi.

Keywords: Boiardo; Caprara; ritratto.

Tiziano Zanato: Università Ca' Foscari Venezia

✉ zanato@unive.it

Professore ordinario di «Letteratura italiana» presso il Dipartimento di Studi umanistici

Copyright © 2019 Tiziano Zanato

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

A Elisabetta e Rosiana

Questo mio intervento vorrebbe essere un inno ‘alla sua donna’, all’amata di Matteo Maria Boiardo e all’amata di tutti noi lettori e appassionati di poesia, presenza vivissima nei versi degli *Amorum libri* della quale però ci resta solo l’idea, o il profumo, come per la *donna* leopardiana. Il *pensier fole* che nel mio titolo si affianca al nome di Antonia, naturalmente Caprara, è quello che spinge temerariamente il poeta a comporre e dedicare un intero canzoniere a lei, e al tempo stesso indica il grado di compromissione mentale e sentimentale dell’innamorato, del tutto incapace di reagire con la ragione alla follia dell’amore e completamente *soppede* a una donna, anzi a colei che «sopra l’altre cose belle è bella, l né col pensier se ariva a sua bellezza» (I 15, 9-10):¹ anche per questa sua impensabilità è folle parlare di lei.

Da questa asciutta premessa avrete capito che considero senza dubbi sovrapponibile la voce che dice ‘io’ negli *Amorum libri* con quella del conte di Scandiano, secondo un’operazione di assimilazione fra autore del testo e protagonista che è implicita in tutte le ricezioni, antiche e moderne, della poesia d’amore,² e che nel caso presente è corroborata dall’inserzione nel canzoniere di incontrovertibili episodi storici che videro protagonista il Boiardo cortigiano estense, come il viaggio a Roma del marzo-maggio 1471 in accompagnamento del duca Borso, di cui si parla nei componimenti da 39 a 54 del terzo libro. Dall’altra parte, e di conseguenza, tratto la giovane amata come una creatura realmente esistita, di cui il poeta ci fornisce scrupolosamente, ripetendoli più volte, nome e cognome, difficilmente inventati poiché corroborati sul piano storico da un appunto di un registro dei battezzati di Reggio Emilia alla data 31 ottobre 1451, che riporta il nome di una «Antonia filia Baldes(aris) de Chaprariis».³

Partendo da un tale filo anagrafico, diciamo subito che fra l’allora conte di Scandiano e Casalgrande, nato verosimilmente nel maggio 1441, e la donzella, non illustrata – a quanto pare – da quarti di nobiltà, corrono più di 10 anni di differenza. La qual cosa anche significa, visto che la relazione fra i due inizia «il dì quarto de aprile» (II 11, 22) del 1469, che quando si conobbero e cominciarono a frequentarsi, Matteo Maria non era ancora ventottenne e Antonia aveva appena 17 anni. Poco più di una ragazzina, e infatti il meno giovane (anche se ancora *adulescens*) innamorato le dedicherà un sonetto, il 29 del primo libro, che reca come intestazione «Cum in suburbano vacaret ludis puellaribus», dove appunto la si riconosce impegnata fuori città in svaghi fanciulleschi. In verità, se i 17 anni sembrano a noi un tenero traguardo, al tempo di Boiardo erano un’età considerata già matura per il matrimonio, e infatti a 17 anni,

¹ Cito, qui e in avanti, da M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo – Interlinea, 2012.

² Cfr. C. Fischer, *L’inizio del canzoniere come luogo del patto poetico*, in F. Lo Monaco, L. C. Rossi, N. Scaffai (a cura di), «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D’Arco Silvio Avalle, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 363–383; specie 365–367.

³ Si veda U. Bellocchi, *Matteo Maria Boiardo un uomo come noi*, estratto dagli Atti del XVII Convegno Nazionale e Mostra Filatelico-Numismatica (Reggio Emilia 2-3 ottobre 1982), Reggio Emilia, Tecnograf, 1982, p. IX.

ma anche prima, una giovane di buona famiglia era già stata promessa, se non data, in moglie. Non credo che Antonia derogasse alla prassi, a meno di ipotizzare problemi di dote o accidenti legati alla posizione sociale, fatti su cui nulla possiamo inferire; è perciò praticamente sicuro che l'amore scoppiato fra i due interferisse con l'etica e la legge, e dunque rientrasse nella categoria dei peccati carnali, i cui protagonisti, come è noto, sottopongono la ragione al talento. E così torniamo al *pensier fole* del titolo.

Per ricostruire il primo incontro dobbiamo naturalmente rivolgerci agli *Amorum libri*, il cui linguaggio passa attraverso i filtri della tradizione poetica e di vari cliché consolidati. Nonostante ciò, o proprio a partire da ciò, è possibile riuscire a cavare quanto di latente e di sottaciuto è pur sceverabile nella vicenda di Antonia e Matteo Maria, il che comporta – almeno dal punto di vista qui adottato – il tentativo di cogliere eventuali riflessi 'reali' (fra virgolette) dell'*istoria* d'amore consumatasi fra i due. Il labile presupposto teorico di questo atteggiamento critico guarda alla prassi seguita dalla stragrande maggioranza dei canzonieri quattrocenteschi, che si fondano su dati positivi,⁴ e più in particolare conta sul fatto che il poeta Boiardo persegue nei suoi *Amores* una volontà di autenticazione della vicenda a più livelli, come s'è detto per il viaggio a Roma e come è riscontrabile fin dall'esordio nel ricorso all'artificio dell'acrostrofe-acrostico sul nome e cognome di lei: un espediente che rivela senza dire, implicando anche un certo esibizionismo che procede di pari passo con l'abbandono della suprema discrezione che aveva indotto Petrarca a limitarsi al solo nome di Laura. Ben è vero che Boiardo non nomina mai apertamente Antonia e si limita ad alludere al suo cognome per vie indirette, ad esempio affiancandolo a quello dell'isola di Capraia o Caprara (III 20), o riferendosi a lei come a una *fera* dalla *vista caprina* (III 21, 4), ma sul piano del paratesto assistiamo a uno sciorinamento aperto dei connotati anagrafici dell'amata.

Partiamo dal primo incontro fra Antonia e Matteo Maria. A norma del sonetto 52 del secondo libro, «In questo loco, in amoroso riso | se incominciò il mio ardor», con la precisazione, poco sotto, che «alor questa aula de angelico canto | sembrava e de adorneza un paradiso». Poiché il sonetto tocca dell'arrivo del poeta in una città, che le convergenze con l'altro sonetto I 16 fanno presupporre essere Reggio, ove aveva sede l'*aula*, cioè la corte, di Sigismondo d'Este, pare sostenibile l'ipotesi che proprio alla corte reggiana Boiardo avesse visto per la prima volta Antonia. In questa cornice, l'esca che fece da innesco al fuoco d'amore dovette essere una *festa* mondana, durante un *gioco* che il poeta chiamerà, col senno di poi, *infausto* (sonetto 27 del terzo libro). Nulla di preciso sappiamo su quali fossero i passatempi con cui si dilettaavano i cortigiani, e in particolare ignoriamo a quale gioco di società partecipassero anche Matteo Maria e Antonia; sta di fatto che la cornice del loro amore esce dai canoni dell'innamoramento nel tempio (come in Petrarca, ma anche in Mariotto Davanzati o in Agostino Staccoli) ed entra in un'aura desacralizzata, anzi propriamente mondana, propiziato com'è da un gioco. La modalità del tutto inconsueta di questo *coup de foudre* serve da parziale garanzia della sua veridicità, per quanto non manchino lontane suggestioni letterarie, se si ricorda che Ovidio, nell'*Ars amatoria* III 368, sottolinea come «ludendo saepe paratur amor». Su quale sia il *ludus* galeotto, già da tempo ci si è interrogati: partendo dai paralleli riconoscibili

⁴ Come appare dalla lettura delle schede raccolte in A. Comboni, T. Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2017.

fra la vicenda degli *Amorum libri* e l'episodio di Prasildo e Tisbina che occupa gran parte del dodicesimo canto del primo libro dell'*Inamoramento de Orlando*, si sono puntati gli occhi⁵ sul gioco lì descritto in questo modo:⁶

Prasildo nominato era il barone,
qual è invitato un giorno ad un giardino,
dove Tisbina con altre persone
faceva un gioco, in atto peregrino.
Era quel gioco di cotal ragione:
che alcun li tenea in grembo il capo chino;
quella ale spalle una palma voltava,
chi quella batte a caso indivinava.

Stava Prasildo a riguardar il gioco:
Tisbina ale percosse l'ha invitato,
e in conclusion prese quel loco,
perché fo prestamente indovinato.
Standoli in grembo sente sì gran foco
nel cor, che non l'avrebe mai pensato.
Per non indovinar mette ogni cura,
ché de levarsi quindi avia paura.

Si tratta del gioco detto della 'mano calda', che più tardi si chiamerà anche 'schiaffo del soldato', o con svariati altri nomi, una cui fase è rappresentata nel ciclo di Villa La Pelucca di Bernardino Luini, oggi a Brera, dipinto verso il 1520.⁷ Seguendo la dinamica descritta per Prasildo e Tisbina, che ipotizziamo applicabile al nostro caso, Antonia, che menava il gioco, accolse nel suo grembo Matteo Maria che si era fatto identificare come autore dello schiaffo precedente: una posizione tanto insperata e allettante che il buon Conte dovette guardarsi bene da lasciare ad altri, sottoponendosi volentieri agli schiaffi che gli venivano dati e fingendo di non indovinare l'autore o l'autrice delle manate.

Se questa poté essere, con molto beneficio d'inventario, l'occasione dell'innamoramento, la causa principale, anzi unica, fu la bellezza di lei. Con un rapido montaggio, per difetto, dei *loci* dedicati a questo tema, trovo che si tratta di una «beltà non mai veduta in prima» (I 5, 7), «infinita» (I 8, 6), che è «Quanto Natura imaginando adopra, l quanto di bello in vista può creare» (I 43, 21-22). E ancora: «Tanto è questa beltate a l'altre sopra, l quanto a noi Marte, e quanto a Marte Jove, l quanto a lui soprastà l'ultima spera» (I 43, 29-31); «tanta è sua bellezza l quanta Natura ne può dare e Jove» (III 20, 10-11), ed ella «è il fior di quelle che il ciel nostro vede» (III 31, 63), «che paro in terra di beltà non trove» (I 43, 33). Eccetera.

⁵ Come ha fatto per primo P. Giorgi, *Sonetti e canzoni di Matteo Maria Boiardo*, in *Studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 155-184: 166-167.

⁶ IO I XII 7-8.

⁷ Si veda al riguardo E. Fumagalli, *Osservazioni sulla novella boiardesca di Tisbina («Inamoramento de Orlando», I XII)*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXIII, 2009, pp. 51-66. Nel [dipinto](#) vige una certa *pruderie*, dato che sono colte a giocare solo donne, senza nessuna presenza maschile.

Ma si legga il sonetto 14 del primo libro, disteso in acrostico – che è come avvisare il lettore che «questa alma felice» di cui si parla è nominata nei capilettera:

Arte de Amore e forze di Natura
 Non fur comprese e viste in mortal velo
 Tutte giamai, dapoi che terra e celo
 Ornati fôr di luce e di verdura;
 Non da la prima età semplice e pura,
 In cui non se sentio caldo né gelo,
 A questa nostra, che de l'altrui pelo
 Coperto ha il dosso e fatta è iniqua e dura;
 Accolte non fôr mai più tutte quante
 Prima né poi, se non in questa mia
 Rara nel mondo, anci unica fenice.
 Ampla beltade e summa ligiadria,
 Regal aspetto e piacevol semblante
 Aggiunti ha insieme questa alma felice.

Qui, con la lode della bellezza di lei, è introdotto un altro motivo-chiave, che fa coincidere l'avvento di Antonia nel mondo come l'inizio di una nuova età dell'oro. Si vedano le ulteriori insistenze sul tema: «Con lei ritorna quella antica vita | che con lo effetto il nome de oro avia» (I 4, 12-13); «Cantiamo adunque il viso colorito, | cantiamo in dolce notte il zentil fiore | che dà tanto de onore | a nostra etade che l'antiqua oblia» (I 27, 89-92); «Quanto Natura immaginando adopra, | quanto di bello in vista può creare, | ha voluto mostrare | in questa ultima etate al mondo ingrato» (I 43, 21-24). Non solo, dunque, è tornata l'età dell'oro, ma si mostra potenziata rispetto all'antica età.

E infatti Antonia è un «monstro» (I 49, 9 e III 11, 10), un essere straordinario, una «maraviglia» (I 49, 1; 50, 40), che il poeta innamorato tenta o presume di descrivere, ricorrendo in un caso a una metafora continuata, di ispirazione petrarchesca, tratta dal linguaggio dell'architettura. Nel sonetto 31 del primo libro è celebrata infatti come uno splendido tempio d'amore, la cui «materia è de alabastro egreggio» (v. 5), vale a dire il cui fisico ha una lucentezza alabastrina, che ha «d'or coperta la suprema altura», con riferimento ai capelli biondi, «sotto a cui splende luce viva e pura», quella promanante dagli occhi, che sono a loro volta «di cristallo» (v. 9), con due nerissime sopraciglia («de ebbano ha sopra uno arco rivoltato»). Siamo di fronte a un ritratto parzialmente canonico dell'amata, che prima getta uno sguardo sulla figura, poi la riprende dalle parti alte venendo in giù, fermandosi su capelli e occhi. Si tratta dei medesimi scorci accolti nel sonetto 21 del terzo libro, in cui Antonia assume i contorni di una *fera* dalle caratteristiche uniche e portentose:

Questa legiadra e fugitiva fera,
 per la cui vista ne le selve io moro,
 ha candida la pele e chiome d'oro,
 vista caprina, mobile e legiera.
 De un corno armata è la sua fronte altera,
 che ognor che al cor mi rede me scoloro,
 e l'ochi soi quali nell'alto coro
 splendono e raggi de la terza spera.

Anche in questo caso la prima casella è dedicata al corpo, dalla *pele candida*; seguono i capelli dorati, quindi gli occhi vivacissimi, poi la fronte nobilmente altera e, di nuovo, gli occhi brillanti d'amore. Mi pare evidente come sia la fisicità, la corporeità della bellezza dell'amata a imporsi per prima allo sguardo ammaliato dell'amante, che ne apprezza la bianchezza, la luminosità diffusa: non per nulla le dedica un intero sonetto, il 10 del primo libro:

Pura mia neve che èi dal ciel discesa,
 candida perla dal lito vermiglio,
 bianco ligustro, bianchissimo ziglio,
 pura bianchezza che hai mia vita presa;
 o celeste bianchezza, non intesa
 da li ochi umani e da lo uman consiglio,
 se a le cose terrene te assumiglio
 quando fia tua vaghezza mai compresa?
 Ché nulla piuma del più bianco olore
 né avorio né alabastro può aguagliare
 il tuo splendente e lucido colore.
 Natura tal beltà non può creare,
 ma quel tuo gentil lustro vien da Amore,
 che sol, che tanto puote, te 'l pò dare.

Qui il corpo di Antonia viene svelato come quello di una eburnea, alabastrina, luminosa statua di Venere, quasi una reviviscenza di un antico manufatto greco.⁸ Il potere quasi ipnotico di quel corpo è rivelato dalla ridondanza dei figuranti del colore bianco (neve, perla, ligustro, giglio, cigno, avorio, alabastro), che ostentano, si direbbe, il carattere ossessivo della sensibilità del poeta innamorato, che è un aspetto della sua *hýbris* o *folia*.

Può forse disturbare l'immagine del corpo nudo della Venere di Altemps sovrapposta, seppure per pura suggestione visiva, ad Antonia. Eppure la nudità dell'amata non è un dato estraneo agli *Amorum libri*, come si ricava dal congedo della canzone 50 del primo libro (vv. 43-49):

Canzon, il cor mio lasso ormai se pente
 sua dona ad altro più rasumigliare,
 ché sua beltate immensa nol consente;
 lassa che Amor con sua man la descriva
 tra le tre ninfe nude:
 la voce lor diversamente unita
 dimostri tanta zoglia.

In questi versi Antonia è esplicitamente indicata come una delle Grazie (le *tre ninfe nude*), naturalmente la più bella delle tre, quella che nel sonetto 30 del primo libro è nominata Pasitea:

⁸ Si può ad esempio pensare alla [Venere di Cnido](#), nella versione conservata a palazzo Altemps a Roma.

Qual nei prati de Idalo on de Cythero,
 se Amor de festegiar più voglia avea,
 le due sorelle aggiunte a Pasithea
 cantando di sé cerchio intorno féro,
 tal se fece oggi e più legiadro e altero
 essendo in compagnia de la mia dea
 e de l'altre doe belle, onde tenea
 la cima di sua forza e il summo impero.

Lo spezzone di film qui mostrato richiama la danza in tondo delle Cariti, nella quale il posto centrale è occupato da Pasitea: una predominanza che si coglie bene nella celebre statua di Antonio Canova,⁹ che propongo qui perché la Grazia centrale è visibile di fronte ed è chiaramente in posizione di rilievo rispetto alle altre due, che le fanno da cornice. In verità, l'immagine più consona e fedele alla rappresentazione classica che avrei dovuto proporre è quella delle [Grazie di Schifanoia](#), dipinte in alto a destra del mese di Aprile da Francesco del Cossa (siamo verso il 1470, cioè proprio negli anni del *Canzoniere* di Boiardo), dove il terzetto prevede Pasitea al centro, ma di spalle. Come quest'ultima, Antonia danza, e non si tratta di un ballo popolare, bensì di una bassadanza, un «perregrin dansar ligiadro e novo» (I 54, 11), che arricchisce in senso cortigiano la personalità della giovane.

Oltre alla nudità, nell'affresco di Schifanoia si apprezzano anche i biondi, lunghi capelli crespi di ciascuna delle tre Grazie, un particolare che riconduce al secondo tassello della bellezza di Antonia, con le sue «treze bionde, l crespe, lunghe, legiadre e peregrine» (I 12, 9-10). È un tratto tanto tradizionale quanto diffuso nei petrarchisti quattrocenteschi, ma Boiardo non si limita a qualificare solo il colore di quei capelli, appunto topico, ma ne sottolinea vari altri caratteri, dall'arricciatura (del resto già di Laura e prima della Selvaggia ciniana) alla lunghezza, dalla bellezza alla peculiarità. Anche in questo caso, l'*exemplum* pittorico più vicino alla descrizione di Boiardo mi sembra ritrovabile a Schifanoia, in particolare nel [primo decano a sinistra](#) del mese di Aprile.

Superfluo osservare come il tema della capigliatura torni, anch'esso ossessivamente, nella tavolozza del canzoniere: oltre alla terna di esempi presentati, si vedano la «piuma d'oro» della fenice Antonia (I 19, 2), la «catena d'oro» e il «vago cerchio d'or» con cui ha legato il poeta (I 20, 2 e 8), i «bei crin d'or» (II 44, 55) o «bei crin' de auro» (III 38, 2) ovvero «crin' che mostrâr d'auro» (III 43, 5), il «bel laccio d'or» (III 3, 11) e il «crespo lacio d'or» (III 28 2), le «chiome d'oro» (III 17, 10-11), i «capei d'oro» (III 37, 10), la «testa bionda» (III 51, 10) e le «chiome bionde» (III 59, 41).

Con gli occhi siamo al culmine del ritratto, perché da essi, come da prassi lirica, è passato «Quel fiammegiante guardo che me incese l e l'osse e le medole» (III 6, 1-2), dato che «il gran desire l vien dai begli occhi» (III 17, 10-11), secondo topica tradizionale. L'amante ha avuto il privilegio di vedere da vicino «quel nero aguto e quel bianco suave l che a l'amorosa zogia apre la via» (I 43, 49-51), dunque due occhi limpidissimi e nerissimi, lo stesso colore, già notato sopra, delle sopracciglia. A scatenare l'amore fu, nel ricordo del poeta, «l'ato suave di quel dolce guardo» (III 25, 75), una mossa apparentemente spontanea degli occhi, in realtà studiata

⁹ Si veda ad esempio [la versione](#) presente al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo.

e sapiente, da giovinetta non proprio inesperta delle arti di Venere, come mostra, nel passo subito seguente, il *talor*, ‘di quando in quando’, delle sue occhiate, portate con lento giro del capo e accompagnate da sottolineato pudore (vv. 75-78): «Girava il viso vergognoso e tardo | vèr me talor, di foco in vista accesa, | come fosse discesa | Pietà dal cielo a farla di sua schiera»; ed è scontato il seguito (vv. 79-81): «Indi fu l'alma simpliceta [‘ingenua’] apresa, | il senso venenato, il cor trafitto | da li ochi». L'innamorato potrà d'ora in poi, anche se non per molto, godere con piena intensità di quel *viso*, della vista di quegli occhi (I 55):

Sazio non sono ancora e già son lasso
de riguardare il bel viso lucente,
che racender poria l'anime spente
e far l'abisso d'ogni noglia casso.
Qual alma più villana e spirto basso
de lo amoroso foco ora non sente,
che fuor vien de quelli ochi tanto ardente
che può scaldar d'amor un cor di sasso?
Fiamelle d'oro fuor quel viso piove,
di gentileza e di beltà s'è vive
che puon svegliare ogni sopito core.
Da questa gentil lampa se commove
quanto parlando mostra e quanto scrive,
quanto in sé coglie il mio pensier d'Amore.

Queste *fiammelle* che piovono dal bel viso e sono capaci di risvegliare anche i cuori più indolenti richiamano¹⁰ naturalmente *Amor che ne la mente mi ragiona* di Dante (v. 63): «Sua bieltà piove fiammelle di foco», ma l'insistenza sul caldo d'amore è ben boiardesca, fin dal primo sonetto del canzoniere. Da quegli occhi, ma una sola volta, non per nulla verso la fine del terzo libro, in vista di un allontanamento, piovono anche lacrime, così che l'amante può vedere «cristallo e perle da quilli occhi uscire» (III 47, 8).

Il naso di Antonia non è rilevante per Boiardo, così come quello di Laura per Petrarca (a differenza dei tanti nasi leggibili in Boccaccio), per cui lo sguardo del poeta scivola giù, nel viso, verso le labbra. Di questo preciso termine non si fa parola negli *Amores*, perché il suo posto, a causa di quei travasi da parole a colori di cui la tavolozza di Boiardo è generosa, viene preso dal colore rosso, o vuoi porpora, od ostro, e viene simbolicamente raffigurato dalla rosa. Lo si capisce allorché Matteo Maria, nel riferirsi alle «ligiadre parolete» pronunciate dall'«angelica voce» di lei, che ora gli è interdotta, si chiede (III 19, 6-9):

quando vedrò più mai nel dolce dire
da quelle rose discoprir le perle?
Quando vedrò più mai lo avorio a l'ostro
nel suave silenzio ricoprire?

¹⁰ Come nota P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 319.

Nel parlare, le *rose* di lei, cioè le labbra, fanno vedere le *perle* dei denti, e viceversa, quando la bocca si tace, l'avorio dei denti è ricoperto dall'*ostro*, il rosso intenso delle labbra. Facendo leva su questa metonimia, quasi una sinestesia, labbra-rose, comprendiamo più a fondo a che cosa è dedicato il sonetto 11 del primo libro, che tiene dietro al componimento già letto sulla bianchezza del corpo di lei:

Rosa gentil, che sopra a' verdi dumi
 dà tanto onor al tuo fiorito chiostro,
 suffusa da Natura di tal ostro
 che nel tuo lampeggiar il mondo alumi,
 tutti li altri color' son ombre e fumi
 che mostrerà la terra on ha già mostro:
 tu sola sei splendor al secol nostro,
 che altrui ne la vista ardi, e me consumi.
 Rosa gentil, che sotto il giorno extinto
 fai l'aria più chiarita e luminosa
 e di vermiglia luce il ciel depinto,
 quanto tua nobiltade è ancor nascosa!
 Ché il sol che da tua vista in tutto è vinto,
 apena te cognosce, o gentil rosa.

Il termine *rosa*, accompagnato dall'epiteto *gentil*, apre le due sottounità strofiche principali (prima quartina e prima terzina) e chiude il componimento (ragion per cui l'ultimo vocativo è variato in chiasmo: *rosa gentil* → *gentil rosa*). Su questa parola-immagine, dunque, si sorregge l'intera architettura del sonetto, che insiste sulla lunghezza d'onda del rosso richiamando, rispettivamente nella fronte e nella sirma, due diverse e opposte situazioni temporali nell'arco della giornata, l'aurora e il tramonto, ambedue dominati dalla «vermiglia luce» (v. 11) che vince ogni cosa. Un fiore e un colore riempiono di rosso la giornata del poeta, ne saturano gli spazi, come una gigantografia delle labbra di lei, che richiamano ad ogni momento il dono che da loro può provenire: «avrai sempre da me mille sospiri, | mille basi la notte e mille il zorno» (I 38, 13-14). Impossibile non ricordare Catullo e la sua giovanile baldanza: «Da mi basia mille, deinde centum, | dein mille altera, dein secunda centum, | deinde usque altera mille, deinde centum» (*Carmina* V 7-9).

Il sonetto sulla rosa è palesemente disseminato di richiami erotici, a partire dalla secolare simbologia legata al fiore. Non posso però tacere che un grande e sensibile scrittore come Giorgio Bassani¹¹ accostava queste immagini a una *Madonna col Bambino tra due vasi di rose* di Ercole de' Roberti (oggi alla Pinacoteca nazionale di Ferrara), in cui la figura della Vergine «si accampa un po' scura contro un cielo chiaro e spento, un cielo di prima sera: ma le due rose che le stanno dai lati, color sangue, sembrano accogliere quanto resta nell'aria della luce del giorno, del rosso del sole».

In via sussidiaria, il colore della rosa può indicare anche l'incarnato roseo del volto di Antonia, come rivela il cenno all'impallidire dell'amata di fronte agli occhi dell'innamorato parente (III 47, 5-6): «vidi il color di rose rivenire | de bianchi zigli e palide viole».

¹¹ G. Bassani, *Matteo Maria Boiardo e Antonia Caprara*, «Arcadia», III, 1960, pp. 75-97: 79.

Ed ecco ritornare, in più occasioni, tutti insieme i colori caratteristici del ritratto di lei, così come li abbiamo visti finora. Basti osservare la costruzione a similitudini della canzone 15 del primo libro, ove le singole strofe sono rivolte a un astro celeste, depositario dei colori del corpo e del viso di Antonia, rispettivamente (secondo le didascalie latine d'autore):

= *luna*: «di color di puro argento, l quando ha di fiamme il bianco viso cento» (vv. 23-24), «così splende qua giù questa lumiera» (v. 28);

= *lucifer*: «de raggi d'oro e di splendor sì piena» (v. 33), «indi rorando splendido liquore l da l'umida sua chioma» (vv. 39-40);

= *aurora*: «di rose coronata e de jacinto» (v. 47), «e lei più se incolora l de una luce vermiglia, l da la qual fòra vinto l qual ostro più tra noi se gli asomiglia» (vv. 50-53), «del vago rossegiar de lo oriente» (v. 55);

= *sol*: «di vermiglio e d'oro ha un color misto l che abaglia gli ochi nostri tenebrosi» (vv. 70-71).

Ancora, a l 49, 1-8:

Quando ebbe il mondo mai tal meraviglia?
 Fiamma di rose in bianca neve viva,
 auro che il sol de la sua luce priva,
 un foco che nel spirto sol se impiglia,
 candide perle e purpura vermiglia
 che fanno una armonia celeste e diva,
 una altereza che è d'orgoglio schiva,
 che ad altro che a sé stessa non sumiglia.

Un tale ritratto può essere replicato, e magari arricchito, mediante il ricorso a una serie di figuranti naturali, che ribadiscono l'eccellenza della bellezza di Antonia su tutto il creato, sia che si parli di animali, sia che ci si riferisca alle piante o ai minerali. Su tali paragoni è costruito l'intero *epithalagos* 50 del primo libro (vv. 8-42):

Candida mia colomba,
 qual «de toa forma è degna?
 Qual cosa più somiglia
 a la toa gran beltate?
 Augella de l'amor, segno di pace,
 come deb'io nomarti,
 che nulla cosa quanto te me piace?
 Arborsel mio fronzuto,
 dal paradiso colto,
 qual forza di natura
 te ha fatto tanto adorno
 di schieto tronco e de odorate foglie,
 e de tanta vagheza
 che in te raccolte son tutte mie voglie?
 Gentil mia fera e snella,
 agile in vista, candida e ligiera,
 sendo cotanto bella,
 come esser puote in te mai mente altera
 né de pietà ribella?

Però se in cosa umana il mio cor spera,
tu sola in terra èi quella.

Lucida perla, colta ove se coglie
di preciose gemme ogni ricchezza,
dove l'onda vermiglia abunda in zoglie
e sopra el lito suo le sparge e 'n torno,
serà giamai ventura
che a me dimostri sì benigno il volto
che da te spero aiuto?

Vago fioreto, io non ho vista audace
che fissamente ardisca de guardarti:
per ciò tua forma e il tuo color se tace,
ché tanta è tua bellezza e nobiltate,
e di tal meraviglia,
che esser da noi cantata se disdegna
e chiede maggior tromba.

La *candida colomba* riconduce al candore della pelle e insieme, dato l'appellativo *Augella de l'amor*, alla forte sensualità dell'amata.¹² *Fronzuto* riferito all'*arborsel* sarà detto della capigliatura, definita più sotto 'profumata' dato il cenno alle *odorate foglie*, mentre il carattere *schietto* del *tronco* indica un portamento eretto; e poiché quell'alberello è «dal paradiso colto», cioè dal paradiso terrestre, dove Dio fece germogliare «*omne lignum pulchrum visu*» (*Genesi* I 2, 9), Antonia diventa una creatura edenica, quasi una nuova Eva.¹³ *Fera* è appellativo tradizionale per l'amata, in genere ambivalente; i richiami alla *lucida perla* (ove quest'ultimo sostantivo era già ricordato a proposito della bianchezza della pelle in I 10, 2) che proviene dal mar Rosso (*onda vermiglia*) ripropone l'incarnato bianco e rosso del *volto* (citato al v. 34) ma altresì le labbra rosse di lei. Infine, l'ultimo riferimento all'amata come *fioreto* è metafora molto sfruttata negli *Amorum libri*, sia perché permette l'ulteriore gioco pseudoetimologico che lega il nome greco del fiore, *ánthos*, ad Antonia (qualcosa di greco Boiardo doveva certo sapere), sia in quanto dà la stura alla rappresentazione di lei come novella Flora (I 6):

Il canto de li augei de fronda in fronda
e lo odorato vento per li fiori
e lo ischiarir de' lucidi liquori,
che rendon nostra vista più ioconda,
son perché la Natura e il Ciel seconda
costei, che vuol che 'l mondo se inamori;
così di dolce voce e dolci odori
l'aria, la terra è già ripiena e l'onda.
Dovunque e passi move on gira il viso
fiamegia un spirto sì vivo d'amore
che avanti a la stagione el caldo mena.

¹² Giuseppe Ledda, nella sua relazione, ha ricordato come la colomba sia anche simbolo di lussuria: ma non mi spingerei troppo oltre, in questo contesto.

¹³ Un corrispettivo in immagini potrebbe essere la *Eva* dipinta da Lucas Cranach il Vecchio, conservata agli Uffizi di Firenze.

Al suo dolce guardare, al dolce riso
l'erba vien verde e colorito il fiore
e il mar se aqueta e il ciel se raserena.

Lo spunto proviene da una strofa della canzone *Tacer non posso* di Petrarca, ma la vera differenza, rispetto al modello, è il fatto che Boiardo mescola e anzi sovrappone ai *Fragmenta* il richiamo alla pagina iniziale del *De rerum natura*. Antonia funge da nuova Venere lucreziana, in quanto capace di suscitare in tutte le creature, e massime nel poeta, quella *cupiditas* che è principio vitale ineludibile. È abbastanza banale richiamare a questo proposito alcune immagini della *Primavera* di Botticelli, dalla ninfa Clori, dalla cui bocca escono fiori, a Flora stessa, oltretutto ambedue bionde, come Antonia: ma certo Boiardo non poteva conoscere questo dipinto (che risale agli anni a cavallo del 1480), per cui gli incroci possibili riguardano le fonti classiche messe a frutto, da Lucrezio a Ovidio. Direi però che molto vicina è l'atmosfera di sensualità che promana dalle due rappresentazioni, in Matteo Maria meno eclatante ma probabilmente più intensa, stante l'avvolgente richiamo ai *dolci odori*. Li ritroviamo, questi profumi, alla fine del sonetto 30 del primo libro, di nuovo coinvolti in una rinascita primaverile favorita da Antonia: «La terra lieta germinava fiori | e il loco avventuroso sospirava | di dolce foco e d'amorosi odori». Renderei quest'ultimo sintagma con 'fragranze inebrianti', notando come esso sia una coniazione esclusivamente boiardesca, un marchio di fabbrica del suo canzoniere.¹⁴

Qualcuno obietterà che sto sottolineando in modo eccessivo la *vis erotica* degli *Amorum libri* e dei suoi protagonisti. È Boiardo stesso a condurmi su questa strada, perché, come ho già avuto modo di dire altrove,¹⁵ la stagione felice degli amori di Matteo Maria e Antonia trova il suo naturale sbocco e compimento nell'amplesso fisico. Ovviamente il poeta, per tante ragioni che non serve ricordare, non ci spiattella in modo diretto, realistico, come farebbe un elegiaco latino o come fa lui stesso nell'*Innamorato*, il raggiungimento di un tale conclusivo traguardo, ma lo fa capire chiaramente, anche giocando sulle fonti, nella fattispecie Boccaccio. È così che il ritornello del *rodundelus* I 27, che si ripete in modo quasi parossistico per nove volte e che recita:

Se alcun de amor sentito
ha l'ultimo valor, sì come io sento,
pensi quanto è contento
uno amoroso cor al ciel salito!

può essere letto, alla lettera, in direzione neoplatonica, ma anche, e altrettanto lecitamente, in chiave erotica, se si considera che l'espressione 'sentire l'ultimo valore di amore' si ritrova nel *Filostrato* III 32, 8, nel seguente contesto:¹⁶

¹⁴ Sul ruolo dei profumi nella sensualità boiardesca si veda T. Zanato, *Provare «l'ultimo valor» di Amore. Sensualità ed erotismo negli «Amorum libri» di Boiardo*, «Italiq», XVII, 2014, pp. 19-42.

¹⁵ Si veda *ivi*.

¹⁶ Cito dall'edizione a cura di V. Branca, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.

A cui Troiolo disse: – Anima mia,
 io te ne priego, sì ch'io t'abbi in braccio
 ignuda sì come il mio cor disia. –
 Ed ella allora: – Ve' ch'io me ne spaccio. –
 E la camiscia sua gittata via,
 nelle sue braccia si ricolse avaccio;
 e strignendo l'un l'altro con fervore,
d'amor sentiron l'ultimo valore.

Analoga lettura à *double entendre* va applicata al sonetto 53 del primo libro, dove il poeta, dopo aver esaltato il suo grandioso trionfo (non ci dice quale), dirige un'inattesa allocuzione alle proprie «braccia», capaci di giunger «mo'», poco prima, «tanto alto»: cioè, come suggeriscono i richiami diretti alla ballata dell'ottava giornata del *Decameron*, ma anche lo stesso passo del *Filostrato* appena letto, quelle braccia sono arrivate a tenere stretta Antonia nella «zoglia» di un amplesso, che ha decretato il trionfo, come maschio e come amante, di Matteo Maria sulla sua dolce «nemica».

Del ritratto fisico di Antonia non abbiamo altri particolari oltre a quelli passati in rassegna, con l'esclusione delle mani, o meglio della *man*, genericamente qualificata come «gentil(e)» o «leggiadra» e lodata vuoi per le sue abilità pratiche, come ricamare in oro una borsa portamonete (I 38) o cogliere un fiore e confezionarlo con un filo d'oro da mandare al poeta (I 46), vuoi per le qualità taumaturgiche, largamente topiche («qual sola può sanar quel che ha ferito | e a la errante mia vita dar sostegno»: I 38, 3-4). Più indefinita è l'ipotesi che nella *descriptio extrinseca* di Antonia entri anche un accenno alle mammelle (*bianco petto*), laddove si assuma come probabile proiezione dell'amata la raffigurazione allegorica della sirena a III 59, 41-43, la quale, «con li ochi arguti ['ammalianti'] e con le chiome bionde, | co il bianco petto e con l'adorno volto, | canta sì dolce che il spirto confonde».

A questi primati di bellezza fisica corrispondono altrettanto ampie virtù interiori, esaltate lungo tutto il primo libro degli *Amores* (o quasi: fino a I 55 compreso), cioè fino a quando Antonia corrisponde all'amore di Matteo Maria. Ella è connotata di cortesia, purezza, leggiadria, pietà, nobiltà d'animo, gentilezza, umanità, ma anche di portamento e gesti raffinati e di una conversazione affabile e musicale, come riassuntivamente è illustrato nel sonetto 42 del primo libro:

Chi non ha visto ancora il gentil viso
 che solo in terra se pareggia al sole,
 e l'acorte sembianze al mondo sole
 e l'atto dal mortal tanto diviso;
 chi non vide fiorir quel vago riso
 che germina de rose e de viole;
 chi non audì le angeliche parole
 che sonan d'armonia di paradiso;
 chi più non vide sfavilar quel guardo
 che come stral di foco il lato manco
 sovente incende e mette fiamme al core;
 chi non vide il volger dolce e tardo
 del suave splendor tra il nero e il bianco,
 non scia né sente quel che vaglia Amore.

Pochi componimenti più in là, e cioè, secondo la cronologia diegetica, dopo non più di otto mesi dall'innamoramento, ecco che Antonia, la donna-angelo, cambierà improvvisamente atteggiamento, mostrando in breve una natura luciferina. La metamorfosi si compie a partire dalla ballata 56 del primo libro (vv. 1-8):

Chi crederebbe che sì bella rosa
avesse intorno sì pungente spine?
Chi crederebbe ascosa
mai crudeltate in forme sì divine?
Merita tal risposta la mia fede?
Convence a cortesia
sciaciar da sé colui che mercé chiede?
Forsi de lo arder mio tanto non crede [...].

È altamente significativo che il riferimento all'amata avvenga tramite il simbolo per eccellenza della sua bellezza, quella rosa che ora mostra le sue «pungente spine». L'amante è stato scacciato rudemente da lei, per un motivo che non appare, né ora né in seguito, del tutto evidente, proprio perché il comportamento di Antonia riesce incomprensibile per primo al poeta; nel seguente sonetto 59 si affacciano alcune ipotesi, che vanno da uno scoppio d'ira («sdegno»), all'alterigia («orgoglio»), a un'offesa ricevuta («dispetto»), tanto che Matteo Maria nutre dei dubbi anche su sé stesso («Forsi de lo arder mio tanto non crede»), vale a dire di essersi dimostrato tiepido verso di lei, con la conseguenza che Antonia sospetta che il raffreddamento dell'amante sia dovuto all'interferenza di una nuova passione. Sta di fatto che l'innamorato sosterrà sempre con fermezza la sua propria innocenza, mentre non così si potrà dire di Antonia, la quale, o che avesse già trovato un *altrui* prima della rottura, o che l'avesse cercato in seguito, arriverà a tradire il Conte, con evidenze indubitabili. Il terzetto di sonetti 31-32-33 del secondo libro, che si pongono esattamente al centro dei 180 componimenti che formano gli *Amores*, mettono in scena in rapida successione le reazioni del poeta di fronte agli atteggiamenti inequivoci di lei, dal sospetto iniziale («Né sciò se la fallace finga forse | el sdegno e 'l crucio, per tenere in cima | e far altrui del mio languir contento»: II 31, 9-11) alla gelosia, e da questa alla certezza della «indovuta e inaspetata offesa» (II 32, 6):

Pur vedo mo' che per altrui sospira
questa perfida, falsa traditrice;
pur mo' lo vedo né inganar me lice,
ché l'ochio mio dolente a forza il mira.¹⁷

Da qui le rimostranze, i lamenti, i rimpianti di chi si è visto improvvisamente messo da parte, come mostra la continuazione dei versi ora citati:

Hai donato ad altrui quel guardo fiso
che era sì mio, et io tanto di lui
che per star sieco son da me diviso?

¹⁷ AL II 33, 5-8.

Hai tu donato, perfida, ad altrui
le mie parole, e mei cinni, il mio riso?
O Iustizia dal ciel riguarda a noi!

Questo *altrui* farà un'altra comparsa, per poi sparire del tutto, cinque liriche più avanti, senza che se ne possa individuare l'identità ma connotato come un *tombreur de femmes*, «mai contento de una sola» (II 38, 12). E siccome egli viene definito «questo tuo divo» (v. 5), letteralmente 'questa persona che tu adori come un dio', c'è stato anche chi ha voluto vedervi un personaggio molto importante della corte, addirittura lo stesso Ercole:¹⁸ agnizione impossibile, non fosse altro perché nella ballata III 54 Boiardo lo cita esplicitamente come una delle «doe cose» che «fòr mia spene, e sono ancora, | Hercule l'una, il mio Signor zentile, | l'altra il bel volto» di Antonia (vv. 8-10). La quale, a sua volta, nel medesimo componimento in cui si parla del suo *divo*, viene essa stessa presentata come volubile e incostante, dato che «il pensier ti vola», sicché quel nuovo amore non durerà affatto («non fia lunga la lista | de lo amor vostro»: vv. 10-11). Anzi, in un eccesso d'ira, di cui subito si pentirà, il poeta finisce per far ricadere la colpa di Antonia su tutte le donne, accomunate in un unico fascio (II 35):

Fu forsi ad altro tempo in dona amore,
forsu fu già pietade in alcun petto
e forsi di vergogna alcun rispetto,
fede fu forsi già in feminil core.
Ma nostra etade adesso è in tanto errore
che dona più de amar non ha diletto,
e di durezza piena e de dispetto
fede non stima né virtù né onore.
Fede non più, non più ve è de onor cura
in questo sexo mobile e fallace,
ma volubil pensiero e mente oscura.
Sol la Natura in questo me despiace,
che sempre fece questa creatura
o vana troppo o troppo pertinace.

Queste ultime accuse sono ritagliate esattamente su Antonia, ritenuta troppo capricciosa, leggera e mutevole nei sentimenti ma anche troppo testarda e ostinata nel difendere un suo errore, in questo caso lo sdegno ingiustificato verso colui che la ama. La taccia di essere *vana* e *pertinace* è solo una delle tante espressioni offensive che investono la Caprara, che dopo la rottura viene subissata di qualificativi infamanti, in un crescendo che ha dell'incredibile per un canzoniere amoroso: disdegnosa, dura, scortese, spietata, ingrata, feroce, orgogliosa, leggera, aspra, crucciosa, ria, fallace. Il diapason delle accuse è consegnato ad alcuni vocativi costituiti da aggettivi sostantivati, dove il 'tu' suona ancor più sprezzante verso colei che, in altri momenti meno livorosi, era pur stata considerata degna del 'voi':

¹⁸ Così A. Zottoli, *L'«ocio amoroso» di Matteo Maria Boiardo*, in *Dal Boiardo all'Ariosto*, Milano, Carabba, s.d., pp. 13-54: 29-31, e, indipendentemente, C. Altucci, *Boiardo lirico*, «Giornale storico della letteratura italiana», CVI, 1935, pp. 39-80: 72-78.

- = «mira, crudel, se ancor non hai ben colto | del mio languire» (II 10, 9)
- = «Odi, superba e altera, le mie pene» (II 11, 16, 34, 52)
- = «Hai tu donato, perfida, ad altrui» (II 33, 12)
- = «Deh, non mostrar in vista | che 'l mio languir ti doglia, disleale» (II 38, 2)
- = «Or vedi, altiera, quanto crudel sei» (II 46, 12)
- = «Il nostro amor, crudiel, non si nasconde» (II 48, 1)
- = «non più, perfida, non, che non ti dole | del mio morir» (II 53, 3)
- = «odi la voce de un che per te more, | crudiel» (III 5, 4)
- = «A che te me nascondi, e vòi che io mora, | crudiele? E che farai poi che io sia morto? | Che farai poi, crudiel» (III 26, 2 e 3);

fino a raggiungere l'acme in avvio del sonetto 10 del secondo libro, che gioca sul ricorso di *fiera* come aggettivo e come sostantivo:

Ingrata fiera, ingrata e sconoscente
de lo amor che io te porto e te portai,
vedi a che crudo stracio giunto m'hai,
ingrata fiera, fiera veramente!

Ingrata fiera, 'creatura ferina incapace di umanità', si ripete in anafora ai vv. 1 e 4; la conclusione, *fiera veramente*, sottolinea mediante la *correctio* e l'anadiplosi in chiasmo la natura non metaforica del termine *fiera*: Antonia è davvero una belva feroce. E, per chi non avesse affermato il concetto, ecco l'immediata esemplificazione (II 29, 1-6):

Fu creato in eterno da Natura
mai voler tanto immane
fra l'unde caspe on ne le selve ircane?
Qual tigre in terra on qual orca nel mare,
che tanto crudel sia
che a costei ben si possa assumigliare?

Se sul doppio parallelo ferino si può richiamare Petrarca, *Rvf* 152 («Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa»), è sulla sostituzione di *orsa* con *orca*, fonicamente quasi coincidenti, che si gioca il salto di ferocia dell'amata, e del poeta stesso, che ricorre a un vocabolo in prima attestazione assoluta nel volgare, accanto al Landino traduttore di Plinio: si tratta infatti di un sostantivo usato nella *Naturalis historia*,¹⁹ che tra l'altro definisce l'orca una «infestam [...] beluam, [...] cuius imago nulla repraesentatione exprimi possit alia quam carnis immensae dentibus truculentae» (IX 5, 12). Sappiamo che l'orca ricomparirà nel *Furioso*, descritta da Ariosto in questi termini (X 101):

Altro non so che s'assimigli a questa,
ch'una gran massa che s'aggiri e torca;
né forma ha d'animal, se non la testa,
c'ha gli occhi e i denti fuor, come di porca.

¹⁹ Cfr. P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, cit., p. 290.

Simile o equivalente mostro è dipinto in un quadro di Piero di Cosimo oggi agli Uffizi, [La liberazione di Andromeda](#), risalente all'incirca al 1510, dove è chiaramente visibile che la preda destinata all'orca è una donna (qui Andromeda, nel *Furioso* Angelica). Doppia imbarazzante, dunque, per Boiardo, che la sua Antonia si sia trasformata in un mostro divoratore di uomini, di cui lui stesso è la vittima designata. Un così brutale, oltranzistico e rancoroso ritratto dell'amata (o dell'ex donna amata) non ha riscontri nei precedenti canzonieri quattrocenteschi, che pure introducono la novità, certamente non petrarchesca, del tradimento di lei, come si legge in Domizio Brocardo, Giovanni Nogarola, Giusto dei Conti, l'anonimo del *Canzoniere Costabili*, Filippo Nuvoloni.²⁰

Non aveva tutti i torti, il frastornato conte di Scandiano, a lamentarsi delle giravolte sentimentali della sua amata, ma in cuor suo sperava che la *levitade* di lei potesse un giorno, dopo tanta depressione, riportarlo dal fondo della ruota di fortuna alla cima. Come vide infatti accadere poco prima del suo viaggio a Roma, all'incirca verso l'inizio del 1471, cioè dopo più di un anno di depressione amorosa, quando poté scrivere: «Tornato è meco Amore, l'anci vi è sempre e mai non se partio, l ma il mio dolce disio l per sua nova pietà fatto è magiore» (III 35, 1-4). È un'annotazione diaristica un po' pedante, ma il poeta non rinuncia a precisare che l'amore per Antonia non l'ha mai abbandonato, mentre ciò che è cambiato è l'atteggiamento di lei, tornata a mostrarsi, in modo inaspettato, pietosa, dunque di nuovo innamorata. Ecco infatti che la chiama ancora «diva» (III 36, 8), come solo aveva fatto nelle liriche della stagione felice (I 29, 6; 30, 6 [*dea*]; 43, 60; 50, 4); ed ecco ritornare le immagini, i colori e le metafore legate al suo ritratto (III 38):

Né viso verginil de zigli ornato,
né fresche rose a bei crin' de auro intorno,
né tronco vedrò mai de edere adorno,
né de viole e fiori adorno un prato,
che io non abia ne l'alma e in cor segnato
ciò che già me mostrava un lieto giorno;
di lui cantando a ragionar ritorno:
dolce memoria è il tempo bene andato!
Le rose me son foco, e zigli un giazio,
e l'edere sì forte m'hano avento
che io non fia sciolto mai dal suo bel lazo.
Così di fiori e de viole cento,
a mio diletto mi consumo e sfazo,
e voglio in tal pensier morir contento.

Il sonetto è strabordante del colore dei fiori, quelli che la novella Flora di un tempo faceva nascere al suo passaggio; poco più in là viene recuperato l'accostamento di Antonia a un fiore, ma ora la sovrapposizione perde in sensualità e acquista una più greve valenza sessuale e maschilista (III 46, 5-8):

²⁰ Si veda al riguardo l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, cit., p. XXXIV.

Quante volte la faccia e il pensier volto
dove lasciai tra l'erbe il mio bel fiore!
Quante volte se cangia il mio colore
temendo che d'altrui non sia ricolto!

Si riaffaccia, quasi il ripetersi di un incubo, un ipotetico *altrui*, la temuta presenza di un rivale: che non avrà però il tempo di materializzarsi, perché di lì a poco Matteo Maria chiuderà la sua vicenda d'amore con un affrettato e poco convinto pentimento, cioè con una separazione da Antonia dipendente questa volta da una sua scelta. Sull'amata di un tempo, presenza straripante nel corso di tutti gli *Amores*, cala ora un silenzio sospetto, che tocca gli interi ultimi cinque componimenti. Il conte di Scandiano mette una pietra sopra alla sua passione, ma non può impedire che il poeta Matteo Maria accolga nell'ultima parola del suo canzoniere l'estrema eco di lei, incapsulando nella rima in *-anto* l'adorato avvio del nome dell'amata. Nel nome (schermato) di Antonia gli *Amorum libri* si erano avviati, con quel nome, appena accennato, si chiudono.

Creatura mirabile nel bene e nel male, doctor Jekyll e Miss Hyde, la giovane Caprara esce dagli schemi cartacei con cui sono ritratte le donne amate per riempire la scena con la sua prorompente bellezza, l'ostinata voglia di protagonismo, la volubilità, la crudele protervia: eroina insieme carnale e angelica, palpitante e micidiale, molto in anticipo sui tempi. Non sappiamo che cosa il destino, nella realtà, le abbia riservato; quasi certamente arrivò al matrimonio e consumò anonimamente la sua vita. Ma per noi, posteri, ella sarà sempre associata al nome del suo cantore Matteo Maria Boiardo.