

Eros trionfante ed eros castigato: da Boiardo a Berni

Maria Cristina Cabani

Pubblicato: 9 agosto 2019

Abstract

In its first section, the essay takes into account some erotic episodes of the *Inamoramento de Orlando* and tries to define Boiardo's idea of eros; in the second, it confronts the erotic views expressed in the *Inamoramento* with those of Ludovico Ariosto's *Furioso* and Berni's *Rifacimento*. Views and conceptions about sex changed a lot between the last phase of Ferrarese Humanism and the start of the Counter-Reformation era: as the essay suggests, these changes in morals and taste lead to differences in the way erotical contents were expressed by poets.

Nella sua prima parte il saggio esamina alcune scene amorose dello *Inamoramento de Orlando* e tenta una definizione dell'eros secondo Boiardo; nella seconda, confronta la visione erotica boiardesca con quella di Ariosto nel *Furioso* e di Francesco Berni nel *Rifacimento*. Al trasformarsi del modo di vedere e giudicare il sesso nell'arco di tempo che va dalla fase calante dell'Umanesimo ferrarese ai primi sentori della Controriforma corrisponde un radicale mutamento del linguaggio erotico al quale concorre una serie complessa di fattori (di morale e di gusto) che il saggio si propone di suggerire.

Keywords: Boiardo; Berni; Ariosto; Eros.

Maria Cristina Cabani: Università di Pisa
✉ cristina.cabani@unipi.it

Copyright © 2019 Maria Cristina Cabani
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Fra i tratti della lirica boiardesca spicca un marcato erotismo: senza toccare punte oscene, non di rado il poeta «si spinge a espressioni e situazioni sessualmente evidenti»,¹ che rivelano una concezione fisica del fatto amoroso, una istintiva propensione al piacere erotico schermata o, se si vuole, sublimata da un sovrapposto platonismo. In altre parole, il lettore degli *Amorum libri* avverte e ricorda piuttosto l'entusiasmo erotico, la celebrazione del 'viver forte' dell'amante che le *excusationes* e gli inviti alla 'misura' e alla saggezza.

La rappresentazione della sessualità, schermata o sublimata nella lirica, non trova ostacoli nelle ottave del poema.² Quando Boiardo esordisce proclamando virgilianamente il trionfo d'amore, il lettore non sa esattamente cosa intenda il poeta per amore e di che genere siano le «mirabil prove» fatte da Orlando per Amore. Sa però che tutto il racconto sarà frutto di quell'unica e sovrumana forza, e che, se «contra ad Amor pur fu perdente | colui che vinse tutte l'altre prove» (*Inn.* I, I 3), così chiunque altro sarà «da Amor vinto e al tuto suiugato» (*Inn.* I, I 2). Ma, nel corso del racconto, il paladino per eccellenza si mostra un vero perdente nell'agone amoroso, perché, se da un lato egli opera sempre e comunque coraggiosamente sulla spinta di eros, al momento della prova finale, laddove si mostra «l'ultimo valore», riesce a dare di sé solo «triste prove». In campo erotico, insomma, Orlando mostra in più occasioni la sua goffaggine e impotenza.³ Sembra di poter dire che per Boiardo non si dà amore senza sesso, ed è in questo secondo aspetto che Orlando fallisce immancabilmente. Timido, vergognoso, timoroso di osar troppo nei confronti di Angelica, che ama smisuratamente, ma impacciato anche nei riguardi di Leodilla, che certamente «non gli avria fatto contrasto» (*Inn.* I, XXIV 14⁴) se avesse osato possederla, e di Origille, che lo lascia a bocca asciutta proprio nel momento in cui sarebbe disposto a passare all'azione, Orlando si autodefinisce senza mezzi termini «pacio», «locchio e balordo» (*Inn.* I, XXIX 52) e incapace di «alcjar una pelicia di donna»;⁵ e

¹ T. Zanato, *Provare "l'ultimo valore". Sensualità ed erotismo negli «Amorum libri» di Boiardo*, «Italiq», XVII, 2014, pp. 21-42, a p. 21.

² Il che non significa, ovviamente, che il poema risulti più marcatamente erotico della lirica; la descrizione del rapporto amoroso soddisfa, in effetti, il gusto *voyeuristico* del lettore piuttosto che stimolare le sue fantasie erotiche.

³ Le «triste prove» sono, secondo il narratore, quelle offerte da Orlando in presenza di Leodilla (*Inn.* I, XXIV 16): «Ma poi che la chiara alba era levata | e vide dil Baron le triste prove», M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. T. Benvenuti, C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, vol. I.

⁴ Il narratore precisa infatti che «questo dubio non gli bisognava, | Che Orlando non era uso a cotal pasto» (*Inn.* I, XXIV 14).

⁵ «E se io volesse alcjar una pelicia | Di donna, io non seria morto né vivo» (*Inn.* I, XXV 57). L'espressione significa, secondo Brusca, «tentare un rapporto sessuale» e ha attinenza con quella boccacciana «scuotere il pellicione» (cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento...*, cit., n. al v. citato).

anche Boiardo non può astenersi dal chiamarlo «babione» (*Inn.* II, XIX 50⁶) e dal commentare ironicamente la sua inefficienza:

Oh quanto sé a bataglia meglio asseta
Che ad amar done quel Baron sovrano!
Perché qualunque ha tempo e tempo aspeta
Spesso se trova vuota aver la mano (I III 71)

Anche se riguardo ai fallimenti amorosi di Orlando la critica ha dato interpretazioni diverse,⁷ il dato evidente è che nell'*Inamoramento* gli uomini sono in generale assai meno focosi e intraprendenti delle donne; che perfino i più celebri paladini sono votati al fallimento e che Boiardo non si mostra mai troppo clemente nei loro riguardi.

Anche Rinaldo, infatti, ben noto amatore e violentatore di donne, avendo bevuto alla fontana del disamore, diventa frigido e finisce per trasformarsi, proprio grazie alla sua fama passata, in oggetto del desiderio femminile e in particolare di quello di Angelica, la quale, avendo bevuto invece all'altra fonte, lo insegue affannosamente. Come Leodilla, Angelica si rammarica di non aver subito da lui *avances* di carattere sessuale:

Perché non vèni lui sopra a quel prato,
Là dove io presi il suo sagio cugino?
Ché certamente io non avria cridato (*Inn.* I, v 18).

La dolce Fiordelisa, che nel *Furioso* diventerà un'amante esemplare per rigore morale e fedeltà, nello *Inamoramento* confessa che non sdegnerebbe qualche tentativo da parte di Rinaldo, soprattutto dopo essersi accorta, forse con qualche rammarico, che lui non ha alcuna intenzione di attentare al suo onore:

La dama andava alquanto spaventata
Per la temenza che avia del suo honore;
Ma poi che tuto il giorno ha cavalcata,
né mai Renaldo ragionò de amore [...] (*Inn.* I, XII 3).

È da questo momento, infatti, che sempre «cavalcando» (verbo fortemente segnaletico in questi contesti), come Madonna Oretta decide di allietare il cammino noioso con una serie di racconti allusivi che suonano come inviti all'azione diretti al suo accompagnatore. Mi riferisco, per esempio, alla descrizione dell'innamoramento di Prasildo, che la narratrice elogia osservando «Ché la virtù cresce sempremai | Che se ritrova l' homo innamorato, | E nela vita mia già non trovai | Un ben che per Amor sia rio tornato» (*Inn.* I, XII 12), e all'inno al piacere espresso dalla messaggera che Prasildo invia a Tisbina nel tentativo di convincerla ad amarlo:

⁶ «Ma di toccarla mai non s'assicura. | Cotanto amava lui quella dongiela | Che di farla turbare avea paura. | Turpin che mai non mente, di ragione | In cotal atto il chiama un babione» (*Inn.* II, XIX 50).

⁷ Le avventure di Orlando vengono spesse lette in chiave allegorica e interpretate come un percorso di educazione sessuale. Cfr. in particolare J. A. Cavallo, *Boiardos's «Orlando Innamorato». An Ethics of Desire*, London, Associated University Press, 1993.

«Prende diletto mentre sei sul verde, | ché lo auto piacer mai non se perde!», con quanto ne segue: «Questa età giovenil che è sì zogliosa | tutta in diletto consumar si deve» (*Inn.* I, XII 15). Per finire, l'allusione alla proverbiale leggerezza femminile espressa proprio da Tisbina, convertitasi facilmente al nuovo amante, suona come una vera e propria provocazione:

Ciascuna dama è molle e tenerina,
Cossì del corpo come della mente [...]
Tutte siàn fatte come fu Tisbina,
che non volse bataglia per nïente,
ma al primo assalto subito si arrese (*Inn.* I, XII 89).

Tanto più che, poco dopo, contemplando la bellezza di Rinaldo addormentato, Fiordelisa, pur essendo innamorata di Brandimarte, si comporterebbe volentieri come la protagonista della sua novella:

Egli era bello, et alhor gioveneto,
Nerboso e sciuto e de una vista viva,
Streto ne' fianchi e membruto nel peto,
Pur mo la barba nel viso scopriva.
La damisella il guarda con diletto;
Quasi, guardando, di piacer moriva;
E di mirarlo tal dolceza prende
Che altro non vede et altro non attende (*Inn.* I, XIII 50).

Ma Rinaldo ha perso il suo antico costume, quello dei tempi in cui nessun ostacolo avrebbe posto «al suo disio misura» (*Inn.* I, XIII 48), e dorme tranquillo con gran dispetto della donna e del narratore («A lei, credo io, ne parve molto male!», *Inn.* I, XIII 48).

La contemplazione della bellezza dell'amata e il piacere che da essa deriva sono un topos lirico ben presente negli *Amorum libri*, ma nell'*Innamoramento* esso compare più volte rovesciato, perché sono le donne a contemplare la bellezza maschile e a desiderare l'amplesso.

Il prototipo di bellezza virile è incarnato nelle sue componenti essenziali in positivo da Rinaldo e da Ordauro (l'essere «membruto», cioè nerboruto e asciutto, di età giovanile, con i fianchi stretti e il petto vigoroso)⁸, in negativo da Ferrà (giovane ma troppo nero e ricciuto, terrificante e, soprattutto, sporco), da Orlando (strabico) e dal vecchio Folderico (il mito giovanilistico percorre tutta la produzione lirica boiardesca). Boiardo appare ancora fedele alla concezione che «Amore nasce dalla vista», e che di conseguenza la bellezza è la molla che scatena il desiderio sessuale. Per questo Angelica non vuole uomini neri, ricciuti, sporchi come Ferrà («Aben che Feragù sia gioveneto, | Bruno era molto e de orgogliosa voce, | Terribile a guardarlo nelo aspetto: | Li ochii avea rossi con bater veloce. | Mai di lavarsi non ebe diletto, | Ma polverosa ha la faccia feroce. | Il capo acuto avea quel Barone, | Tutto riciuto e ner comme carbone. || E per questo ad Angelica non piacque, | Che lei volea ad ogni modo un biondo»,

⁸ «Ordauro era di forza più virile | E grande di persona e ben membruto» (*Inn.* I, XXI 32).

Inn. I, II 10-11⁹) e tanto meno strabici come Orlando, ma apprezza la bellezza delicata di Astolfo, mentre di nascosto lo guarda dormire («ma quando fu del'arme dispogliato, l la damigella nel viso il guardone, l nel quale era sì vago e delicato l che quasi ne pigliò compassione», *Inn.* I, I 66) oltre che, ovviamente, di Rinaldo. L'attenzione rivolta al desiderio femminile è una caratteristica notevole dello *Inamoramento*, della quale Boiardo è forse debitore a Boccaccio. A differenza del poeta degli *Amorum libri*, che allude ripetutamente alla soddisfazione dei sensi («ultimo valore») ma senza mai descriverla nel suo realizzarsi, il narratore del poema si compiace (e soprattutto compiace il suo pubblico) nel descrivere le scene di sesso assumendo un atteggiamento quasi voyeuristico. Anche in quella, celebre, fra Brandimarte e Fiordelisa, la donna appare partecipe e attiva. È lei, infatti (ben diversa, fin dal nome, dalla languida Fiordiligi ariostesca), che invita l'amato a cercare un luogo appartato e che comincia a disarmarlo:

Impetra adonque, questa gratiosa
Da Brandimarte con dolcie parole
De gir con esso ad una selva umbrosa [...]

E la dongiella con dolce sembiante
Comencia il cavalier a disarmare;
Lui mille volte la basò davante
Che se potesse un pecio de arma trare;
Né trate ancor se gli ebe tute quante,
Che quella abraza e non pote aspetare,
Ma ancor di maglia e dele gambe armato
Con essa in brazo se colcò su il prato (*Inn.* I, XIX 58 e 60).

Boiardo sa bene che la fretta indotta dal desiderio è contraria al piacere:

Parbe niente a lor il primo gioco,
Tanto per la gran fretta era passato;
E nel secondo assalto intrarno al loco
Che al primo ascontro apena fu toccato,
Sospirando de amore, a poco a poco
Se fu ciascun di loro abandonato,
Con la faza soave insieme streta,
tanto il fiato del'un l'altro diletta.

Sei volte ritornaro a quel danzare,
prima che il lor desio fosse ben spento (*Inn.* I, XIX 60).

La descrizione appare di per sé stessa esplicita, sorretta dalla ben nota metaforica dello *scontro*, del *gioco* e della *danza*, tutti sinonimi dell'atto sessuale.

⁹ Ariosto, con l'ironia consueta, darà soddisfazione alle richieste di Angelica, facendola innamorare del biondo Medoro («Occhi avea neri, e chioma crespa d'oro: l angel pareva di quei del sommo coro», *O.F.* XVIII 166).

Il gioco amoroso deve essere appreso, perché, sempre da un punto di vista femminile, esso può non essere troppo piacevole la prima volta. È quanto risulta nei minimi dettagli dalle ottave che descrivono la deflorazione di Leodilla:

Noi comenciamo il gioco a mano a mano:
 Hordauero era frecioso e di gran nerbo,
 Sì che al principio pur mi parbe strano,
 Come io avesse morduto un pomo acerbo;
 Ma nel fin tal dolceza ebe a sentire
 Che io me disfeci e credeti morire.

Io credeti morir per gran dolceza,
 Né altra cosa dapoï stimai nel mondo (*Inn.* I, XXII 26-27).

Riecheggiando un motivo presente anche negli *A.I.*, la ripresa fra le due ottave si effonde in un inno ai piaceri amorosi («Ciascun che è saggio, el suo piacere apreza | E il viver diletoso, e star iocondo», *Inn.*, I, XXII 27) il valore dei quali supera quello della ricchezza e di ogni altro bene terreno. Ma l'amore che Leodilla celebra, quello che la fa sentire in *Paradiso* («Anchor esser me par nel Paradiso», *Inn.*, I XXII 24) altro non è che «il piacer che si prende nel leto» (*Inn.* I, XXII 16); quello che il vecchio Folderico, che non va oltre un maldestro palpeggiamento, non sa procurarle.

Boiardo è attento alla fisiologia amorosa e la illustra realisticamente nei suoi dettagli, per esempio ricorrendo al paragone («come avessi morduto un pomo acerbo», *Inn.* I, XXII 26) e ad un lessico espressivo: Angelica «maneggia Orlando» mentre lo lava (il bagno «era parte dei riti di accoglienza»¹⁰), ma non riesce ad eccitarlo come vorrebbe («crescere in alcun loco non mostrava», *Inn.* I, XXV 39), Leodilla non nasconde il suo desiderio, dicendo che si «sentia picciare», *Inn.* I, XXIV 17¹¹); e si «disfa» di piacere fra le braccia di Ordauro. In alcuni casi Boiardo recupera, con diversa sfumatura semantica, parole già usate in campo lirico e talvolta dallo stesso Petrarca come *disfarsi*, *morire*, *gioire*, *voglia*.¹² L'uso che ne fa nello *Innamoramento* finisce per riflettersi sul loro primitivo significato e conferirgli una decisa valenza corporalmente erotica. Si veda in particolare il diminutivo *fioreto* che se nella lirica, riferito all'amata (*Vago fioreto*¹³), assume «note blandamente sessuali»¹⁴, nell'*Innamoramento* perde ogni velo di

¹⁰ M. M. Boiardo, *Lo Innamoramento...*, cit., *ad locum*. Antonia Tissoni Benvenuti, commentando il passo, osserva che l'atteggiamento di Orlando e la sua insensibilità fanno parte del rituale della *fin'amor* e non nascondono alcuna allusione salace. Il riferimento a un antico topos non mi sembra escludere, però, nel contesto boiardesco, il doppio senso erotico. Non a caso, Boiardo ha descritto più volte e irriso l'inadeguatezza di Orlando in campo amoroso e le sue «triste prove».

¹¹ E il narratore, a chiarire il termine, aggiunge: «dicendo questo, e volendo altro dire» (*Inn.* I, XXIV 17).

¹² Cfr. per es. «Che 'nvisibilmente i' mi disfaccio», *R.v.f.* 202, 4; «languir per lei | meglio è che gioir d'altra», *R.v.f.* 141, 13; «e poi morrò; s'io non credo al desio», *R.v.f.* 39, 14; «la voglia e la ragion combattuto hanno», *R.v.f.* 80, 12.

¹³ «Vago fioreto, io non ho vista audace | che fissamente ardisca di guardarti». La metafora, accompagnata fra le altre da quella della *perla* e del *arbosel fronzuto* caratterizza un canto animato dalla *amorosa voglia* e, come nota Zanato nel suo commento, «attraversato da brividi di sensualità» (l. 50).

ambiguità. L'insoddisfazione di Leodilla, che definisce «malvaso» il suo benefattore Orlando, insegna infatti, senza mezzi termini, che «ogni servizio di dama si perde | che non adacqua il suo fioreto verde» (*Imm.* I, XXIV 44).

È innegabile che dietro a questa visione della donna come lasciva e lussuriosa, peraltro tradizionale, traspare il fantasma di Eva corruttrice che imperverserà nella fitta trattatistica amorosa cinquecentesca. Boiardo, però, non ha la minima intenzione di condannare l'intraprendenza sessuale femminile, nemmeno se essa distoglie inevitabilmente l'uomo da più alti obiettivi. Senza l'amore, infatti (inteso nei termini detti), la vita non ha senso, anzi, non è nemmeno vita. È quanto proclama del resto, in opposizione a Petrarca, il primo sonetto degli *Amorum libri*: «Ma certo chi nel fior de' soi primi anni | senza caldo de amore il tempo passa, | se in vista è vivo, vivo è senza core», e quanto ribadisce Agricane dialogando con Orlando: «Perché ogni cavalier ch'è senza amore | Se in vista è vivo, vivo è senza core!» (*Imm.* I, XVIII 46).

Lo spartiacque del «Furioso»

La concezione boiardesca dell'amore e del sesso resta un caso abbastanza eccezionale nella tradizione cavalleresca, soprattutto dopo Ariosto. Infatti, mentre i continuatori dell'*Inamoramento* (Agostini, Valcieco, De Conti) distorceranno l'erotismo gioioso di Boiardo sottolineandone aspetti che definirei propriamente pornografici al solo scopo di soddisfare la curiosità di un pubblico sempre meno raffinato,¹⁵ con Ariosto nel campo dell'amore carnale si abatterà una forma di censura imputabile a motivi diversi. Oltre che il più eccellente dei continuatori, Ariosto è il primo 'correttore' di Boiardo, non solo per quanto riguarda le scelte linguistiche, ma anche per la sorte, spesso impreveduta, che riserva ad alcuni dei suoi personaggi. Quello di Angelica è esemplare da questo punto di vista. Attiva e imperiosa nello *Inamoramento*, nel *Furioso* essa è vittima di un crescendo di tentativi di violenza (Sacripante, l'eremita, gli abitanti di Ebuda, Ruggiero e, infine, lo stesso Orlando). Più ancora che oggetto di ricerca, la donna (Angelica) diventa oggetto di contesa e non di rado capro espiatorio della frustrazione ma-

¹⁴ T. Zanato, *Provare "l'ultimo valor" di amore...*, cit., p. 32.

¹⁵ Mi limito a ricordare gli amori di Bradamante e Ruggiero dopo la promessa di matrimonio descritti da Niccolò degli Agostini. Riprendendo lo spunto boiardesco offerto dalla descrizione della deflorazione di Leodilla, scrive: «Vero è che nel principio assai si dolse | la vaga dama gratiosa e bella, | tanto che quasi consentir non volse | come usata è di fare ogni donzella: | ma poi che l'imboccata un tratto volse | non vide l'ora di tornar a quella, | che sì forte gli piacque el fin del verso, | che biastemava il tempo che avea perso». Nel riferire il «secondo assalto». Agostini mette in scena, in un dialogo, la descrizione dell'orgasmo di Bradamante: «Ma nel scoccar de la balestra lei: | "Ahimé – grida – Ahimé ahimé ch'io moro! | Ahimé ch'io moro, miserere mei! | Dolce sperantia, caro mio tesoro, | io moro di dolcezza ohimé ohimé! | Ohimé ch'io disfaccio! Ahimé m'acoro!"; | et mentre che a Rugier dicea questo, | la posta radoppiava e trasse el resto». (*C. I. O.*, I, VIII, 47-48). Si cita da N. Degli Agostini, *Tutti li Libri de Orlando. Inamorato Del Conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo Trattati Fidelmente Dal suo emendatissimo exemplare Nouamente stampato & historiato. Cum gratia & priuilegio*, in Venezia, per Giorgio de' Rusconi, 1506. In *El fin de tutti i libri de Orlando innamorato* di Valcieco nel settimo canto è raccontata la notte di passione di Iroldo e Prasildo con le due signore del Castello dello Sparviero Limmia e Folcina, mentre nel *Rugino* di De Conti la passione amorosa descrive nel quinto canto l'amore del giovane cavaliere con la maga Argentina.

schile. L'immagine di Orlando pazzo che trascina e uccide la cavalla-Angelica («Avrebbe così fatto, o poco manco | alla sua donna», *O.F.* XXIX 73) è di per se stessa eloquente. Le donne ariostesche risultano nel complesso meno intraprendenti, perché il loro ruolo è, prima di tutto, quello di essere desiderate.¹⁶ È stato molte volte notato, ma vale la pena di ripeterlo qui, che nel momento in cui Angelica esprime il suo punto di vista in materia sessuale Ariosto l'abbandona dichiarando apertamente il proprio disinteresse per questo suo nuovo ruolo («che di seguir più questa non mi cale», *O.F.* XXX 15). Ad Ariosto la psicologia femminile interessa insomma assai meno delle forze oscure che governano il desiderio maschile. Come Angelica, altre donne ariostesche (Olimpia, Isabella) si trasformano da oggetti di desiderio in vittime della violenza maschile.

Non è un caso, allora, se la scena dello *Inamoramento* sopra descritta, cioè quella in cui Angelica non nasconde il desiderio di un contatto fisico con Rinaldo, è rovesciata da Ariosto nella descrizione di Ruggiero che tenta di violentarla. Le analogie fra le due situazioni di segno opposto sono rafforzate dal fatto che in entrambi i casi la scena si svolge fra terra e cielo: in Boiardo, Angelica, in preda alla passione, salva Rinaldo e lo invita a farsi portare per l'aria salendo sopra di lei:

Non ti incresca di venirmi in braccio [...]
 Te potrai far de un alto disio scacio,
 se mai ti venne voglia di volare.
 Vien monta sopra me, baron gagliardo;
 forse non son pegior del tuo Baiardo (*Inn.* I, IX 17).

La ben nota metafora equestre (con una Angelica che vorrebbe essere cavalcata) non lascia dubbi, come non li lascia l'invito a volare, sulle allusioni sessuali insite in quell'invito, tanto più che Angelica ha confessato, poco prima, di essere tanto «accesa» di Rinaldo da rischiare la follia. Da parte sua, il narratore fa notare che il conseguente sdegno di Angelica per essere stata rifiutata è dovuto in realtà alla vergogna per la propria «luxuria», cioè per non aver saputo mascherare un desiderio non contraccambiato:

Non crediati che sia maggior ingiuria
 Che ala dona che chiedè esser sprezata:
 Tute hano in odio che la sua luxuria
 Gli possa esser in viso impropèrata (*Inn.* I, IX 19).

¹⁶ Non mancano, ovviamente, le eccezioni, come quella di Bradamante, alla ricerca continua di Ruggiero. L'irregolarità del personaggio è registrata da Tasso, il quale osserva che il *Furioso* manca di «convenevolezza» perché «Ruggiero è più amato che amante, e Bradamante ama più che non è amata, e segue Ruggiero [...] e fa tutti quegli uffici e quelle operazioni che parrebbero più tosto convenevoli a cavaliere per acquistar l'amore di una donna» (T. Tasso, *Apologia della Gerusalemme liberata*, a cura di E. Mazzali, Torino, Einaudi, 1959, 2 voll., I, p. 75). Sul ruolo anomalo della virago Tasso riflette in particolare nel *Discorso della virtù femminile e donnesca* (a cura di M.L. Doglio, Palermo, Sellerio, 1997), sul quale si veda F. Ferretti, *Pudicizia e "virtù donnesca" nella «Gerusalemme liberata»*, in «Griseldaonline» 13, 2013, pp. 1-43.

Nel *Furioso* Ruggiero, dopo averla salvata dalle grinfie dell'orca, fa salire Angelica sull'ippogrifo «e per lo ciel galoppa», ma ben presto, animato da una «libidinosa furia», trasforma il suo gesto eroico in un riprovevole tentativo di stupro («Del destrier sceso, l a pena si ritenne di salir altri», *O.F.* X 114). Anche in questo caso la situazione è interamente costruita intorno alla metafora equestre.

Analogamente, la scena in cui Fiordelisa, in preda al desiderio, spoglia frettolosamente Brandimarte ricompare rovesciata proprio in quella or ora citata di Ruggiero che, in preda al desiderio, non riesce a spogliarsi. Ma mentre il gesto di Fiordelisa manifestava semplicemente una candida passione giovanile criticabile solo nel quadro dell'*ars amandi*, perché la fretta non consente il pieno godimento, quello di Ruggiero è dettato dai peggiori istinti maschili e ripreso da un punto di vista morale dal narratore nell'esordio del canto seguente,

Quantunque debil freno a mezzo il corso
animoso destrier spesso raccolga,
raro è però che di ragione il morso
libidinosa furia a dietro volga,
quando il piacer ha in pronto; a guisa d'orso
che dal mel non sì tosto si distolga
poi che gli n'è venuto odore al naso,
o qualche stilla ne gustò dal vaso (*O.F.* XI 1).

Ma nemmeno Ariosto è un moralista; conoscitore della natura umana, è pronto a giustificare la debolezza, soprattutto in campo amoroso:

Qual raggion fia che'l buon Ruggier raffrene,
sì che non voglia ora pigliar diletto
d'Angelica gentil che nuda tiene
nel solitario e commodo boschetto? (*O.F.* XI 2).

Ariosto non mostra alcuna tensione puritana. Tuttavia, mentre Boiardo, da *voyeur*, esplora e descrive realisticamente e con entusiasmo la fisicità erotica, lui preferisce prenderne le distanze e risolverla nell'arguzia metaforica. Ariosto non può mai fare a meno, insomma, di far prevalere la visione 'intellettualistica' del narratore che filtra la scena attraverso l'armatura retorica. Ricordo, per esempio, il protratto diverbio fra Iocondo e Astolfo – collocato non a caso in un inserto novellistico di carattere comico-osceno – tutto giocato su un rimpallo di metafore equestri che spostano l'attenzione dal fatto in sé stesso all'abilità linguistica del narratore e alla capacità di intendimento del lettore:

Frate, molto camin fatto aver dei:
e tempo è ben che ti riposi, quando
stato a cavallo tutta notte sei".
Iocondo a lui rispose di rimando,
e disse: "Tu dì quel ch'io a dire avrei.
A te tocca posare, e pro ti faccia,
che tutta notte hai cavalcato a caccia".

“Anch’io (soggiunse il re) senza alcun fallo
 lasciato avria il mio can correre un tratto,
 se m’avessi prestato un po’ il cavallo,
 tanto che’l mio bisogno avessi fatto. (O.F. XXVIII 66-67)

Guardato a distanza, come fa Ariosto, il sesso mostra i suoi aspetti comici e perfino degra-
 danti (tre in un solo letto, il brutto spettacolo del nano superdotato, del dottore sodomizzato),
 e comico e ironia sono per natura contrari all’erotismo e comunque spia di una visione pessi-
 mistica e disincantata dell’*insania* amorosa.

Anche l’amore consumato fra Medoro e Angelica nell’antro riposto non è descritto, ma al-
 luso attraverso una metafora, quella della rosa (equivalente del *fioreto* di Boiardo), che, sempre
 riferita al sesso di Angelica, percorre tutto il poema fino all’ironico svelamento:

Angelica a Medor la prima rosa
 coglier lasciò, non ancor tocca inante;
 né persona fu mai sì avventurosa
 ch’in quel giardin potesse por le piante (O.F. XIX 33).

Se all’inizio il poeta stesso aveva sollevato dei dubbi sulla verginità del suo personaggio
 («Forse era ver, ma non però credibile | a chi del senso suo fosse signore», O.F. I 56), a distanza
 di quasi venti canti veniamo a sapere che l’incredibile era vero e la rosa tanto bramata era an-
 cora intatta prima che Medoro la cogliesse. Allo schermo metaforico Ariosto aggiunge
 un’abile trovata: sarà lo stesso Medoro, infatti, a celebrare nel linguaggio retoricamente fiorito
 di un epigramma «in arabo» scolpito in un tronco i suoi felici amplessi. La distanza fra
 l’evento e il resoconto di esso si fa in tal modo sempre più ampia. Anche di fronte agli amori
 di Mandricardo e Doralice, Ariosto si scherma con una sorridente preterizione:

Quel che fosse dipoi fatto all’oscuro
 tra Doralice e il figlio d’Agricane,
 a punto racontar non m’assicuro;
 sì ch’al giudizio di ciascun rimane.
 Creder si può che ben d’accordo furo;
 che si levar più allegri la dimane,
 e Doralice ringraziò il pastore,
 che nel suo albergo le avea fatto onore. (O.F. XIV 63)

Preterizione ben diversa da quella che, in analoga situazione, era stata impiegata dal narra-
 tore *voyeur* Boiardo, costretto questa volta a osservare dal di fuori lo spettacolo:

Già non so se fecero altro gioco,
 Che testimonio non ne vide il fine;
 Ma pur scrive Turpin verace e giusto

Che il pavilion crollava intorno al fusto (*Inn.* III, I 35)¹⁷

Nella visione ariostesca del sesso e del rapporto fra i sessi, cupa e pessimistica al confronto con quella di Boiardo, la componente soggettiva (connessa al proprio vissuto) si mescola a fattori socio-culturali. Ad essi è imputabile, prima di tutto, il decisivo cambiamento di ‘stile’ che si registra nel modo di raccontare l’amore, nell’impiego massiccio della metafora usata, oltre che come schermo ironico e come gioco di intelligenza, come manifestazione di una *pruderie*, di una forma di ‘convenienza’ imposta dalle nuove regole della civile conversazione. Non possiamo infatti dimenticare che Ariosto vive nella stessa realtà cortigiana che vede fiorire una sempre più ricca trattatistica sul costume, che funge da guida anche nella scelta di ciò che è bene dire o non dire. Oltre al *Cortegiano*, sicuramente a lui noto (basti ricordare la lunga discussione sulle donne), Ariosto poteva far tesoro, per esempio, dei suggerimenti della *Arte poetica* di Marco Gerolamo Vida (elogiato nell’ultimo canto del *Furioso* come «il cremonese | d’alta facondia innessicabil vena», *O.F.* XLVI 13) assai eloquenti al riguardo:

Postremo tibi si qua instant dicenda ruborem
 quae tenerum incuterent Musis adaperta chorisque
 virgineis, molli vel praeterlabere tactu
 dissimulans, vel verte alio et rem suffice fictam,
 si pater onnipotens tonitru coelum omne ciebit,
 speluncam Dido dux et Troianum eandem
 deveniant, pudor ulterius nihil addere curet.
 Nam sat erit tellus quod prima et conscius aether
 Connubii dent signum ululentum in vertice Nymphae [...]
 Quid deceat, quid non, tibi nostri ostendere possunt (II 525-541)¹⁸

[Infine, se hai da raccontare dei fatti che, esposti in maniera aperta, farebbero arrossire le innocenti Muse e i cori delle Vergini, sfiora appena l’argomento, dissimulando, oppure volgi il discorso in altre forme e rendi il concetto sotto il velo della finzione. Se il padre onnipotente sconvolge il cielo con mille tuoni, Didone e il duca troiano si rifugeranno nella stessa grotta: un certo pudore scongiurerà di aggiungervi altri particolari. Sarà infatti sufficiente che la terra per prima, quindi il cielo, parimenti informati della cosa, diano un segno di quell’unione e le Ninfe riecheggino in cima alle alture [...] I nostri poeti sono in grado di mostrarti ciò che è conveniente].

Viene subito da pensare proprio agli amori di Angelica e Medoro, echeggianti esplicitamente quelli di Enea e Didone: «nel mezzo giorno un antro li copriva, | forse non men di quel comodo e grato, | ch’ebber, fuggendo l’acque, Enea e Dido | de’ lor secreti testimonio fido» (*O.F.* XIX 25). In questo caso la soluzione che Ariosto adotta per non scendere ‘in particolari’ troppo indiscreti è da un lato quella di alludere (ad un’altra celebre grotta), dall’altro di ‘volgere il discorso in altre forme’ (la metafora).

¹⁷ Come di consueto, Berni censura del tutto l’evento: «Né vi so dir qual fusse il fin del gioco; | Turpin vuol dirlo, e non lo dice al fine: | vuol (come quel ch’è mezzo Teatino) | che l’uomo in queste cose sia indovino».

¹⁸ M. G. Vida, *L’arte poetica*, a cura di R. Girardi, Bari, Adriatica, 1982, pp. 152-155.

Un rifacitore fuori dal coro: Francesco Berni

In Ariosto le regole relative al decoro e alla convenienza si mescolano a quelle che riguardano la lingua. Nella sua evoluzione il poema tende a una forma di raffinamento che tocca il suo apice nell'edizione finale. Dopo l'uscita del *Furioso*, come è noto, Boiardo sarà guardato con occhi diversi e *l'Innamoramento* sarà sottoposto a violente operazioni di correzione e riscrittura. Rispetto a quella di Ludovico Domenichi,¹⁹ la riscrittura di Francesco Berni, che, nonostante la sua sfortuna cinquecentesca, sostituì la versione originale per oltre due secoli, fino al celebre restauro dell'*Innamoramento* effettuato a Londra da Antonio Panizzi nel 1830²⁰, appare decisamente più radicale. A meno di un cinquantennio di distanza, infatti, essa stravolge l'ideologia boiardesca assai più di quanto non ne modifichi la lingua. Vale la pena di riesaminare, allora, i passi già esaminati per valutare l'entità del fenomeno. Nell'episodio dell'incontro amoroso di Brandimarte e Fiordelisa, per esempio, il riscrittore taglia la descrizione degli amplessi e riassume passando rapidamente dallo spogliarsi di Brandimarte agli «ultimi frutti»: «Quivi degli amorosi ultimi frutti | saziar la lunga fame avidamente». La metafora del *fioreto*, che negli *Amorum libri* indicava l'amata e nello *Innamoramento* l'organo sessuale femminile, è scartata da Berni, il quale sostituisce al crudo realismo del commento boiardesco circa l'ingratitude femminile («che ogni servizio di dama si perde | che non adacqua il suo fioreto verde»: *Imm.* I, XXIV 44), un breve inciso sulla presunta ingratitude di Leodilla quando, dimentica dell'aiuto ricevuto da Orlando, rifiuta le sue profferte amorose: «questa bestemmia ora ad Orlando viene | della grossezza sua per premio e merto» (*Rif.* I, XXIV 48). Nell'episodio di Tisbina, dopo aver ommesso il riferimento alla durezza della donna nei riguardi di Prasildo, che Boiardo commentava con accenti misogini («Perché sempre enterviene, in veritade, | Che la altezza è gionta con bontade», *Imm.*, I XII 13), Berni inserisce una considerazione moralistica del tutto fuori luogo:

ma quell'anima casta, saggia, altiera, a preghi,
a pianti, a don mai non s'inchina:
aveva ogni suo ben posto e finito
sol in amare il suo caro marito (*Rif.* I, XII 13),

e cassa anche l'invito al godimento proferito dalla messaggera inviata da Prasildo a Tisbina nel tentativo di convincerla ad amarlo («Prende diletto [...]», *Imm.* I, XII 14, 15 e 16). Anche del compianto per il Rinaldo di un tempo, quello capace di un «desir» oltramisura e ora insensibile al sesso, Berni fa pulizia per sostituirlo con una riflessione sul significato morale che si

¹⁹ ORLANDO INNAMORATO DEL | SIGNOR MATTEO MARIA BOIARDO | Conte di Scandiano, insieme co i tre libri di NICOLO de l gli Agostini, nuovamente riformati per M. l Lodovico Domenichi, | CON GLI ARGOMENTI, LE | FIGURE ACCOMODATE AL | Principio d'ogni Canto, et la Tavo | la di ciò che nell'opra | si contiene. | Con gratia, et privilegio. || In VInegia appresso Girolamo Scotto. | MDXXXXV.

²⁰ *Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, con *Essay on the romantic narrative poetry of the Italians*, Londra, 1830-1834.

può ricavare dalla vicenda del paladino e, più in generale, sui rimedi che ciascuno può adottare contro il mal d'amore:

Di qui si può imparar la medicina
e la ricetta contro il mal d'amore:
chi cerca, chi combatte, chi cammina,
chi ha da far infin, mai non ne muore (*Rif. I, XIII 56*).

Un ultimo esempio eloquente è fornito dalla scena degli amori di Leodilla e Ordauro, all'interno della quale il rifacitore si sente in dovere di inserire una riflessione moraleggiante dell'adultera:

Né negar posso che non mi paresse,
facendo quel che feci, far gran male;
e che 'l cor dentro non mi riprendesse
ch'io fossi al mio marito disleale. (*Rif. I, XX 30*).

In un saggio degli anni Ottanta dedicato al linguaggio e all'immaginario erotico nel *Rifacimento*, Elissa Weaver registrava una contraddittorietà nei pronunciamenti degli studiosi che se ne erano occupati: mentre Tiraboschi ed altri con lui avevano sostenuto che Berni aggiunge addirittura oscenità al racconto boiardesco, Nencioni aveva insistito piuttosto sul puritanesimo del rifacitore: un puritanesimo che appare evidente, oltre che in passi come quelli che abbiamo testé considerato, in numerosi interventi del narratore: per esempio quando rimprovera aspramente la libidine del romito, il quale, dopo aver assistito alla scena d'amore di Fiordevisa e Brandimarte («un gioco strano» ai suoi occhi, *Rif. I, XII 7*), cade in tentazione e rapisce la donna. Berni lo insulta, chiamandolo «sciaurato, lussurioso, ribaldo romito» (*Rif. I, XX 12*). È anche vero, però – notava ancora la studiosa – che altre volte Berni non interviene a ingentilire la scena. Accade così, per esempio, quando Angelica invita il riluttante Rinaldo a salire sopra di lei. Questa volta, infatti, la chiara allusione erotica di Boiardo («Vien monta sopra me, baron gagliardo; l forse non son peggio del tuo Baiardo», *Imm. I, IX 17*) resta pressoché identica:

Ben mi ti saprò sotto accomodare,
Et meglio ancor che sii tanto gagliardo,
forse ti porterò che il tuo Baiardo. (*Rif. I, IX 21*).

Secondo la Weaver, Berni non risponderebbe dunque tanto a esigenze moralistiche e castigatorie nei riguardi del sesso, quando alla regola del *decorum*, imposta da poetiche, come quella già ricordata del Vida, che egli certamente conosceva, secondo la quale un linguaggio e uno stile specifici devono corrispondere al soggetto trattato; i personaggi, inoltre, devono mantenere una certa coerenza e rispondere nei fatti al loro carattere. In quest'ottica 'oraziana', certe censure, come quella delle ottave su Orlando e Origille (nelle quali, contro il suo costume, Orlando si fa audace e vorrebbe possedere la donna), sarebbero dovute essenzialmente al bisogno di non tradire il carattere del personaggio, e, nel caso specifico, a preservare l'immagine tradizionale di un Orlando casto, insensibile di fronte al sesso. Ciò non impedi-

rebbe comunque a Berni di mantenere su questo punto l'atteggiamento irrisorio di Boiardo: se quest'ultimo accusa Orlando di essere un «babbione», Berni lo definisce infatti «il Conte dei Minchioni» (*Rif.* I, XXIX 49).

Nella difficile interpretazione del senso della 'riforma' berniana, però, le regole del decoro e della convenienza (valide forse per una riscrittura come quella del Domenichi) appaiono a mio parere insufficienti. Anche se non è riuscito del tutto nel suo intento (e potrebbe essere questo uno dei motivi della rinuncia a pubblicare), che mirava a trasformare radicalmente, con l'intrusione delle 'prediche' del narratore e con l'indicazione di leggere allegoricamente la favola, il messaggio del poema boiardo e il suo dichiarato fine edonistico, Berni era guidato da ben altre intenzioni rispetto ad altri 'riformatori' dell'*Innamorato*. Queste intenzioni, che spesso riducono il poema boiardo a puro pretesto per esprimere idee che Boiardo non avrebbe mai condiviso, sono manifeste soprattutto nei proemi, cioè in quei luoghi che, per tradizione, il poeta riserva a se stesso. Su Amore, per esempio, Berni pronuncia un verdetto di condanna già nelle prime ottave del canto IV del primo libro, commentando il duello fra Orlando e Feraguto:

Io non son sì ignorante né si dotto,
 ch'io possa dir d'amor né ben né male;
 s'egli sta sopra, o pur s'egli sta sotto
 al giudizio e discorso naturale;
 se l'uom se stesso induce, o s'egli è indotto
 ad essere or umano ed or bestiale;
 s'egli è destino, o pure elezione;
 se l'uomo a posta sua sel leva e pone.

Quando si vede dui tori in pastura
 combatter una vacca, o ver dui cani
 una cagna, allor par che la natura
 gli sforzi a farsi quegli scherzi strani.
 Quando si vede poi che guardia e cura,
 occupazione, assenza ci tien sani
 da questa peste, o sia galanteria,
 allora elezion par ch'ella sia.

Tanti uomini da ben n'han detto e scritto
 in lingua greca, in latina, in ebra,
 in Roma già, in Atene, in Egitto;
 un lo tien cosa buona, un altro rea:
 non so chi s'abbia il torto, o chi il diritto,
 non voglio starmi a metter la giornea:
 basta ch'un male è amor malvagio e strano,
 e Dio guardi ciascun dalla sua mano.

Si voglion questi dui cavare il core,
 e poi combatton, come dir, per nulla;
 che se l'un d'essi al fin s'arrende o more,
 l'altro arà guadagnato una fanciulla.
 Combatte Orlando colmo di furore,

quell'altro Ferraù non si trastulla;
 pari è la stizza e la forza e l'ardire,
 ma il conte Orlando non la può patire. (*Rif.* I, IV 1-4).

Come è noto, il Boiardo non fa uso per buona parte del primo libro degli esordi: una pratica che verrà elaborando nel corso del poema. Dunque Berni, senza altro punto d'appoggio che quello che gli è fornito dal racconto, elabora un suo giudizio: due cavalieri valorosi stanno mettendo a rischio la propria vita per una fanciulla. Ciò facendo, essi interpretano perfettamente la logica cavalleresca (il mettersi alla prova per Amore) che Boiardo ha enunciato all'inizio del poema, ma che il rifacitore sembra non condividere. A suo parere, infatti, i due «combatton, come dir, per nulla». Da questo spunto prende il via una lunga considerazione sulla natura d'amore, nella quale il poeta si chiede se esso sia destino o elezione, per concludere che si tratta comunque di una peste dalla quale è meglio guardarsi. La similitudine dei tori che lottano per la vacca, dei cani per la cagna, equiparati ai due contendenti per Angelica (che, di conseguenza, è «vacca» e «cagna»), sottolinea l'aspetto coercitivo e bestiale del desiderio, curabile, a detta del narratore, con «l'absentia» e con il tenersi occupato altrove. L'elezione corrisponde dunque alla rinuncia a quella che egli definisce «peste». Che ci siano o meno, come osserva la Weaver, allusioni all'atto sessuale nello star sopra o sotto, non cambia, a mio avviso, la sostanza del discorso che prescrive, fra l'altro, una ricetta (lo stare lontani) che il poeta tornerà a raccomandare nel già ricordato passo di *Rif.* I XIII 56.

Condannando il duello per amore, come fa anche nel caso di Agricane, che smania per Angelica e rivaleggia con Sacripante, Berni appare condannare la base stessa del romanzo cavalleresco alla Boiardo. Fra i tanti beni che la «turba pazza» tiene in gran conto – recita il proemio del canto XI (libro I) –, primeggia la bellezza, per la quale nascono le più aspre contese:

[La turba pazza] ha sempre la bellezza assai stimata
 però s'affligge un Cristiano e s'ammazza
 intorno ad una donna imbellettata;
 fa versi, fassi bello e si profuma,
 e sé e lei ad un tratto consuma.

Dall'altra parte viene un concorrente,
 e due, e tre, e quattro, e cinque, e sei.
 Ognun dell'altro vuol parer più ardente;
 non può già a tutti voler ben colei:
 ecco che ell'è già misera e dolente,
 per non poter amar chi ama lei:
 un che fra gli altri si terrà deriso,
 faralle un fregio in sul mezzo del viso.
 Così sarà finita la bellezza; (*Rif.* I, XI 3-5).

Di conseguenza, la bellezza femminile (della mitica Elena come di Angelica) è nociva per tutti e foriera di distruzione e di autodistruzione:

così misera fu quella che Troia

mise in profondo da sì grande altezza:
 così la nostra ch'ora è in tanta noia.
 E questa gente la testa si spezza;
 chi la difende, e chi vuol che la muoia;
 e quel re Agrican che tanto l'ama,
 la sua distruzion procura e brama. (*Rif.* I, XI 5).

Amore scatena infatti i peggiori istinti, come la gelosia e il sospetto, che non possono che degenerare nella follia:

Notate, amanti, e tu nota anche, Amore,
 sendo fatta per voi l'istoria mia,
 ed io non volendo esser un autore
 pazzo tenuto, e che contra si dia,
 convien che schiavo, non che servidore,
 come son anche, a tutti quanti sia;
 e se tal volta non istò in cervello,
 sappiate che procede da martello.

Vorrei, cortesi e dilicati amanti,
 c anime graziose, anime mie,
 vorrei vedervi savi tutti quanti;
 e quando veggo farvi le pazzie,
 i canti miei si convertono in pianti,
 in far rabbuffi e dirvi villanie:
 onde quel che non son, poi mi tenete;
 e pur di tutto il mal cagion voi sete.

Io vi veggo gelosi, sospettosi,
 malinconici spesso e disperati,
 crudeli, empi alle volte e furiosi,
 e talvolta leggieri e smemorati.
 Come volete che l'animo posi?
 Fra l'altre cose vi veggo ostinati;
 ché conoscete la vostra rovina,
 e pure a quella ognun ratto cammina.

Questo è un vizio fra gli altri bestiale,
 diabolico, maligno, anzi poltrone;
 ché quel caval niente certo vale
 il qual non cura né briglia né sprone.
 Sapere, e voler fare a posta il male,
 a casa mia si chiama ostinazione,
 e dicesi esser un di quei peccati
 che mai da Dio non ci son perdonati.

A questo modo è ostinato Orlando [...] (*Rif.* I, XXVIII 1-5).

Questa volta, essendo presente anche un proemio boiardesco, il confronto appare incisivo. La *reprobatio* di Berni suona infatti come un'aperta smentita dell'entusiastico elogio che Boiardo fa dell'onnipotenza di amore, a giustificazione del duello che Orlando ingaggia con il cugino Rinaldo:

Chi provato non ha che cosa è Amore,
biasmar potrebe i dui Baron pregiati
che insieme a guera con tanto furore,
con tanta ira s'erano afrontati,
dovendosi portar l'un l'altro honore,
ch'eran d'un sangue e d'una giesta nati.

Ma chi cognosce Amor e sua possanza,
farà la scusa di quel cavaliere,
ch'Amor il senno e l'intelletto avanza,
né giova al proveder arte o pensiero;
gioveni e vechi vano ala sua danza,
la bassa plebe col signore altiero.
Non ha remedio Amor e non l'ha Morte:
ciascun prende, ogni gente e d'ogni sorte (*Inn. I, XXVIII 1-2*).

Viene spontaneo osservare che la concezione di amore come follia è già nel *Furioso* e che Berni ha senz'altro appreso la lezione ariostesca. Spesso, infatti, riprende letteralmente le parole dei proemi ariosteschi. Ma se i due si accordano sulla negatività della passione amorosa, ben diverso è il loro atteggiamento sui *remedia amoris*. Ariosto non è un moralista e tanto meno un puritano, come invece vuole apparire Berni. Ma, soprattutto, Ariosto ha – come Boiardo – una concezione laica e problematica della vita e delle cose, mentre il Berni del *Rifacimento* appare un interprete alquanto dogmatico della missione di 'riforma' portata avanti da Matteo Giberti.²¹ Dopo il Sacco di Roma del 1527 (ricordato in celebri ottave del poema, *Rif. I, XIV 23-31*) Berni decise dapprima di seguire il vescovo a Verona come segretario e di assecondarlo nella sua campagna riformatrice; in un secondo momento, però, sentendo di essersi impegnato in un tentativo superiore alle sue forze, e soprattutto in contraddizione con la sua vena di poeta realistico e antiallegorico testimoniata dalla restante produzione, abbandonerà il suo incarico e forse, con esso, il poema. Terminato già nel 1531, il *Rifacimento* sarà pubblicato solo dopo la sua morte. In esso compaiono alcuni motivi e numerosi spunti polemici, nel complesso estranei all'universo cavalleresco e soprattutto a quello di Boiardo, che rinviano esplicitamente al programma educativo e rieducativo del vescovo di Verona. È interessante notare, prima di tutto, l'accezione conferita da Berni al verbo 'riformare'.

²¹ Sulla figura del vescovo riformatore e sul periodo che lo vide legato a Francesco Berni a Verona cfr. almeno A. Properi, *Tra evangelismo e Controriforma: G. M. Giberti (1495-1543)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969; A. Turchini, *Giberti, Gian Matteo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 54, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, oltre che gli Atti del Convegno di Studi tenutosi a Verona il 2-3 dicembre 2009: M. Agostini, G. Baldissin Molli (a cura di), *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Cittadella, Biblos, 2012.

In ambito letterario, esso allude semplicemente all'operazione correttoria esercitata sul testo boiardesco (o su altri testi consimili). Con questo significato è usato per esempio, oltre che nel titolo (*Riforma Venezia*, Scotto 1545), nelle lettere di dedica del Domenichi indirizzate a Gilberto Pio e Bernardino Argentino²². Riformare significa per Domenichi correggere la lingua e aggiungere «ornamenti». In Berni, invece, quel verbo allude proprio alla Riforma di costumi e religiosa propugnata dal Giberti²³; e del Giberti sembra quasi l'invito che il narratore-predicatore rivolge in tono biblico a chi lo ascolta nell'esordio del canto XX (I libro):

O agghiacciati dentro, e di fuor caldi,
in sepolcri dipinti, gente morta,
non attendete a quel che sta di fuori,
ma prima riformate i vostri cori.

Levate via la Superbia, e la sete
dell'oro; e la profonda ambizione,
e l'odio che, da quella mossi, avete
a chi dove vorreste non vi pone.
Se fate così dentro, non arete
fatica a riformarvi le persone;
chè quando la radice via si toglie,
getta l'arbor da sè tutte le foglie²⁴. (*Rif.* I, Xx 5-6).

Parlando della vera santità, il narratore invita qui la cristianità a una profonda riforma morale. Non a caso, è proprio in quest'esordio che saranno interpolate alcune ottave del Vergerio che frutteranno a Berni, ormai defunto, il sospetto di eresia luterana:

Dicon certi plebei, che or or il Papa
Vuol riformarsi con gli altri prelati;
Io dico, che non ha sangue la rapa,
Nè sanità, nè forza gli ammalati,
E de l'aceto non si può far rapa;
Dico, che allor saranno riformati,
Quando "l caldo sarà senza tafani,
Il macello senz'ossa e senza cani. [...]

²² E. B. Weaver, 'Riformare' l'«Orlando innamorato», in *I libri di Orlando innamorato*, Ferrara Reggio Emilia Modena, Modena, Franco Cosimo Panini, 1987, pp. 117-144; G. Masi, *La sfortuna dell'«Orlando innamorato»: cultura e filologia nella "Riforma" di Lodovico Domenichi*, in G. Anceschi e T. Matarrese (a cura di), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Scandiano - Modena - Reggio Emilia - Ferrara, 13-17 settembre 1994), Padova, Antenore, 1998, II, pp. 943-1020.

²³ Sul significato del termine *re-formatio* nella predicazione gibertina cfr. R. Pasquali, *Le «Constitutiones» per il clero: la riforma della diocesi veronese per la riforma della Chiesa universale*, in M. Agostini, G. Baldissin Molli (a cura di), *Gian Matteo Giberti...*, cit., p. 69. Punto fondamentale è per Giberti il «rinnovamento di se stessi, prima di tutto del clero [...] per approdare infine a una rifondazione dell'intera società cristiana» (R. Pasquali, *Le «Constitutiones»...*, cit., p. 69).

²⁴ Cfr. Matteo 23, 26-27: «Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, che rassomigliate a sepolcri imbiancati: essi all'esterno sono belli a vedersi, ma dentro sono pieni di ossa di morti e di ogni putridume».

E Luterano vuol dir, buon Cristiano.²⁵

L'impegno riformatore investe numerosi altri proemi, fra i quali quelli che toccano i rapporti fra i sessi. Si è già visto come il giudizio morale sul personaggio di Leodilla, che ha tradito con Ordauro l'impotente marito, muti radicalmente dal poema alla sua riscrittura: mentre nell'*Innamoramento* la donna si limitava infatti ad esprimere il piacere provato fra le braccia di un giovane «frezoso e di gran nerbo» (*Inn.* I, XXII 26), nel *Rifacimento* essa è costretta a confessare il «gran male» (*Rif.* I, XXII 30) insito nell'adulterio. Ogni minaccia all'integrità della famiglia è un pericolo.

Nell'esordio del canto VII del libro III, che Boiardo dedica all'esaltazione dell'amicizia incarnata da Brandimarte, Berni elogia invece il rapporto «coniugale» fra Brandimarte e Fiorde-lisa:

Notato i' ho che 'l nostro Brandimarte
si trova quasi sempre accompagnato;
se va, se vien, s'egli sta, se si parte,
ha la sua Fiordelisa bella a lato:
non so se mai Turpin lo fa con arte,
volendo in lui mostrarci quello stato
che volgarmente è detto coniugale,
e tanto a torto ognun ne dice male.

Ognuno a torto certo mal ne dice,
ed ha corrotto l'intelletto e 'l gusto;
ché non è stato al mondo più felice viver,
ch' a Dio più piaccia, e sia più giusto,
dopo quel primo, al quale a pochi lice
venire, e ben bisogna esser robusto;
quel ch'è perfetto, e per dirlo in un fiato,
a qual aggiugne a chi dal cielo è dato.

Non vi beccate, Cristiani, il cervello,
ch'esser Cristian bisogna, o lasciar stare;
non pretendete ignoranza di quello
che troppo ben è scritto che s'ha a fare.
Voi, preti, che vi date così bello
tempo, guardate di non vi ingannare,
e non aver a render conto poi,
quando il tempo verrà, d'altri e di voi.

Caricatevi pur di beneficii,

²⁵ Le ottave si leggono in N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, Modena, Panini, «Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara – Strumenti», 1988-1991, 2 voll., II, pp. 235-238, a p. 238. Gli studi dello stesso Harris e della Weaver (E. B. Weaver, *'Riformare' l'«Orlando innamorato»...*, cit.) hanno attribuito le ottave a Pier Paolo Vergerio.

buono appetito e buon stomaco fate:
quando a dir messa andate, e gli altri ufficii,
ditemi, a chi da canto vi levate?
O santi antichi, incorrotti giudicii,
che non volevan prete far né frate,
chi non era d'età, chi non aveva
per virtù mòstro assai ch'esser voleva.

Or poi che 'l vizio nostro scorso tanto
vuol che sì magri e sì debili siamo,
che ci bisogni qualche cosa a canto,
onde però più magri diventiamo,
facciam quel che Turpino in questo canto
per Brandimarte ci mostra; e pensiamo
cha torto ha biasmo il stato coniugale,
perché noi ci facciamo il bene e 'l male;

Ed onorati e svergognati semo
sol dalle nostre o dolcezze o stranezze.
le donne son qual noi stessi volemo,
secondo che da noi le sono avvezze;
è uno amore, anzi un ardore estremo
quel d'una donna, quando ell'ha carezze
dal suo marito, e ' figliuoli abbandona
per lui, e 'l padre e la stessa persona.

Ma ben sapete che se per lor sole
le leggi noi vogliam che fatte sieno,
va facendo il marito ciò che vuole,
ed alla moglie in casa tiene il freno;
s'altro interviengli, a gran torto si duole,
perché chi ha più senno, n'usa meno,
perché le donne de' loro appetiti
son assai men padrone che i mariti.

Dunque tre volte e più son quei felici
che la copula salda insieme tiene,
e da querele salvo e mali ufficii
fin all'ultimo giorno amor mantiene;
come questa gentil coppia d'amici,
che sempre insieme giunta or va, or viene;
di Brandimarte e Fiordelisa dico,
che di prigionie a trar viene il su' amico. (*Rif.* III, 7 1-8).

Qui, come in altri casi, siamo in presenza di una vera e propria omelia, che tocca alcuni temi tipici della predicazione gibertina.²⁶ Il primo è proprio quello del matrimonio che Berni elogia con un impeto ignoto alla tradizione e allo stesso Ariosto, che lo vede piuttosto come un «giogo» sotto cui porre il collo di malanimo. La coniugazione dell'amor cortese con il matrimonio è senz'altro un motivo diffuso anche al di fuori dell'ambito religioso²⁷, ma il modo in cui Berni lo tratta non lascia dubbi riguardo alla fonte che lo ispira. Per Giberti, infatti, la fondazione della famiglia e la regolamentazione dell'istinto sessuale (comunque da porre in secondo piano all'interno di questa istituzione) è parte essenziale della riforma dei costumi²⁸. Come recita la penultima delle ottave citate, e come è ribadito altrove, le donne sono animali imperfetti, inclini a cedere ai propri appetiti. Compito dell'uomo è governarle ed educarle, seppur senza violenza. Nelle maglie di questo esordio si intravedono altri nuclei forti della propaganda gibertina: il rispetto della libera scelta dell'individuo che si esplica in questo caso nel rifiuto di accedere troppo giovani al sacerdozio («O santi antichi, incorrotti giudicii, | che non volevan prete far né frate, | chi non era d'età, chi non aveva | per virtù mòstro assai ch'esser voleva»), altrove nel rifiuto della monacazione forzata e del matrimonio forzato:

Avarizia crudel, poi che conviene
 ch'ancor la terza volta inetto io sia,
 dimmi, ond'ha meritate tante pene
 l'anima che t'è data in signoria?
 Perché sei sì nimica d'ogni bene?
 Perché guasti l'umana compagnia,
 anzi la compagnia pur naturale?
 Perché sei sì radice d'ogni male?

Vorrei che mi dicesse un di costoro
 che si marita, o ver che piglia moglie,
 perc'ha rispetto alla roba e 'l tesoro
 più che non ha a sè stesso e le sue voglie;
 così si dà marito e moglie all'oro,
 l'oro è quel che marito e donna toglie;
 non il giudizio né la elezione,
 ma l'avarizia marcia e l'ambizione.

Ditemi, padri ch'avete figliuole,
 e v'ha Dio d'allogarle il modo dato
 onestamente, qual ragion poi vuole
 che le diate ad un qualche infranciosato?
 o ad un vecchio, perché all'ombra e 'l sole

²⁶ Nelle *Constitutiones* (cfr. *Le Costituzioni per il clero (1542)* di Gian Matteon Giberti, vescovo di Verona, prima edizione critica a cura di R. Pasquali, Vicenza, Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, 2000) le prescrizioni «spesse volte si tramutano in accurate esortazioni».

²⁷ A. Romagnoli, *La donna del «Cortegiano» nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona, 2009.

²⁸ Il matrimonio è argomento specifico del Titolo VII delle *Constitutiones: De sponsalibus et matrimoniis* (cfr. *Le Costituzioni per il clero...*, cit. p. 65).

abbia terra e tesoro? Onde il peccato
a giusta penitenzia poi vi mena,
e da Dio ve n'è data degna pena.

Diventerà di fatto quella un mostro,
piena di mal francese e sporcheria,
e l'altra una di quelle che v'ha mòstro
nel canto a dietro la novella mia:
così l'onor, la carne e 'l sangue vostro
e l'anima di piaghe piena fia:
per darle a gran maestri e ricche genti,
sarete in vita vostra mal contenti.

Un altro, sotto spezie di Severo,
ma con effetto d'avarò e furfante,
metteranne una frotta in monastero,
e vorrà che per forza elle sian sante:
ell'aran, fate conto, altro pensiero
(com'han le donne quasi tutte quante),
e si provederan di preti e frati,
ed ecco in susta i vescovi e gli abati. (*Rif.* II, XXVII 1-5).

La preoccupazione per i costumi corrotti del clero occupa numerosi altri esordi; a noi interessa osservare che in questi casi più platealmente che in altri Berni cerca di recuperare le favole cavalleresche sul piano dell'*exemplum*: Fiordelisa e Brandimarte, uniti in matrimonio, mostrano l'importanza del nodo coniugale troppo spesso disprezzato. La lettura 'allegorica' o 'esemplare' dello *Inamoramento* tentata da Berni sperimenta il più alto grado di deformazione del testo boiardo. Mentre Boiardo narrava per diletto, suo e di chi lo ascoltava, per Berni è inconcepibile una poesia che non abbia uno scopo educativo.²⁹ Lo dice chiaramente nel *Dialogo contra i poeti*; cerca di applicarlo nella sua riscrittura di Boiardo. Tuttavia, la sensazione che i proemi, ai quali è affidato quasi per intero questo incarico, restino una cosa a sé, separata dal racconto, è forte e giustificata.

Anche se in questa metamorfosi del proemio da semplice momento di dialogo con il pubblico a luogo che il narratore riserva alle proprie riflessioni Berni mette a frutto a suo modo la lezione ariostesca, da Ariosto lo allontana prima di tutto il tono omiletico e deciso, opposto a quello problematico e contraddittorio del narratore del *Furioso*. Un'altra vistosa differenza fra i due è proprio nell'atteggiamento nei riguardi dell'altro sesso, per il quale – fatta eccezione di

²⁹ D. Romei, *L'«Orlando» moralizzato da Francesco Berni*. In Banca Dati Telematica «Nuovo Rinascimento», 12, 1997. <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasclsaggilrtflromeilorlmoral.rtf>. (consultato il 09.07.2019); F. Brancati, *Il Rifacimento berniano dell'Inamoramento de' Orlando tra ibridità e norma*, in J. Brühne, C. C. v. Heydendorff, G. Fanfani (eds.), *Ibridità e norma – Norm und Hybridität Serialität – collane, continuazioni, puntate*. Atti del convegno della Deutscher Italianistentag 2018 (Magenza 1-3 Marzo 2018), London, Peter Lang, in c. d. s.

qualche puntata polemica di tono gibertino in difesa dei diritti umani – Berni lascia non di rado trapelare un'accentuata avversione, dando in gran parte alle donne la responsabilità di quella bestiale follia che è per lui l'amore. Citando Aristotele, osserva:

È la donna animal da sé imperfetto;
e l'imperfezione è l'istrumento,
o, per dir meglio, è materia e subbietto
dell'abbondanza, o ver del mancamento;
e da quelle due cose il mostro è detto.
Laonde per finire il parlamento,
una donna eccellente in qualche cosa
può dirsi creatura mostruosa; (*Rif.* I, XVIII 4)

Fra i vari difetti, le donne sono incostanti nei loro sentimenti (secondo il topos che la donna è mobile), incapaci di mantenere un segreto, perché hanno troppi buchi:

Perdonatemi, donne, in questo caso
parlo del tener vostro solamente:
avete troppi buchi al vostro vaso,
e sete ragionevol bestialmente. (*Rif.* II, XII 5).

In questo come in altri casi, pur sentendosi investito di un importante ruolo educativo e portavoce di istanze volte a difendere il sesso femminile – come quelle espresse nei proemi precedenti –, Berni non rinuncia al linguaggio comico-realistico e fortemente misogino che contraddistingue la sua scrittura nei capitoli e nei sonetti, spesso a sfondo omoerotico e burlesco. Anzi, sembra che sia proprio il tema misogino, tipico di quella produzione,³⁰ più ancora che le personali inclinazioni, a richiamare la volgarità.

Nello stesso tempo, con questi suoi proclami Berni si inserisce più o meno consapevolmente all'interno di una *querelle* uomo-donna che appare all'ordine del giorno anche nella trattatistica (si veda il *Cortegiano*) e nel poema cavalleresco (Ariosto *in primis*). Ma la sua presa di posizione, lungi dal risultare dialettica come accadeva nel dialogo, nel quale i diversi personaggi garantivano un'alternanza dei punti di vista, e nel *Furioso*, dove questa alternanza è garantita da un narratore volutamente contraddittorio, è emblematica di un tipo di dogmatismo riformatore che anticipa non solo quello che sarà il destino delle figure femminili nel poema post-ariostesco, ma anche la chiusura ideologica che si abatterà sul sesso, sul desiderio e sul piacere anche al di fuori del contesto catechistico di Giberti e dei suoi adepti.

³⁰ Cfr., almeno, D. Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Centro 2P, 1984; S. Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova, 1983.