

GIORGIANA IANNANTUONO

*Il riuso dantesco ne «La Leonora» di Giuseppe Betussi*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,  
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,  
Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIORGIANA IANNANTUONO

*Il riuso dantesco ne «La Leonora» di Giuseppe Betussi*

*Le fasi alterne della fortuna di Dante durante il Rinascimento coinvolgono anche la trattatistica del Cinquecento. Una rilettura positiva del pensiero dantesco emerge dallo studio delle fonti e dei modelli di un dialogo scritto da Giuseppe Betussi e risalente all'ultimo cinquantennio del secolo, La Leonora o ragionamento sopra la vera bellezza. In esso l'autore di Bassano del Grappa, tramite anche a un'ampia conoscenza e rielaborazione della narrativa boccacciana, recupera il valore didattico e morale della lezione dantesca. Lo stesso Betussi nella sua produzione precedente aveva preferito riferirsi a modelli più largamente condivisi, sulla scia di un convinto bembismo, che però cedette nella trattazione d'amore più tarda e conservatrice, in cui La Leonora rientra, a un recupero di teorie platoniche, più vicine al ficinanesimo e quindi più spirituali e più adatte al clima controriformista, che gli permisero il riuso di alcuni passi della Divina Commedia.*

Tra le tre Corone, Dante è l'autore che conosce una fortuna alterna e non totalizzante nel Cinquecento, rispetto agli altri due toscani, e allo stesso tempo però la sua opera resta come una pietra di paragone, un'autorità con cui confrontarsi per tutto il secolo della rinascenza.

Un esempio di riuso dei modelli moderni tutto personale, ma attento alle tendenze culturali del momento, è quello di Giuseppe Betussi, autore bassanese attivo nel pieno Rinascimento.

Nato intorno al 1514 a Bassano del Grappa<sup>1</sup>, la carriera di questo autore si divide in due momenti principali: l'apprendistato veneziano degli anni Quaranta, durante il quale Betussi lavorò per Giolito de Ferrari curando varie pubblicazioni, e le peregrinazioni degli anni Cinquanta, durante le quali l'autore veneto girò per le corti italiane, più o meno illustri, in cerca di sostegno e protezione.

In quest'ultimo periodo Betussi compose il trattato in forma dialogica *La Leonora, ragionamento sopra la vera bellezza*<sup>2</sup>, nel quale ad avere un ruolo preminente, come ispirazione, fonte, modello è principalmente Boccaccio. La predilezione per il Certaldese non appare strana se si guarda al passato dell'autore bassanese, che alla pubblicazione del trattato, nel 1557, aveva all'attivo un'altra opera dialogica ispirata e modellata sul *Filocolo*, cioè *Il Raverta*, che fu poi il suo più grande successo, e ben tre traduzioni delle opere erudite di Boccaccio: il *De mulieribus claris*, il *De casibus virorum illustrium* e il *De genealogis deorum*, tutte edite tra il 1544 e il 1547.

In questi volgarizzamenti Betussi affronta il modello boccacciano non solo come ispirazione, ma con la volontà di utilizzarne la notorietà per dare un'impronta al proprio profilo intellettuale, eleggendosi infine come un continuatore del Certaldese. Un atteggiamento che si palesa nel caso delle biografie delle donne famose, che Betussi arricchisce di una *additione*, un elenco di biografie destinato a colmare il divario temporale tra l'originale e il volgarizzamento proponendo figure femminili del Medioevo<sup>3</sup> e personaggi ancora in vita<sup>4</sup>, come Angela Nogarola, la regina di Francia Anna, Veronica Gambarà e Vittoria Colonna.

L'encomio di queste nobildonne rientrava nella strategia di autopromozione che Betussi aveva mutuato dal suo amico e mentore Pietro Aretino, e che verrà perseguita in modo molto simile sia nelle *Imagini del tempio per la signora Giovanna d'Aragona*, una silloge di componimenti dedicati a gentildonne famose edita nel 1556, sia ne *La Leonora*. Che Betussi guardasse al Certaldese come guida e lume, emerge sin dalle prime pagine di questo trattato in forma dialogica, in cui affronta il tema amoroso in chiave chiaramente encomiastica.

Il dialogo è dedicato a Eleonora de la Ravoire Falletti, gentildonna di origini savoiarde e moglie di un signorotto proveniente da una famiglia benestante dell'area monferrina, Giovan Giorgio Falletti, presso cui Betussi fu ospite intorno al 1552, nel castello di Melazzo, dove il

---

<sup>1</sup> L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova, Editrice Antenore, 1992.

<sup>2</sup> *La Leonora / Ragionamento / sopra la vera / bellezza / di M. Giuseppe / Betussi. / Allo Illustriss. Signore / Il S. Gio. Federigo / Mandruccio / in Lucca / Appresso Vincenzo Busdrago / M D LVII.*

<sup>3</sup> E. FILOSA, *Tre studi sul De mulieribus claris*, Milano, Led, 2012, 175.

<sup>4</sup> V. CAPUTO, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, «Cahiers d'études italiennes», VIII (2008), 131-147: 133.

dialogo è ambientato. Come nel *Decameron*, la narrazione si apre con una cornice descrittiva e introduttiva che, presentando i personaggi e il paesaggio, non solo funge da antifatto, ma contestualizza fisicamente il dialogo in un'ambientazione campestre.

La dipendenza dal modello emerge anche nella descrizione della radura in cui la brigata, guidata da Eleonora, da suo marito e suo cognato, e composta da altri sei illustri gentiluomini, si reca per consumare un pranzo all'aria aperta. Tanti sono i punti in comune con la terza giornata del *Decameron*: gli animali che scorrazzano per il campo, la descrizione d'intrattenimenti campestri e il riferimento all'uso delle donne di cingersi d'alloro.

Eppure al lettore attento non sfugge quanto il modello decameroniano sia mediato da quello bembesco: lo conferma la descrizione iniziale con cui Betussi ripercorre il tragitto per arrivare alla radura, attraverso la città, la valle e infine il Castello di Moncrescente, con un graduale accostamento al luogo in cui avverrà la conversazione, un movimento che ricalca la descrizione per approssimazione che apre gli *Asolani*. La memoria bembesca ritorna nel momento in cui Eleonora si cinge d'alloro eleggendosi *Reina*, come la Fiammetta decameroniana, perché principale narratrice e regista della conversazione, nel senso boccaccesco, ma anche come Caterina Cornaro, perché regina della propria piccola corte personale.

Se Betussi raccoglie ispirazione da Boccaccio, in primis mediando alcuni passaggi descrittivi dagli *Asolani*, l'influsso bembesco si fa più rilevante a livello lessicale, per cui la maniera petrarchesca emerge con forza, facendo diventare i cespugli di bossi, di boccacciana memoria, cespugli di ginepri<sup>5</sup>. Sembra che anche quella di Petrarca sia una presenza mediata dalla lezione del Bembo, come si può ravvisare nel cambiamento linguistico-stilistico rispetto al *Raverta*, l'opera precedente e più famosa, per cui la lingua di Betussi diventa più pura ed elegante e presenta una maggiore costanza ortografica, segno di una maturità letteraria dell'autore che ha interiorizzato il dettato sorvegliato del Bembo, a discapito di altre suggestioni più sperimentali, pur conservando la propensione cronachistica<sup>6</sup>.

Difatti ne *La Leonora*, del *Raverta* rimangono intatti solo i temi classici dell'amore inteso platonicamente: la concezione dell'amore che prende spunto dalla definizione di vera bellezza, spiegata tramite alcuni assunti dottrinali, caratterizzati se non dalla completa negazione della corporeità, da una decisiva preminenza della cura della bellezza interiore su quella esteriore. Una differenza che emerge anche nel rapporto con i modelli: se nel *Raverta* è presente una certa sprezzatura nell'imitazione della fonte di partenza, di Boccaccio, di Petrarca e di Dante, diversamente dall'antecedente, nella *Leonora* è tutta visibile. Visibilità che soprattutto nelle due fonti più antiche si ribalta: la presenza di Petrarca per esempio, che aleggia pur sempre mediata dall'ispirazione bembesca, è molto ridotta nella *Leonora*, rispetto all'opera precedente, a favore di quella dantesca.

È un dato che appare anche chiaro nella quantità di citazioni: Petrarca ne *La Leonora* è presente direttamente solo due volte, la prima con i due versi della canzone *Quell'antiquo mio dolce empio signore*<sup>7</sup>, in cui il poeta fa riferimento alla scala di conoscenza che consente l'elevazione a Dio, di cui uno dei gradini comprende la cognizione delle cose terrene, in accordo con la teoria platonica, la seconda è il riuso di un verso del *Trionfo d'amore*<sup>8</sup>, con cui il personaggio di Bernardo Cappello paragona Eleonora al sole. Rilevante invece è la presenza della *Divina Commedia*, citata ben sei volte, da tutte e tre le cantiche, e in particolare, perché in accordo con il ficinianesimo imperante in tutto il dialogo, dal *Paradiso*.

Dall'*Inferno* Betussi riprende il XXVI canto<sup>9</sup> e in particolar modo il verso finale dell'*orazion picciola*, emblematico e in linea con i valori umanistico rinascimentali, e che forse aveva ritrovato

---

<sup>5</sup> L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2010, 81.

<sup>6</sup> M. POZZI, Nota finale alla *Leonora* nell'edizione dei *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Bari, Laterza, 1975, 364.

<sup>7</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di F. Contini, Torino, Einaudi, 1992, CCCLX, vv.142-143.

<sup>8</sup> F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988, I, 2, v. 51.

<sup>9</sup> «Liberi ci ha fatto la natura, ma sotto legge posti la ragione, la quale non è altro che un freno di se stesso. Né per altro ella ciò ha oprato, che per farci differenti dagli animali brutti e irrazionali non si

studiando le opere di Boccaccio, visto che il poeta di Certaldo spesso ricorda questo passaggio sia in prosa, precisamente nel *Filocolo*<sup>10</sup>, che in poesia, nella *Teseida*<sup>11</sup>. Per introdurre la concezione dell'uomo come essere destinato ad elevarsi dalla brutalità animale, Betussi si ispira al canto decimo del *Purgatorio* (v. 125) e al concetto del destino umano di perfezione che si compie nell'*angelica farfalla*:

Noi siamo nati tutti secondo il voler di Dio, per dover essere belli. Et non senza fatica a ciò possiamo pervenire, ma la fatica che ci vuole è dolce, dilettevole e soave; non amara, noiosa, né grave; perché in voler divenire belli in quanto al suo Fattore e grati appresso Lui; havendoci Egli dato l'anima, che è fiato di quello e infusala in questa frale spoglia; a lei ancho ha dato il vedere e il conoscimento del bene e del male, dell'utile e del danno, della perdita e dell'acquisto. Et incominciando dagli ultimi, l'acquisto, ch'ella può fare è, quando conoscendo se stessa bella, per haver havuto celeste origine; trovandosi congiunta poi a questo corpo di liggiero pericolare, cerca far lui partecipe di lei e del suo bene e non lascia, ch'egli guidi alle di lui sensualità che la possono far cadere in mancamento e in perdita della sua bontà e della sua perfezione. Questo tal conoscimento deriva in lei dalla cognitione della vera bellezza e bontà d'Iddio; a cui tutta donata per piacere a Lui cerca vestirsi delle vere virtù, de gli ottimi costumi e delle perfette cognitioni. Et nel far questo, non può essere di meno che il corpo non si abbellisca, il quale pigliando qualità dall'animo si purifica, si monda, tutto chiaro diventa e ogni mancamento viene a gittare.<sup>12</sup>

Dalla stessa cantica trae la concezione del libero arbitrio, spiegata da Eleonora, che permette all'uomo di scegliere di allontanarsi dalle tentazioni terrene per preservare l'interiorità destinata a ritornare a Dio, rielaborando alcuni versi del canto XVIII (vv. 61-72)<sup>13</sup>.

Come già accennato, è dal *Paradiso* che Betussi attinge più volte, introducendo due citazioni dal primo canto: la prima (vv. 104 e ss.), per illustrare l'ordinamento dei cieli verso cui l'anima

---

possono, né potranno giamai, chiamare belli compiutamente si come l'huomo.», G. BETUSSI, *La Leonora*, p. 42.

<sup>10</sup> «E in verità questo, di che io e te e gli altri priego il mio partire di qui, credo che degl'iddii sia piacere acciò che i miei giovani anni non si perdano in accidiose dimoranze: con ciò sia cosa che noi non ci nascessimo per vivere come bruti, ma per seguire virtù, la quale ha potenza di fare con volante fama le memorie degli uomini etterne, così come le nostre anime sono. Adunque voi ancora come me giovani, non vi sia grave, ma al mio priego vi piegate, e qualunque di voi in ciò come fedele amico mi vuole servire liberamente di sì risponda, senza volermi mostrare che la mia impresa sia meno che ben fatta: ché quello ch'io fo, io il conosco, e invano ci balestrebbe parole chi s'ingegnasse di farmene rimanere », G. BOCCACCIO, *Filocolo*, in *Tutte le opere*, a cura di A. E. Quaglio, V. Branca, Milano, Mondadori, 1967, III, 67.

<sup>11</sup> «Tanto è nel mondo ciascun valoroso,/ quanto virtute li piace operare;/ dunque ciascun di vivere ozioso/ si guardi che in fama vuol montare;/ e noi, acciò che stato glorioso/ intra' mondan potessimo acquistare,/ venimmo al mondo, e non/ per esser tristi/ come bruti animali e 'ntra lor misti.», G. BOCCACCIO, *Teseida*, in *Tutte le opere*, II, 44.

<sup>12</sup> G. BETUSSI, *La Leonora*, 41, 42.

<sup>13</sup> «Bene havete detto che quinci hanno origine le nostre bellezze, attento che, acciò meglio m'intendiate, l'anima l'abbiamo da Iddio e il corpo dalla Natura, l'una è perfetta e l'altro tutto imperfetto. La perfezione della prima può fare perfetto il mancante e la imperfettione del secondo può far nascere mancamento nella perfetta, si come l'una o l'uno più s'aderisce all'altro o all'altra. Come sarebbe per modo d'esempio, se pigliando il fradicio d'un'pomo e quello levandolo e gittandolo, del buon vorremmo farne conserva, facilmente, mettendolo in luogo buono, il ridurremo a salvezza. Così all'incontro, se non cercheremo rimuoverne il cattivo, ei verrà ad infettare il buono e i diverrà tutto guasto. Vengo a dire che, se l'anima vorrà levarsi al Cielo, onde è stata tolta e di dove fu la sua partenza, e non si lascia vincere dal sensuale di queste vane voluttà, verrà a purificare e a fare più bello il corpo che non lo ha formato la natura, dando a lui nuovo lume e nuovo senso. Ma se poi vorrà accostarsi alla lascivia e alla imperfettione di questa spoglia, ella verrà a farsi deforme e mancante, e egli a rimanere laido e contaminato.», ivi, 38.

dopo la morte anela a ritornare, Betussi spiega come l'anima sia spinta da una forza primordiale verso Dio, e puntualizza che ciò le è concesso solo se ha vissuto una vita retta:

Lentamente passiamo, che qui d'intorno stanno le anime beate, quando, uscite di questo carcere terreno, giungono dove furono tolte. Ma per ora non ne parleremo, perché diremo prima di questo fermamento del Cielo, sopra il quale giudichiamo che Iddio posi, il quale però non solo vi posa, ma comprende e abbraccia Lui e tutto il resto. Nondimeno, facendo noi distinzione e dividendo tutta la macchina mondiale, diremo che fatti i Cieli, e ordinatigli con quelle regole e con quegli ordini de' Pianeti, l'uno più freddo, l'altro più caldo, l'uno più humido, l'altro più secco, l'uno più acquatico, l'altro più aereo e così discorrendo per tutti; tutti fece. Poscia ornò tutti questi circoli celesti di ciascuno de' Pianeti. Et a quelli per fargli più belli, più eccellenti e d'alcuna cosa padroni, diede come ubidienti servi i segni celesti; i quali a loro servono, si come ancho Noi di più debile natura a loro poi siamo sottoposti. Et se gli havesse fatti senza, che amministrassero e fossero amministrati, come haverebbe potuto, non così bella, né con tant'ordine sarebbe da questa macchina; la quale da imo al sommo del cielo da Noi ben considerata, tutto che ci paia vacua e tutta piena per la infusione de gli elementi che non mostrano corpo e in quella sono partiti e ordinati. Et la ragione che quest'ordine renda i cieli più belli e da Noi più desiderati, è per conoscer Noi la virtù, che ne gli humani corpi da quelli deriva, i quali sentendo della infusione loro chi più e chi meno, partecipano delle forze loro e per le passioni, conoscono l'imperfetto che tengono nel mondo.<sup>14</sup>

Nella seconda citazione riutilizza i versi danteschi (*Par. I*, vv. 130-132): «così da questo corso si diparte/talor la creatura, c'ha podere/di piegar, così pinta, in altra parte»<sup>15</sup> parafrasandoli per aprire il sonetto, dedicato a Eleonora, *Quando talhor dal vero ben si parte*, in cui riprende ancora il concetto della libertà dell'uomo di scegliere il buono e di evitare il male, il danno. Infine, o meglio dapprima, visto che è prima citazione dantesca dell'opera, ritroviamo il riferimento al canto ventinovesimo, e precisamente ai versi dedicati a descrivere l'origine degli angeli (vv. 17-18)<sup>16</sup>, nati non per necessità, ma per atto d'amore<sup>17</sup>.

Come si è potuto notare dalla scelta dei temi e delle citazioni, la preferenza per la presenza dantesca si deve alla volontà dell'autore di ammantare i riesumati concetti neoplatonici primocinquecenteschi, e la loro chiara impronta spiritualistica maggiormente consona all'aria post tridentina, di un più ampio sapore letterario.

A ciò si aggiunge l'intento encomiastico che porta Betussi a continui riferimenti alla grande cultura letteraria e religiosa della nobildonna protagonista; infatti quasi tutte le citazioni (tranne l'apertura del sonetto tratta dal decimo canto) sono pronunciate dal personaggio di Eleonora, in modo da fare emergere la personalità nobile, la raffinata cultura, che le permette di riutilizzare al momento opportuno la propria conoscenza del poeta fiorentino.

Se la sicurezza di Eleonora nel citare Dante è finalizzata all'encomio, non si può trascurare la propensione cronachistica che Betussi conserva anche in questo trattatello, per cui pare credibile che le citazioni fatte dalla protagonista possano in parte essere reali spie della grande conoscenza del sommo poeta, una presenza così profonda che nessuno studioso e letterato, anche minore (Eleonora Falletti fu poetessa e in contatto con l'Accademia milanese dei Fenici) poteva ignorare.

---

<sup>14</sup> È sempre Eleonora a spiegare questo concetto, ivi, 35, 36.

<sup>15</sup> D. ALIGHIERI, *Le opere*, a cura di G. Petrocchi, Milano-Firenze, Mondadori, Le Lettere, 1994.

<sup>16</sup> «Fuor d'ogne altro comprender, come i piacque,/ s'aperse in nuovi amor l'eterno amore.», ivi, *Par. XXIX*, vv. 17-18.

<sup>17</sup> «Credo, e il vero credo sia, anchora che diverse siano state le opinioni de' più saggi, la natura angelica senza concettione esser nata per volontà e per compiacenza d'Iddio.», G. BETUSSI, *La Leonora*, 25, 26.