

ERICA CICCARELLA

«*Col coltello dell'immaginazione*».
Bellezza femminile e (auto)parodia in Agnolo Firenzuola (1493-1543)

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

ERICA CICCARELLA

«Col coltello dell'immaginazione».
Bellezza femminile e (auto)parodia in Agnolo Firenzuola (1493-1543)

Da una Prato scelta come terra di autoesilio, Agnolo Firenzuola nel 1541 decise di continuare la strada già battuta a Roma negli anni '20 coi «Ragionamenti» e l'«Epistola in lode delle donne», offrendo al pubblico femminile della cittadina il dialogo «Celso». Partendo da assunti neoplatonici di memoria bembiana, la «descriptio mulieris» viene affidata nel dialogo al tradizionale "canone lungo" dove il fine dell'autore, novello Zeusi, è di creare il prototipo ideale di donna Chimera. Accolto con fastidio dall'ambiente pratese, l'opera ben presto fu la causa di un nuovo esilio nell'esilio, rintracciabile in alcune pieghe della sua produzione seria e faceta. L'attività burlesca del Firenzuola, infatti, appresa negli anni romani all'Accademia de' Vignaiuoli, divenne il campo dove il poeta poté dare spazio alla sua delusione attraverso il consolidato registro della parodia antipetrarchesca. Il capitolo ternario «Sopra le bellezze della sua innamorata», oggetto del presente studio, si offre infatti al lettore quale (auto)parodica presa di posizione rispetto al «Dialogo», utilizzato come ipotesto e rovesciato negli intenti e nello stile.

Nel 1543 moriva a Prato Agnolo Firenzuola. Sebbene tutta la sua produzione, ad eccezione di un *pamphlet* linguistico, sia stata pubblicata postuma per le cure di Lorenzo Scala e Lodovico Domenichi, la sua attività letteraria abbracciò quasi tutti i generi che contraddistinsero la pratica poetica e trattatistica della prima metà del Cinquecento. Nel 1548 uscirono, infatti, le novelle e il *Dialogo sopra le bellezze delle donne*. L'anno seguente, invece, sempre per i tipi di Giunti, fu la volta delle *Rime*, in cui il petrarchismo di maniera si alternava alla pratica burlesca dei capitoli in terza rima. Le due commedie, la *Trinuzia* e i *Lucidi*, infine, videro la luce lo stesso anno, seguite dal portentoso lavoro di traduzione dell'*Asino d'oro* di Apuleio¹.

L'attenzione del Firenzuola verso il cangiante panorama letterario della prima metà del secolo non si declinò, però, solo in un esercizio di stile. Sia la produzione poetica sia quella trattatistica rivelano, infatti, l'aspirazione del nostro a inserirsi da protagonista nei dibattiti culturali che animavano le accademie e le tipografie, e più specificamente la questione della lingua e l'annosa *querelle des femmes*. Tralasciando l'interesse occasionale del Firenzuola per la riforma linguistica proposta da Trissino, la riflessione sull'eccellenza del genere femminile trova spazio a più riprese nella sua produzione letteraria². E proprio in merito all'elogio della bellezza delle donne le riflessioni di Firenzuola presentano caratteri di originalità, soprattutto se lette come tappe di un percorso poetico e biografico accidentato, che porterà lo stesso autore a una parodica ritrattazione finale.

Toscano di nascita, dopo una parentesi perugina in cui ebbe l'occasione di conoscere un giovane Aretino, Agnolo Firenzuola arrivò con ogni buona intenzione alla corte romana negli anni '20. Qui spese le sue prime energie letterarie in un progetto novellistico, i *Ragionamenti*, di chiaro stampo boccacciano, in cui la voce narrante era affidata, con un certo scarto rispetto alla tradizione, a sole

¹ Per la biografia e la bibliografia delle opere dell'autore si veda il profilo realizzato da FRANCO PIGNATTI, *Agnolo Firenzuola*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. XLVIII, 1997, pp. 216-219.

² AGNOLO FIRENZUOLA, *Discacciamento de le lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*, Roma, L. Vicentino e L. Perugino, 1524. Firenzuola ritornò burlescamente sull'argomento con i sonetti sul K (in AGNOLO FIRENZUOLA, *Rime*, in *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1991, pp. 992-995).

interlocutrici femminili³. L'opera, forse frutto di una conversione letteraria dagli «asinini studi» di legge avvenuta sotto la spinta di un'ignota dama romana, Costanza Amaretta, si arrestò alla prima giornata. Causa dell'interruzione potrebbe essere stata la stroncatura dell'amico Claudio Tolomei, nonché la morte della musa ispiratrice Costanza⁴. Danilo Romei parla più propriamente di una disillusione maturata in seno al progetto dei *Ragionamenti*, dovuta a una difficoltà di inserimento nell'*élite* culturale romana di quel torno d'anni, per la quale una voce così schiva, e forse ancora acerba, non riusciva a ritagliarsi lo spazio che le spettava⁵.

Ad ogni modo, in risposta a Tolomei, Firenzuola sentì la necessità di ritornare sulla questione femminile redigendo prontamente *L'epistola in lode delle donne*, in cui, attraverso una canonica galleria di donne illustri, si avanzava l'idea di una rivalutazione della donna sulla base degli *exempla* citati⁶. Sia i *Ragionamenti* sia l'*Epistola*, dunque, si presentano come primi e delicati momenti di un'attività letteraria che stava gradualmente crescendo, e testimoniano il profondo interesse di Firenzuola verso il dibattito sull'eccellenza femminile.

Ma se il progetto dei *Ragionamenti* naufragò e la vena artistica subì un rallentamento durante il difficile soggiorno romano fu anche a causa della malattia, forse la sifilide o la malaria, che colpì il Firenzuola e che lo costrinse a più riprese al silenzio letterario fino all'autoesilio nelle terre di Prato intorno al 1534⁷. Nella cittadina toscana Firenzuola credette di trovare finalmente l'ambiente ideale per guarire. E in effetti nei primi anni di soggiorno riprese l'attività poetica, ritornò a scrivere novelle, e si risvegliò anche la vena trattatistica. Memore dei *Ragionamenti* e dell'*Epistola*, egli, infatti, si sentì libero di continuare sulla falsariga della pubblicistica in lode delle donne sperimentata con difficoltà a Roma, offrendo alla cittadina di provincia il suo noto *Dialogo delle bellezze delle donne*, o *Celso*, dal nome del suo principale interlocutore⁸. Il fine celebrativo del dialogo – che nelle

³ I *Ragionamenti*, dedicati a Maria Caterina Cybo, portano la data del 25 maggio 1525. Sulla loro composizione e sulle motivazioni dell'abbandono rimando a DANILLO ROMEI, *La maniera romana di Agnolo Firenzuola (dicembre 1524-maggio 1525)*, Firenze, Centro2P Edizioni, 1983, pp. 51-157.

⁴ Di Costanza, Firenzuola dirà in seguito: «Questa fu quella Costanza, al quale fattasi signora dell'animo mio, svegliò l'ingegno a quegli lodevoli esercizi, che mi hanno fatto fra i virtuosi capere; questa fu quella che, trattomi dello asinino studio delle leggi civili, anzi incivili, mi fece applicare alle umane lettere; questa fu quella Costanza, che avanti se ne tornasse al cielo, tenne sempre la vita mia in grandissima dolcezza; questa è quella che dopo la morte sua non è restata molte fiata di cielo venirmi a consolare; e riserbandomi sempre il suo bel nome fermo e costante nella memoria, non mi ha mai lasciato all'asino ritornare» (AGNOLO FIRENZUOLA, *L'asino d'oro*, in *Opere*, cit., p. 437). Per i dati biografici di Costanza Amaretta rinvio a GIUSEPPE FATINI, *Agnolo Firenzuola e la borghesia letterata del Rinascimento*, Cortona, Premiata Tipografia Sociale, 1907, pp. 9-11.

⁵ DANILLO ROMEI, *La maniera romana di Agnolo Firenzuola*, cit., pp. 11-12.

⁶ Queste la prime righe dell'*Epistola*: «Se la poco ragionevole opinione di Tucidite, umanissimo il mio messer Claudio [Tolomei], la quale si nega potersi parlare delle donne in qual si voglia maniera, fusse stata approvata dai più, io non ardirei rispondere a quello che voi opponeste alli giorni passati a la prima *Giornata* de li miei *Ragionamenti*, dicendo che io facevo troppo altamente parlare a quelle persone alle quali più si converrebbe cercare quante matasse faccian mestieri a riempire una tela che entrare per le scuole dei filosofanti» (AGNOLO FIRENZUOLA, *In lode delle donne. Epistola a Claudio Tolomei*, in *Opere*, cit., p. 177).

⁷ Danilo Romei contesta la tesi della sifilide in ID., *Per la datazione del capitolo "in lode del legno santo"*, in *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 145-150.

⁸ Romei avanza l'idea di una stretta discendenza poetica tra i *Ragionamenti* e il *Celso*: «Poiché nella prima [giornata] si stabilisce uno stretto rapporto fra canzoni e tema filosofico principale (l'amore), è lecito sospettare che anche il tema della seconda dovesse essere conforme a quello delle liriche: la bellezza, appunto, che sarebbe, fra l'altro, logica prosecuzione del tema della prima. A questo punto è spontaneo pensare al *Celso* (o *Discorsi delle bellezze delle donne*), che potrebbe essere il risultato di una rielaborazione, strutturale e stilistica oltre che ambientale, della discussione filosofica della seconda giornata, come del resto incoraggiano a credere numerosi particolari minori sui quali non è il caso di indugiare. [...] Concludendo, è probabile che niente – o ben poco – che il Firenzuola non volesse, sia andato perduto dei *Ragionamenti*, che appaiono così non solo

intenzioni del Firenzuola doveva proporsi come un sincero omaggio alla venustà delle donne pratesi – conserva tuttavia i toni paradossali che caratterizzarono la *querelle des femmes* del XVI secolo. La retorica della lode così come quella dell'invettiva erano, infatti, speculari e, come ricorda Francine Daenens, il discorso sulla dignità della donna spesso annullava l'elogio in una altrettanto eloquente critica, ammettendone di fatto l'inferiorità⁹. Nel *Celso*, infatti, l'omaggio alla bellezza femminile si concretizza in una disamina dettagliata delle proporzioni, dei colori e delle forme che le diverse parti anatomiche della dama di corte dovrebbero possedere per risultare, nella loro totalità, armoniche e perfette.

L'occasione finzionale del dialogo è data dall'arrivo di Celso, alter ego di Firenzuola, nel giardino dell'abbazia di Grignano, dove quattro oneste dame pratesi, velate da ricercati pseudonimi (Lampiadra, Amorriscia, Selvaggia e Verdespina), discutono della bellezza di una loro conoscente e invitano il nuovo arrivato a intrattenersi *donnescamente* sulla questione¹⁰. Lungi dal giudicare l'avvenenza di una sola donna, Celso le incoraggia a rivolgere l'attenzione all'idea universale di bellezza. Ma prima di poter iniziare la lunga disamina del corpo femminile, Selvaggia, dietro cui si nasconde l'omonima dama cantata nelle *Rime*¹¹, interrompe bruscamente la conversazione, mettendo l'accento sull'instabilità del gusto estetico maschile, che spesso può tradursi in invettiva:

E la Selvaggia allora:

Le sono delle vostre di voi uomini, che non vi contenterebbe il mondo. Io udi' dire una volta che un certo Momo, non potendo in altro colpare la bella Venere, che e' biasimò non so che sua pianella. [...]

E Celso ridendo soggiunse:

– E anche Stesicoro, nobilissimo poeta siciliano, disse male di quella Elena, la quale con le sue eccessive bellezze mosse mille greche navi contro al gran regno di Troia.

A cui subito mona Lampiadra:

– Sì, ma voi vedete bene che e' n'accecò, e non riebbe la vista insino che non si ridisse.

– E meritamente – seguitò Celso – perciocché la bellezza e le donne belle, e le donne belle e la bellezza, meritano d'esser comendate e tenute carissime da ognuno; perciocché la donna bella è il più bello obietto che si rimiri, e la bellezza è il maggior dono che facesse Iddio all'umana creatura¹².

Firenzuola, dunque, alludendo al fortunato mito greco di Momo, si serve del personaggio di Selvaggia per accusare gli uomini di volubilità, mentre Celso, maschera dell'autore, respinge l'insinuazione dell'interlocutrice portando ad esempio il caso di Stesicoro. Cosa può aver spinto

opera abbandonata e incompiuta, ma almeno in parte smantellata per convogliarne i materiali su altri obbiettivi» (DANILO ROMEI, *La maniera romana di Agnolo Firenzuola*, cit., pp. 53-54).

⁹ Cfr. FRANCINE DAENENS, "Superiore perché inferiore": il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento, in *Trasgressione tragica e norma domestica. Esemplici di tipologie femminili dalla letteratura europea*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. 11-50. Si vedano anche PAMELA JOSEPH BENSON, *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park, Penn State University Press, 1992; LINA BOLZONI, *L'amore e le donne nella trattatistica degli anni Trenta*, in *Les Années Trente du XVI siècle italien*, Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004), réunis et présentés par Danielle Boillet et Michel Plaisance, Paris, Presses de l'Université Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 31-46; MARIE-FRANÇOISE PIEJUS, *Vénus bifrons: le double idéal féminin dans «La Raffaella» d'Alessandro Piccolomini*, in *Visages et paroles de femmes dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 73-140. Su Firenzuola si veda il più specifico contributo di PATRIZIA BETTELLA, *Corpo di parti: ambiguità e frammentarietà nella rappresentazione della bellezza femminile nei trattati di Trissino e Firenzuola*, in «Forum Italicum», XXXIII, 2, 1999, pp. 319-325.

¹⁰ AGNOLO FIRENZUOLA, *Dialogo delle bellezze delle donne*, in *Opere*, cit., p. 533.

¹¹ ID., *Stanze in lode di Madonna Selvaggia*, in *Opere*, cit., pp. 799-827. Inoltre nelle *Rime* le sono dedicati un cospicuo numero di altri componimenti amorosi a partire dal 1538 (IX, XV, XXI, XXIII, XXXI, XCII).

¹² ID., *Dialogo delle bellezze delle donne*, in *Opere*, cit., p. 534.

l'autore a inserire tra le prime battute del dialogo il riferimento a queste due figure è presto detto. Momo, figlio della Notte e dio del biasimo, a partire dalla riscoperta quattrocentesca di Luciano diventa un personaggio-chiave in molte opere tra XV e XVI secolo – dal *Momus* albertiano al Momo dello *Spaccio della bestia trionfante* di Bruno –, e la sua presenza segnala una pratica della derisione che non si pone limiti di legittimità o di decoro¹³. Il poeta Stesicoro, da parte sua, secondo la leggenda punito con la cecità per un'offensiva ode a Elena, rappresenta, invece, con la sua *Palinodia*, la ritrattazione poetica possibile e auspicabile¹⁴.

La piccola scenetta di astio tra Celso e Selvaggia parrebbe, infatti, avere i toni di un'apologia preventiva da parte dell'autore-personaggio, tesa a legittimare l'elogio della bellezza femminile che lo stesso Celso imbastirà di lì a poco, in una sorta di giustificazione dell'intera opera. Ma, in una prospettiva *a posteriori* che oltrepassa la cornice del dialogo, l'allusione alle due figure sembra assumere altre significazioni, che riguardano la ritrattazione parodica che farà in sede burlesca del canone estetico esposto con convinzione nel *Celso*. La relazione Momo-Stesicoro-Firenzuola si chiarirà, però, meglio in chiusura; al momento basta dire che, durante la stesura del dialogo, Celso sembra voler chiarire al proprio pubblico femminile di non appartenere alla ingrata stirpe dei discendenti di Momo. Al contrario, il giovane interlocutore introduce la sua disamina sul perfetto corpo della dama di corte facendo riferimento alla teoria neoplatonica, secondo la quale la contemplazione della bellezza femminile eleva l'uomo al divino:

per la di lei virtù noi ne indiriziamo l'animo alla contemplazione e per la contemplazione al desiderio delle cose del cielo [...]. Per lei si vede l'uomo dimenticarsi di se stesso, e, veggendo un volto decorato di questa celeste grazia, raccapricciarsi le membra, arriacciarsi i capegli, sudare e agghiacciare in un tempo, non altrimenti che uno, il quale, inaspettatamente veggendo una cosa divina, è esagitato dal celeste furore, e finalmente in sé ritornato, col pensier l'adora e con la mente si le 'nchina, e, quasi uno Iddio, conoscendola, se le dà in vittima e in sacrificio in su l'altare del cuore della bella donna¹⁵.

La cornice argomentativa esibita da *Celso* è, dunque, quella del neoplatonismo di memoria ficiniana, aggiornato sugli *Asolani* di Bembo e sui trattati d'amore di Mario Equicola e Leone Ebreo¹⁶. Dopo essersi dilungato nelle premesse del dialogo sulle lodi dell'eccellenza e superiorità

¹³ «Sin dalla *Theogonia* di Esiodo (vv. 213-214) Momo è il “figlio della Notte”, la personificazione del sarcasmo, della derisione, dell'ironia mordente. Variamente citato o messo in scena da Esopo (*Fabulae*, 124), Platone (*Respublica*, 487a), Callimaco (*Hymni*, II.113; *Epigrammata*, Fr. 393 Pfeiffer), Filostrato (*Epistulae*, 37) e Cicerone (*De natura deorum*, III.44, col nome di Quarella), egli è soprattutto il protagonista di due dialoghi di Luciano di Samosata, *Iuppiter tragoedus* e *Deorum concilium* [...] in cui Momo è chiamato ad interpretare il ruolo del parresiasista»: DANTE FEDELE, *Il parresiasista punito, ossia Momus di Leon Battista Alberti*, in «Politica e religione. Annuario di teologia politica», 2012-2013, p. 91. Per la fortuna cinquecentesca del mito si veda STEFANO SIMONCINI, *L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno*, in «Rinascimento», XXXVIII, 1998, pp. 405-454.

¹⁴ GIULIO MASSIMILLA, *L'Elena di Stesicoro quale premessa ad una ritrattazione*, in «La parola del passato», XLV, 1990, pp. 370-381.

¹⁵ AGNOLO FIRENZUOLA, *Dialogo delle bellezze delle donne*, cit., p. 534.

¹⁶ Sarà utile ricordare che prima del 1541, data di composizione del *Celso*, erano già stati pubblicati i trattati d'amore di Pietro Bembo (*Asolani*, 1505), Francesco Cattani da Diacceto (*De amore*, 1508), Mario Equicola (*Libro de natura de amore*, 1525), Agostino Nifo (*De pulchro et amore*, 1531) e Leone Ebreo (*Dialoghi d'amore*, 1535). Per la pubblicistica in lode delle donne si avevano già i trattati di Galeazzo Flavio Capella (*Della eccellenza et dignità delle donne*, 1525) e di Cornelio Agrippa (*De la nobiltà e preecellentia del femminile*, 1530). Cfr. MARCELLO AURIGEMMA, *Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1982; e GIORGIO MASI, *La lirica e i trattati d'amore*, in *Storia della letteratura italiana. Il Primo Cinquecento*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 595-604.

femminile, Celso chiude la *captatio benevolentiae* con la ripresa del noto mito platonico delle metà, da cui fa scaturire l'idea della naturale uguaglianza dei sessi:

dal ragionamento di sopra, che conchiude che noi siamo la metà l'uno dell'altro, si forma un argomento insolubile, che così nobili siate voi donne come noi uomini, così savie, così atte alle intelligenze e morali e speculative, così atte alle meccaniche azioni e cognizioni come noi, e quelle medesime potenzie e virtuali abiti sono nell'animo vostro che nel nostro; perciò che, quando il tutto si parte in due parti uguali ugualmente, di necessità tanto è una parte quanto l'altra, tanto buona quanto l'altra, tanto bella quanto l'altra¹⁷.

Ma, se nella prima parte Celso illustra come la bellezza sia armonia tra le parti e come così si possa approdare all'ideale di bellezza universale, e quindi alla contemplazione, il discorso poi cambia tono con la descrizione del corpo femminile, che sotto lo sguardo del mentore subisce una chirurgica frammentazione. Utilizzando il canone "lungo" di memoria boccacciana, capelli, occhi, ciglia, naso, guance, bocca, denti, mento, orecchi, gola, braccia, mani, petto, gamba e piede sono dettagliatamente passati in rassegna e selezionati nella loro fenomenologia¹⁸. Il fine dichiarato, infatti, del dialogo e di Celso, che si autoproclama nuovo Zeusi, è creare la donna «chimera», prendendo quanto di meglio possano offrire le quattro dame della brigata¹⁹:

egli è necessario [...] pigliar l'eccellenza delle bellezze delle particolari parti di tutt'a quattro voi e fingerne una bella carne come noi desideriamo²⁰.

In questa operazione di montaggio facilmente si può rintracciare l'influenza dei dettami figurativi del ritratto primo cinquecentesco²¹. Spie linguistiche o vere e proprie dichiarazioni mostrano l'intento di legare il proprio discorso con la tecnica pittorica, eleggendo a strumento quello che lo stesso Celso chiama «il coltello dell'immaginazione»:

mona Lampiada ha la grazia universal di tutta la bocca, come io la desidero; la Selvaggia delle labbra, che le ha maravigliose; mona Amorriscia dei denti e Verdespina delle gengive e della lingua; sì che con tutte a quattro voi noi faremo una bocca delle più belle che mai fossero, non pur dipinte, ma immaginate; però ciascuna di voi mi darà la parte sua per il ritratto della mia chimera²².

D'altronde il legame con il modello figurativo è dato anche dalle fonti scelte dallo stesso Firenzuola. I testi più direttamente coinvolti nella stesura del dialogo sono, infatti, due opere che sin dal titolo rimandano inequivocabilmente alla sfera del visivo: le *Imagines* di Luciano di Samosata e i

¹⁷ AGNOLO FIRENZUOLA, *Dialogo delle bellezze delle donne*, cit., p. 547.

¹⁸ Per la differenza e la fortuna del canone breve e del canone lungo nella *descriptio mulieris* rimando ai lavori di GIOVANNI POZZI, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-438; ID., *Il ritratto della donna nella poesia di inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», XXI, 1979, pp. 1-30.

¹⁹ Per una ricostruzione del mito di Zeusi e per la sua fortuna cinquecentesca si veda ELISABETTA DI STEFANO, *Zeusi e la bellezza di Elena*, in «Fieri», 1, 2004, pp. 77-87. Anche Boccaccio allude alla storia di Zeusi nel capitolo XXXIV, dedicato a Elena, del *De mulieribus claris*, testo sicuramente letto e studiato da Firenzuola nel contesto della pubblicita in lode delle donne.

²⁰ AGNOLO FIRENZUOLA, *Dialogo delle bellezze delle donne*, cit., p. 571.

²¹ LUIGI TONELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1933. Tonelli chiama «estetizzanti» i seguenti trattati: *I ritratti* (Roma, 1524) di Giangiorgio Trissino, il *Dialogo delle bellezze delle donne* di Agnolo Firenzuola, il *Dialogo dove si ragiona delle Bellezze* (Venezia, 1542) di Nicolò Franco e il *Libro della bella donna* (1554) di Federico Luigini. Rispetto al *Dialogo* di Firenzuola lo studioso affermava che esso «anticipava l'opulenza di carne voluttuosa dei quadri contemporanei» (p. 298).

²² AGNOLO FIRENZUOLA, *Dialogo delle bellezze delle donne*, cit., p. 586.

Ritratti di Gian Giorgio Trissino²³. Se nel primo il poeta greco tesseva l'elogio della bella Pantea con il canonico strumento dell'*ecfrasis*, nel secondo Trissino, per descrivere Isabella d'Este, si serve di due piani discorsivi separati. A Pietro Bembo è affidato l'elogio delle doti spirituali della marchesa, mentre a Vincenzo Magré, alter ego dell'autore, è assegnato il compito di descrivere le bellezze fisiche di Isabella d'Este, per le quali si servirà di un prodigioso montaggio di parti di corpo di altre famose gentildonne. Recuperando la lezione di Trissino, però, Firenzuola decide di non concentrarsi su un unico corpo simbolico ma sulla costruzione chimerica di una donna-modello:

Piglieremo tutte e quattro voi: e imitando Zeusi, il quale dovendo dipingere la bella Elena alli Crotoniati, di tutte le loro più eleganti fanciulle ne elesse cinque, delle quali togliendo da questa la più bella parte, e da quell'altra il simile facendo, ne formò la sua Elena, che riuscì così poi bellissima. Da cui eziandio il magnifico Giovan Giorgio Trissino, o forse da Luciano, il quale la sua bellezza compose delle molte bellezze che egli ritrasse dalle eccellenti statue dei più celebrati scultori che fossero stati sino al tempo suo, imparò il modo del suo ritratto: e così facendo noi, tenteremo se di quattro belle noi ne possiamo fare una bellissima²⁴.

La descrizione del *soma* della donna-chimera di Celso-Zeusi ha, però, un intento prescrittivo che manca in Luciano e in Trissino, e che si traduce nella proposta di una serie di disegni mostrati alle donne pratesi²⁵. Dall'uomo vitruviano alla serie di anfore che classificano le diverse corporature femminili, fino a improbabili segni grafici indicanti il giusto taglio di una bocca sorridente, Celso indica alle sue interlocutrici i parametri estetici da rispettare. La ricchezza di dettagli e la rigidità del paradigma estetico inquieta, però, le stesse interlocutrici che iniziano a sentirsi «cosa contraffatta»:

Oimè, oh, voi mi avete fatto sbigottire a raccontare tante misure. Dunque, quando noi facciamo i bambini o vero le bambine, e' ci bisognerebbe il braccio o le seste. Io vi dirò il vero, se e' mi pareva essere bella, che molte volte mi è stato detto di sì, e guardandomi io alcuna volta nello specchio (per confessarne il vero) me lo soli creduto, anzi mi è paruto essere del certo; ma io vi dico bene che da qui inanzi mi parrà essere una cosa contraffatta. Oimè, oh, di coteste misure io non ne credo avere straccio; si che io mi posso ire a riporre²⁶.

Ma il discorso sulla bellezza femminile di Firenzuola non si esaurisce con la sola stesura del *Dialogo*. Nella produzione lirica di stampo amoroso, infatti, il poeta segue i dettami del petrarchismo cantando canonicamente le chiome bionde (XXX), la candida mano e il bel seno (XLVI) delle donne amate²⁷.

È solo nel registro burlesco, acquisito negli anni romani attraverso la frequentazione dell'Accademia dei Vignaiuoli e mai abbandonato, che lo scarto parodico e misogino si declina nei

²³ SONIA MAFFEI, *Le Imagines di Luciano: un "patchwork" di capolavori antichi. Il problema di un metodo combinatorio*, in «Studi Classici e Orientali», XXXVI, 1987, pp. 147-164. Per i *Ritratti* di Trissino (scritti nel 1514 e pubblicati nel 1524), oltre al già citato lavoro di Patrizia Bettella, rimando a MARY ROGERS, *The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting*, in «Renaissance Studies», II, 1, 1988, pp. 47-88.

²⁴ AGNOLO FIRENZUOLA, *Dialogo delle bellezze delle donne*, cit., pp. 537-538.

²⁵ Sulla relazione tra trattati d'amore, pubblicitaria in lode della bellezza femminile e discorso artistico primo cinquecentesco si vedano la sezione «Bellezza e Grazia» in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, II, pp. 1611-1711. In particolare si è evidenziata una forte analogia tra il procedimento argomentativo di Celso e quello messo in campo da Mario Equicola, cfr. *ivi*, pp. 1613-1627. Ancora sul rapporto tra arte, proporzioni e bellezza si veda GEORGES VIGARELLO, *Les proportions du corps, in Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, pp. 441-446.

²⁶ AGNOLO FIRENZUOLA, *Dialogo delle bellezze delle donne*, cit., p. 553.

²⁷ Sulle parti del corpo femminile cantabili in poesia si vedano gli indispensabili saggi di AMEDEO QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Cosimo Panini Editore, 1991 e GIOVANNI POZZI, *Il ritratto della donna*, cit.

termini del paradosso. Il capitolo ternario *Sopra le bellezze della sua innamorata* si pone come l'esempio antifrastico più eclatante: in esso la *descriptio mulieris* si iscrive sia nel solco dell'antipetrarchismo di primo cinquecento, sia in un processo di rovesciamento parodico del ritratto in positivo imbastito nel *Dialogo*. Se, infatti, il Firenzuola per la rappresentazione umoristica del corpo della donna si rifà alla poetica appresa dai compagni burleschi come Niccolò Campani, Giovanni Mauro e Berni stesso²⁸, sembra che nel capitolo il poeta dialoghi coi precetti estetici espressi nel trattato, attraverso una studiata e aperta palinodia:

Prima de' suoi capei vo' raccontare,
 Che paion proprio due matasse d'accia
 Poste sovr'una canna a rasciugare.
 Che dirò io di quella allegra faccia,
 Che lustra, come fa lo stagno vecchio,
 Netto con uova peste e rannataccia?
 E di qua e di là tiene un orecchio,
 Più bello assai di quel del mio secchione,
 Ch'io comperai l'altr'ier dal ferravecchio.
 La testa sua pare un pan di sapone,
 E quei suo' occhiolin due fusaiuoli,
 Dipinti a olio, e tinti col carbone.
 Manichi son le ciglia di paiuoli:
 Il naso è come quel del mio mortaio,
 La bocca ha come i popon cotignuoli.
 Le gote en come rape di gennaio:
 La gola è grossicciuola, e proprio pare
 Di rame una mezzina in su l'acquaio.
 E le spalle si possono agguagliare
 A due balle di fogli fin da Colle,
 Che sian messi in Dogana a sgabellare.
 Lucon quei duo poccion come due ampolle:
 Ché s'io potessi starvi sopra un giorno
 A mio bell'agio due ore a panciulle,
 P' darei certi morsi lor dattorno,
 Che parria ch'ella fosse una schiacciata
 Con l'uve secche, uscita allor del forno.
 Che bella personcina sperticata!
 La pare un boto posto a Santo Sano,
 Quando la sta in contegni intirizzata.
 O che braccione sode a piena mano,
 Bianche, che paion proprio di bucato,
 Morbide, come un cavol pianigiano.
 Il resto ch'ella tien poi rimpiaettato
 Sotto la cioppa, o sotto il gamurrino,
 Tu puoi pensar che sia meglio un buondato²⁹.

Data la difficoltà di datazione di una parte della produzione poetica di Firenzuola, non possiamo affermare con sicurezza che il capitolo sia stato redatto a Prato. Ad ogni modo possiamo constatare

²⁸ Di Niccolò Campani, detto lo Strascino, ricordiamo il *Capitolo delle bellezze della dama* e il *Capitolo secondo delle bellezze della dama* (in *Berni e Berneschi*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 2014, pp. 681-686). Giovanni Mauro d'Arcano dedica, invece, a Della Casa il *Capitolo delle donne di montagna* (in *Poeti del Cinquecento*, t. I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni e Silvia Longhi, Milano, Ricciardi, 2001, pp. 904-908), mentre di Francesco Berni ricordo i *Capitolo primo e secondo alla sua innamorata* (in FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985, pp. 197-201). Per una storia del capitolo burlesco in terza rima si rimanda a SILVIA LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983.

²⁹ AGNOLO FIRENZUOLA, *Sopra le bellezze della sua innamorata* [*Rime*, III], in *Opere*, cit., pp. 951-952, vv. 19-54.

che la descrizione parodica del corpo femminile è attuata attraverso la stessa tecnica retorica del canone “lungo” adoperata nel *Dialogo*, traducendo, però, l'intento celebrativo in una topica invettiva misogina. Anche se, infatti, il titolo del componimento rimanda al noto modello berniano del *Capitolo primo della sua innamorata*, Firenzuola rimodula il motivo misogino concedendo ampio spazio narrativo ad una dettagliata disamina parodica del corpo che ricalca non a caso le rubriche anatomiche esposte nel *Celso*³⁰. Inoltre, rispetto alla pratica burlesca del capitolo in terza rima appresa durante gli anni romani, sappiamo che essa continuò a essere attiva anche durante il soggiorno pratese con almeno due componimenti di sicura ambientazione toscana, ovvero il *Capitolo in lode delle campane* dedicato al pratese Gualterotto de' Bardi e quello *In lode della sete* per l'amico Benedetto Varchi di ritorno a Firenze³¹.

Al di là, dunque, della tradizione burlesca a lungo frequentata, le analogie del capitolo con il *Dialogo* inducono a cercare in altre direzioni la genesi del componimento parodico.

Dalla biografia di Firenzuola apprendiamo, infatti, di un'amara vicenda biografica che negli ultimissimi anni di vita lo portò ad affrontare a Prato un nuovo esilio nell'esilio. Il *Celso*, nato con intenti encomiastici verso l'élite femminile pratese, ebbe una tiepida accoglienza, o meglio una contrariata risposta, da parte di chi, per propria gloria o della propria casata, ricercava sotto i nomi fittizi delle interlocutrici riferimenti reali alle dame della città. Tracce di queste attese da parte del pubblico pratese – che presto, secondo quanto ci dice lo stesso Firenzuola, si tramutarono in vere e proprie accuse di ingratitudine – le troviamo nel paratesto del dialogo. La dedicatoria *Alle nobili e belle donne pratesi* si presenta, infatti, come un'apologia indirizzata alle sue lettrici:

Certi di questi nostri cervelli tanto stillati, che si convertono in fumo il più delle volte, volevano interpretare i nomi, che io ho celati studiosamente. [...] L'intenzione mia, pratesi mie care, non è stata di notar né questa né quella. [...] Sì che, donne mie belle, quando questi maligni, così vostri come miei nemici, dicono che io ho detto mal di voi, rispondete loro audacemente quel ch'io uso dire tutto il dì, che chi con atti, con parole, con pensieri usa di fare una minima offesa a una minima donna, ch'egli non è uomo, anzi un animale non ragionevole, cioè una bestia³².

Non conosciamo la vera natura delle accuse rivolte a Firenzuola dalla comunità pratese, ma alcune preziose testimonianze ci parlano della delusione e dello sconforto che a partire dal 1541 alterarono definitivamente il soggiorno toscano. In due lettere di Niccolò Martelli leggiamo, infatti, di una levata di scudi da parte di una cerchia di poeti pratesi verificatasi in seno all'Accademia dell'Addiaccio, nata da pochissimo proprio per opera di Firenzuola³³. Attraverso le parole

³⁰ Nel primo dialogo la sequenza delle rubriche è: *Delli occhi – Delle ciglia – Del naso – Delle guance – Della bocca – Dei denti – Del riso – Del mento – Degli orecchi – Della gola – Delle braccia e mani – Del petto – Della gamba – Del piede – Dei capelli*. Nel secondo dialogo l'ordine viene leggermente modificato: *Dei capegli – Della persona – Della fronte – Delle ciglia – Dell'occhio – Delli orecchi – Delle tempie – Delle guance – Del naso – Della bocca – Dei denti – Della lingua – Del mento – Della gola – Delle spalle – Del collo – Delle braccia – Del petto – Della gamba – Del piede – Delle braccia – Delle mani*.

³¹ Cfr. AGNOLO FIRENZUOLA, *Rime*, in *Opere*, cit., pp. 957-970. Da ricordare anche i capitoli per Clemenza Buonamici e Verdespina, una delle interlocutrici del *Celso* (pp. 947-950).

³² ID., *Dialogo delle bellezze delle donne*, in *Opere*, cit., pp. 525-526. Niccolò Martelli era stato uno dei fondatori dell'Accademia degli Umidi di Firenze, nata nel novembre del 1540, e frequentava spesso Prato per far visita a Maria Minerbetti, sua amante (cfr. GIUSEPPE FATINI, *Agnolo Firenzuola*, cit., p. 26). La *Prima veste de' discorsi degli animali* è un volgarizzamento del *Panciatantra* indiano attraverso la mediazione del rifacimento spagnolo *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (Burgos, 1498). La lettera dedicatoria è del 9 dicembre 1541 (anche se la composizione risale al 1540) ed è rivolta *Alle gentili e valorose donne pratesi*.

³³ Cfr. la lettera di Martelli del 15 maggio 1541 sull'Accademia dell'Addiaccio, in NICCOLÒ MARTELLI, *Il primo libro delle lettere*, Firenze, Doni, 1546, trascrizione a cura di Barbara Lucchesi nella Banca Dati Cinquecento Plurale, <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/martelli.pdf>>, immesso in rete il 9 giugno 2009,

dell'amico nell'aprile del 1541 arrivava così da Firenze il consiglio di tralasciare le beghe provinciali e di mandare in stampa la *Prima veste de' discorsi degli animali*, in barba alle ostilità degli «aduersari»:

Spiegate i vostri concetti in carte per allungar la uita uostra il piu che uoi potete à malgrado di loro, mandateli lunge dal uostro nido in una Roma, in una Vienna, in una Bologna, publicateli alle Stampe [...] non offendete voi stesso, col dar luogo alle passioni, che gli aduersari uostri uorrebbono che le ui affliggesser tanto che uoi passaste i debiti termini impostici dalle leggi, per hauer cagione di nuouerui poi maggiormente; mostrateui lieto il piu che uoi potete, perche specchiandosi talhora in uoi non habbino allegrezza di vedervi mal contento³⁴.

La parabola pratese di Firenzuola, apertasi con la stesura di opere importanti come il *Dialogo* e il volgarizzamento della *Prima veste*, si stava così chiudendo in un'inaspettata delusione poetica ed esistenziale. Ed è in questa prospettiva che andranno letti anche i primi versi dell'accorata *Elegia alle donne pratesi*, dove il poeta, imitando l'*escondit* di Petrarca (*Rvf*, CCVI)³⁵, si rivolge alle sue interlocutrici lamentando l'ingiustizia di cui è stato vittima e ricordando la sua lunga attività di estimatore della bellezza femminile:

Dunque avrò speso tutti i passati anni,
donne mie care, ne le vostre lodi,
per riportarne un giusto odio alla fine?
Giusto, se fusse ver ch'io mai dicessi
Cosa che v'oscurasse pure un crino;
ma ingiusto, perché mai snodai la lingua
in cosa che non fusse in onor vostro.

Qual orecchia crudele, anzi bugiarda
Fe' fede a voi (ah fede scempia e falsa!)
Donne mie belle, donne oneste e care,
ch'io mai dicessi che voi fuste brutte³⁶

Nella chiusa del componimento Firenzuola espone le sue ultime preghiere rivolgendosi all'onnisciente Amore, che, conoscendo le reali intenzioni del poeta, potrà concedergli solo la pietà, non certo il perdono:

Che posso io far? Dunque l'altrui errore
Patir debbo? Per questo tante e tante
Fatiche perder? Per questo esser mostro
A dito per nimico vostro, o donne?
[...] donne, io sono quel vostro
Servo, che non snodai la lingua mai,
se non per vostro onor, né dissi, o dico
così di voi non degna, e non diria
per oro, per cittadi, o per castella.
Vinca il ver dunque e si rimanga in sella,

p. 24: «Non prima scaualcato & fattimi trarre li stivali, che vedute li due vostre lettere, le quali come d'uno amico mio carissimo importauano il successo del uostro Addiaccio amottinatosi, il che non importa niente, tutto ui è honore, & fauore, doue è il Firenzuola, quiui è l'Addiaccio, e l'Accademia», Sull'attività pratese di Firenzuola si veda MATTEO BOSISIO, «O bel Bisenzio, ecco l'età dell'oro»: *Agnolo Firenzuola e la formazione dell'Accademia dell'Addiaccio*, in «Archivio Storico Pratese», LXXXVII, 1-2, 2011, pp. 5-36.

³⁴ NICCOLÒ MARTELLI, *Il primo libro delle lettere*, cit., p. 27.

³⁵ L'elegia ricalca molti passaggi della canzone CCVI, con la quale Petrarca si inseriva nel filone trobadorico dell'*escondit* che «equivale in termini odierni a dichiararsi non colpevole di un'accusa che ci viene imputata»: cfr. MAURIZIO PERUGI, *L'escondit del Petrarca (Rime CCVI)*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina», CII, 1990, pp. 201-228.

³⁶ AGNOLO FIRENZUOLA, *Elegia alle donne pratesi*, in *Opere*, cit., p. 890, vv. 1-11.

e vinta a terra cada la bugia.
Tu sai in me il tutto, Amor; fanne lor fede,
e 'mpetrami pietà, ma non perdono³⁷.

L'autodifesa testimonia dunque una situazione esistenziale che negli ultimi anni di soggiorno pratese si era rivelata insopportabile. E lo stesso Firenzuola, che aveva riservato ai componimenti elegiaci il lamento per le immeritate accuse mossegli, risponde nel capitolo burlesco con l'invettiva e la derisione della bellezza femminile.

La delusione lo porterà, infine, a lasciare le vesti di Celso-Zeusi e a sostituirle con quelle di Momo. La palinodia burlesca, però, sarà di segno opposto, rispetto a quella, portata ad esempio nel *Dialogo* e oramai non più realizzabile, del poeta Stesicoro.

³⁷ Ivi, p. 892, vv. 68-71 e 74-82.