

FRANCESCO GALLINA

Itinerarium mentis in Cyprum. *Il giardino della «falsa Venere cipriana»
nel Paradiso degli Alberti*

In

Natura, società e letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO GALLINA

Itinerarium mentis in Cyprum. *Il giardino della «falsa Venere cipriana»
nel Paradiso degli Alberti*

Mirabile espressione letteraria dell'ideologia dello spazio e della realtà tardogotico-fiammeggiante, la rappresentazione del giardino di Cipro nel Libro Primo del Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi da Prato non solo risemantizza echi classici e della grande letteratura fiorentina trecentesca, ma si inserisce all'interno di un programma enciclopedico e pedagogico che, collocandosi entro una visio a sfondo odepotico, ha come suo principale obiettivo la catarsi tanto dell'autore/narratore quanto del lettore. Esplorando il giardino cipriota raffigurato nel capolavoro in prosa del Gherardi, il contributo mira a decifrarne la funzione figurativa all'interno del complessivo organismo letterario, evidenziando l'adozione di una parola eminentemente icastica, il cui fine è quello di inebriare il lettore, come inebriante è il subdolo hortus deliciarum ivi descritto, tanto incantevole quanto inibente nell'ottica del raggiungimento di un'ideale perfezione etico-morale e spirituale.

Esemplare espressione letteraria dell'ideologia tardogotica dello spazio e della natura, la rappresentazione del giardino di Cipro nel Libro Primo¹ del *Paradiso degli Alberti*² di Giovanni Gherardi da Prato³ non solo risemantizza echi classici e della letteratura fiorentina trecentesca, ma si inserisce all'interno di un organico programma enciclopedico e pedagogico che, collocandosi entro una *visio* a sfondo odepotico, prospetta l'edificazione morale del lettore e del narratore al contempo.

Fra neoplatonismo apuleiano e spiritualismo ascetico, il viaggio “virtuale” attraverso il Mediterraneo che l'io narrante compie in una dimensione parallela (ma non per questo meno vera del reale) si inserisce all'interno di un disegno di stampo didattico e didascalico, passando – non senza qualche forzatura e inesattezza – dalla geografia alla filosofia, dalla storia al mito, proponendo un complesso intreccio di rimandi intertestuali che non solo sembrano anticipare figurazioni cronologicamente successive del regno venereo – di sapore leonardesco, qualora non già poliflesco⁴ –, ma che, di certo, palesano le loro molteplici interrelazioni con la letteratura classica e mediolatina sapientemente filtrate dai migliori frutti trecenteschi del volgare fiorentino, con

¹ Il Libro Primo del *Paradiso degli Alberti* costituisce uno dei molteplici oggetti di indagine che saranno ampiamente discussi all'interno della ricerca di Dottorato condotta dal sottoscritto presso il Dipartimento DUSIC dell'Università degli Studi di Parma. Si tratta di un dettagliato lavoro d'analisi che, usufruendo prevalentemente di fonti d'archivio e letterarie, è finalizzato a fornire un quadro storico-culturale e critico-letterario relativo alla figura di Giovanni Gherardi da Prato e alla sua produzione in prosa e in versi.

² Il titolo del capolavoro gherardiano dipende da una scelta autonoma del suo primo editore, il russo Aleksandr Veselovskij che, sulla base dell'unico testimone manoscritto – il Riccardiano 1280 – allestisce *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867, 3 voll. Pubblicate a breve distanza sono le due edizioni critiche successive, risalenti agli anni '70 del Novecento: G. GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975; G. DA PRATO, *Opere complete, I. Il Paradiso degli Alberti (con appendice d'altri autografi)*, ed. critica per cura di F. Garilli, Palermo, Libreria Athena, 1976. Per le citazioni seguenti ci serviamo dell'edizione lanziana.

³ Si vedano a proposito i seguenti profili biografici: F. BAUSI, *Gherardi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999, vol. LIII, 559-568; E. GUERRIERI, *Giovanni Gherardi da Prato e Francesco di Marco Datini (con dodici lettere, di cui nove inedite, di Giovanni a Francesco di Marco & Co.)*, «Interpres», XXIII (2004), 7-53: 7-33.

⁴ Cfr. A. MARINONI, *Il regno e il sito di Venere*, in AA.VV., *Il Poliziano e il suo tempo. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento. Firenze – Palazzo Strozzi. 23-26 settembre 1954*, Firenze, Sansoni, 1957, 273-287: 279; A. CHASTEL, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964, 271; G. STACCIOLI, *Profilo congressuale di Filippo Brunelleschi e della tenzone poetica con Giovanni Gherardi*, in W. von Löhneysen (herausgegeben von), *Der Humanismus der Architektur in Florenz. Filippo Brunelleschi und Michelozzo di Bartolomeo. Im Auftrag der Berliner Renaissance-Gesellschaft*, Hildesheim, Weidmann, 1999, 37-55: 51; R. RINALDI, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino, UTET, 1990, vol. II, t. I, 77.

particolare attenzione agli ameni dispositivi spaziali ideati dal Boccaccio, sia nelle sue ‘opere minori’ che nel *Decameron*⁵.

Ponte fra Occidente e Oriente, Cipro è l’ambientazione prescelta dall’autore per ostentare le proprie abilità descrittive di gusto *flamboyant*, adottando una tecnica che fa della florida *varietas* cromatica un distintivo marchio stilistico. Il testo, calibrandosi fra letteratura e arte figurativa, coinvolge il lettore in qualità di spettatore e discente, accompagnandolo nel percorso formativo e protrettico attraverso il teatrale susseguirsi delle immagini, esibite su di un palcoscenico terrestre eppure atemporale e sospeso, come sospesa è l’immaginazione creatrice.

Approdato sulle coste di Cipro dopo un viaggio nel cuore del Mediterraneo, il narratore si rivolge al suo pubblico di «santissimi [...] amici»⁶, per divulgare la propria esperienza attraverso una poetica dell’enciclopedismo tipica dell’intera produzione gherardiana⁷, qui in particolar modo imperniata sulla classica *sacrosancta vetustas* rivelata attraverso gallerie fitte di divinità mitologiche, personaggi storici e leggendari, inquadrati all’interno del lussureggiante *hortus* citero.

Dalla biografia della dea prende avvio un *tour de force* di finissima erudizione, volto a dimostrare come quella della Venere cipriana sia solo una «favola tanto artificiosa»⁸ quanto misteriosa, creata dalla «falsa religione de’ gentili»⁹. Nel disegno di edificazione morale che l’autore si prepone, il giardino di Cipro diviene nucleo terreno di seducenti mollezze spirituali che già Boccaccio evidenziava nelle *Genealogie*¹⁰ e che Petrarca stigmatizzava nella *Familiare* indirizzata a Stefano Colonna¹¹, nella *Senile* a Bonaventura Bafro¹², nonché nell’*Itinerarium ad sepulcrum Domini*¹³ e, soprattutto, nel *Triumphus Cupidinis* (IV, vv. 139-153).

⁵ Vastissima è la bibliografia relativa al *locus amoenus* nella produzione letteraria boccacciana. In questo contesto ci si limita a segnalare alcuni studi particolarmente significativi: cfr. E.G. KERN, *The Gardens in the Decameron Cornice*, «PMLA», LXVI (1951), 4, 502-523; F. CELLI OLIVAGNOLI, *Spazialità nel Decameron*, «Stanford Italian Review», III (1983), 1, 91-106; G. MAZZOTTA, *The World at Play in Boccaccio’s Decameron*, Princeton, Princeton University Press, 1986; F. COCETTI, *Dal labirinto al giardino: la topografia testuale del Decameron*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIV (1990), 76-85; J. LACROIX, *Les jardins de Boccace ou la fête florentine du récit*, in *Vergers et jardins dans l’univers médiéval*, Aix-en-Provence, Centre universitaire d’études et de recherches médiévales, 1990, 197-213; V. BRANCA, *Il paesaggio nel Boccaccio: descrittivismo, calligrafismo, allusivismo, espressivismo*, in *Klaniczay-emlékekönyv. Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékezetére*, ed. by J. Jankovics, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, Balassi Kiadó, 1994, 32-47; L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno Editrice, 2000²; EAD., *Allori, aranci, rose: la letteratura in giardino*, in M. Santagata, A. Stussi (a cura di), *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, Pisa, ETS, 2000, 127-154; M.E. RAJA, *Le muse in giardino. Il paesaggio ameno nelle opere di Giovanni Boccaccio*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2003; P. LAFFITTE, *Continuité des flots. Une certaine disposition au sens du Decameron et de son jardin*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», LXIX (2009), 31-53; I. TUFANO, *Nel giardino di Boccaccio*, in P. Caraffi-P. Pirillo (a cura di), «Prati, verzieri e pomieri». *Il giardino medievale. Culture, ideali, società*, Firenze, Edifir, 2017, 59-73.

⁶ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 3.

⁷ Cfr. E. GUERRIERI, *L’enciclopedismo nel Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi da Prato*, in F. Mehlretter (herausgegeben von), *Allegorie und Wissensordnung. Volkssprachliche enzyklopädische Literatur des Trecento. Akten der DAAD-Fachtagung, München, 10. Oktober bis 12. Oktober 2012*, München, Utz Verlag, 2014, 97-137.

⁸ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 25.

⁹ Ivi, 28.

¹⁰ In entrambi i ritratti dedicati a Venere all’interno delle *Genealogie*, Boccaccio insiste sugli aspetti più carnali ed eccitanti dell’influsso venereo; cfr. G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1998, vol. VII-VIII, t. I, 352 e 354.

¹¹ F. PETRARCA, *Le familiari. Libri XI-XV*, testo critico di V. Rossi, U. Bosco, trad. e cura di U. Dotti, collaborazione di F. Audisio, Torino, Arago, 2007, 2104.

Campeggia al centro un'unica straordinaria fontana, descritta usufruendo di una tavolozza di luccicanti pigmenti che variano dal lapislazzulo all'avorio, dall'alabastro alla perla, dall'oro al rubino, dallo smeraldo allo zaffiro, dallo spinello balascio al diamante¹⁴. Il tripudio di riflessi e sfumature frastorna e incanta allo stesso tempo, grazie a uno speciale potenziamento delle peculiari strategie stilistiche autoriali finalizzate a impressionare il lettore, come la saturazione di superlativi e ipocoristici. Attraversare «i freschi chiostrì e cortili»¹⁵ diventa un'esperienza inebriante, che offre all'umana vista effetti ottici di profonda suggestione: il rigoglioso verzicare si unisce all'opulenza dei manufatti artistici, in una *climax* di virtuosismi estetici, delizie formali e giochi scenografici tali da schernire Fidia e Policleteo; frutti di un ingegno superiore dinnanzi ai quali il narratore resta «astratto»¹⁶, cioè in assorta contemplazione, sospeso in uno stato di catalessi, frutto di un'indomabile *concupiscentia oculorum*¹⁷ di sapore giovanneo e agostiniano.

Ecco apparire le «tende ricchissime e porpuree»¹⁸ all'ombra delle quali rigenerarsi, «mille colonne «marmoree»¹⁹, il «mirabil teatro, atto e vezzosissimamente fabricato»²⁰ e brulicante di

infiniti ricettacoli marmorii e lussuriosissimi, dove ornati erano di innumerabili vaselli di finissimo alabastro fatti, formati di preziosi lapilli e isvariati con infinite orientali margherite, pieni e abbondanti di preziosissimi e odorosi unguenti a ogni recreazione delli affannati spiriti de' viventi apropiati e utili e piacevoli – dove nel mezzo di quello era edificato uno mirabile fonte.²¹

L'acqua del fonte cipriota non assurge a funzioni battesimali, non è dotata di proprietà purificatrici, ma è allegoria di un piacere sovrabbondante, come sovrabbondante è lo specchio d'acqua che contraddistingue la Valle delle Donne decameroniana – in cui si immergono nude le giovani della brigata – che Lucia Marino interpreta «as *omphalos*-center»²², definendo la Valle stessa «a microcosm or imago mundi» nonché «the hidden “sanctuary of Venus” and [...] a metonym for art itself»²³, arte che, nell'*ekphrasis* della fontana rappresentata da Gherardi, contempla la raffigurazione delle colombe quali animali legati al culto della dea Venere²⁴; allo stesso modo, Winfried Wehle sostiene

¹² ID., *Le senili. Libri I-VI*, testo critico di E. Nota, trad. e cura di U. Dotti, coll. di F. Audisio, Torino, Aragno, 2004, t. I, 398.

¹³ ID., *Itinerario in Terra Santa. 1358*, a cura di F. Lo Monaco, Bergamo, Lubrina Editore, 1990, 70.

¹⁴ Divagazioni efrastiche di ambito lapidario si riscontrano anche nella produzione poetica gherardiana: si legga in particolare G. GHERARDI DA PRATO, *Gigli, rose, rivole in vassel d'oro*, in A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1973, I, 640 («perle, zaffir, balasci e più tesoro») e Ivi, *Perle, zaffini, balasci e diamanti*, 642 («Perle, zaffini, balasci e diamanti, / smeraldi con topazi e chiome d'oro»). Sempre del Gherardi si veda il *Giucoco d'Amore* (ad esempio il v. 174): cfr. C. MAZZOTTA, *Il polimetro tardo trecentesco Il Giucoco d'Amore di Giovanni Gherardi da Prato*, «Studi e problemi di critica testuale», IX (1974), 29-67: 40.

¹⁵ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 30.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ SAN GIOVANNI, *Prima Epistola*, 2, 15-16; SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, X, 35, 54. Il tema è ripreso da Petrarca nella celebre *Familiare* IV, 1 sull'ascesa al Monte Ventoso.

¹⁸ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 30.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, 30-31.

²² L. MARINO, *The Bucolic «Cornice»*, in EAD., *The Decameron «Cornice». Allusion, Allegory, and Iconology*, Ravenna, Longo, 1979, 79-121: 106.

²³ Ivi, 111.

²⁴ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 32: «Sopra il tabernacolo in otto facce e intorno era «mirabile arte di legiadria della dotta architettura con ornamenti sculti di diversi e varii animali: eravi di candidissime perli purissime colombe e quasi in ornamento per tutto graziosi uccelli e alla iddea dedicati».

che «da Valle delle Donne parli il linguaggio cifrato della mitografia di Venere»²⁵. Dunque, come la cornice è biologicamente infrastrutturale rispetto alle novelle, la natura lo è rispetto all'uomo. Se si aggiunge a ciò il fatto che nel *De mulieribus claris* e nelle *Genealogie* Boccaccio fa di Cipro una delle principali tappe del viaggio di Didone in fuga da Tiro, e che la prima novella di Elissa è ambientata nell'isola, si profilano ulteriori sfumature di senso che arricchiscono lo spettro simbolico e semantico proiettato così dal *Decameron* nel viaggio gherardiano.

Pur approvando una concezione dell'Eros quale forza civilizzatrice, Gherardi aspira a una forma molto più mistica di amore, come si deduce dalla conclusione del Libro Primo («vogliendo altre aque solcare, raccolti gli spiriti nella mia fantasia e vedutomi tutto voglioso il glorioso e santissimo amore seguitare»²⁶): ciò si tramuta in una visione meno equilibrata e dolcemente sensuale degli influssi che la dea Venere ha sulle pulsioni carnali, e molto più indugiante sulle subdole perversioni, come traspare nelle *Genealogie* boccacciane, dando così piena espressione a quello che Antonio Lanza definisce il «più compiuto esempio di prosa tardogotica»²⁷, vale a dire la descrizione delle logge istoriate a tema lussurioso, accompagnate da un sottofondo musicale di «suoni e canti infiniti»²⁸ che si armonizzano con la cornice scenica, pullulante del luccichio di «rubini, perle, zaffiri, balasci, diamanti e topazi»²⁹ e della «dolcissima armonia»³⁰ prodotta dai giochi d'acqua della fontana, caratterizzata da

otto misuratissime facce, con uno ornatissimo capitello di varie e leggiadrissime foglia in molta ricchezza formato; in sul quale uno vaso ampissimo di fino oro soprastava, del quale il mezzo tenea, sopra una leggiadrissima basa d'uno orientale zaffiro, la leggiadrissima forma di Venere cipriana, tutta iscultata d'uno ardente rubino, sí gaia e tanto vaga e bella.³¹

Se Gherardi grava il testo di incantevoli tripudi di immagini è anche e soprattutto perché, in questo particolare contesto, il suo fine è insegnare come l'eccesso e l'infinita brama di beni terreni siano fra le cause prime del traviamiento morale di cui s'è fatta fautrice la stessa «falsa Venere cipriana»³². È a causa della falsità di cui viene incriminata che si spiegano gli *exempla* proposti, umani simboli di quel «marcido ozio»³³ gentilizio che sarà disapprovato da Luigi Marsili nelle ultime pagine del «romanzo». Compare così la dissoluta regina assiro-babilonese Semiramide e «Sardannapallo intorniato da mille ornate e isfacciate sue concubine»³⁴, lo stesso Assurbanipal di cui viene sottolineata l'effeminatezza già nel *Quadriregio* («vestito come donna tra le dame»³⁵); non manca Salomone, con le sue «cento e cento mogli»³⁶, Alessandro Magno in «abito persico»³⁷ così come in

²⁵ W. WEHLE, «Venus magistra vitae»: sull'antropologia iconografica del Decameron, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, Firenze, Cesati, 2002, 343-361: 352.

²⁶ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 56.

²⁷ A. LANZA, *Il giardino tardogotico del Paradiso degli Alberti*, «Italies», 8 (2004), 135-150. Consultabile online: <http://journals.openedition.org/italies/1060>, §11.

²⁸ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 34.

²⁹ Ivi, 34-35.

³⁰ Ivi, 32.

³¹ Ivi, 31-32.

³² Ivi, 35.

³³ Ivi, 34.

³⁴ Ivi, 34.

³⁵ F. FREZZI, *Il Quadriregio*, cura di E. Filippini, Bari, Laterza, 1914, 269 (III, XV, v. 97).

³⁶ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 35.

³⁷ Ivi, 36.

«abito tanto ricco e gentile»³⁸ appare una «mirabile Cleopatra»³⁹ di memoria dantesca (cfr. *Inf.* V, 63), ripresa in pose lascive prima nel deserto insieme a Giulio Cesare, poi circondata dalle ancelle sul suo «navilio»⁴⁰ (una citazione del *thalamegus*, la nave cubicolata sulla quale banchetta Cleopatra nelle *Vitae Caesarum* di Svetonio⁴¹), e infine insieme al «bellicoso Antonio»⁴², trasfigurata in una petrarchiana – e antistorica – Laura dalle trecce d'oro, il cui ritratto potrebbe dipendere da quello offerto dall'*Intelligenza* (vv. 1842-1859).

Il percorso figurativo si articola su pareti istoriate ai lati di una scala, salendo la quale il narratore è colto da «uno inistimabil chiarore»⁴³ abbagliante a tal punto da annullare le proprie capacità visive; la totalizzante metafisica della luce si esprime sotto forma di un'immagine iperbolica unita a nozioni di geografia della Terra: a essere messi a durissima prova sono gli occhi («il senso patia»⁴⁴) abbacinati da «mille e mille soli molto più chiari che non pare alli Etiopi sotto l'equinozziale quello che fuori a noi del tropico si dimostra»⁴⁵, ma sono ancora in grado di distinguere i volti dei personaggi storici che resero grandi gli imperi ora coperti da uno spesso strato di cenere, correlativo oggettivo di cui Gherardi usufruisce all'interno di un più vasto campo semantico incentrato sugli inevitabili effetti del *tempus edax*.

L'attenzione per i dettagli architettonici e scultorei, così del teatro come della fontana, si colloca appieno non solo entro un precipuo interesse autoriale per l'*ars aedificatoria* – di cui, ricordiamo, Gherardi fu un importante rappresentante nel contesto della *civitas* fiorentina, ricoprendo il ruolo di vice-provveditore all'interno di una commissione atta a sovrintendere i lavori della cupola di Santa Maria del Fiore⁴⁶ – ma anche di una peculiare ideologia dello spazio tardogotico, connessa a un gusto per la raffinata e più eccentrica minuzia che, nella specifica produzione gherardiana, trova precise corrispondenze nel *Giuoco d'Amore*.

Le pareti in bassorilievo, inoltre, ricordano quelle in marmo bianco che circondano la cornice purgatoriale in cui risiedono i superbi; mentre le cesellature ammirate da Dante sono caratterizzate da un «visibile parlare» (*Purg.* X, 95) in cui vista e udito si fondono, le incisioni scultoree del giardino di Venere si limitano a comunicare attraverso la sola immagine. Dell'espedito narrativo adottato da Dante resta la suddivisione fra esibizione di esempi positivi e di esempi negativi, rielaborato anche nel Libro Terzo della *Fimerodia* di Jacopo da Montepulciano.

Al viaggiatore scorrono innanzi i volti dei personaggi che hanno reso grandi e potenti rispettivamente l'Impero Assiro e il Regno di Israele, le *poleis* greche onorate dalla presenza di

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, 37.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ C. SVETONIO TRANQUILLO, *Vite dei Cesari*, introduzione e premessa al testo di S. Lanciotti, trad. di F. Dessì, Milano, BUR, 1982, vol. I, 112: «sed maxime Cleopatram, cum qua et conuiuia in primam lucem saepe protraxit et eadem naue thalamego paene Aethiopia tenus Aegyptum penetrauit».

⁴² GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 37.

⁴³ Ivi, 42.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Il progetto presentato da Filippo Brunelleschi fu dunque sempre soggetto al controllo e al giudizio dei provveditori, oltre che, a partire dal 1425, di una commissione formata dal matematico Giovanni di Bartolo dell'Abaco, dal pittore Giuliano d'Arrigo e dal Gherardi, il quale, già a partire da un contro-progetto presentato nel 1423 sulla catena della cupola, continuò a criticare aspramente le scelte brunelleschiane, come testimoniano una celebre pergamena (ASFi, *ex inventario Mostra dei Cimeli*, 158) e il sonetto *O fonte fonda e nissa d'ignoranza* al quale Brunelleschi rispose “per le rime” con *Quando dall'alto ci è dato speranza* (cfr. *Sonetti di Filippo Brunelleschi*, introduzione di G. Tanturli, nota ai testi di D. De Robertis, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1977, 21-22).

eccellenze della retorica, della filosofia, dell'arte militare, per non parlare del regno di Alessandro Magno e dell'antica Roma, della cui storia viene predisposto un succinto compendio che inizia con le vicende del capostipite Enea per terminare con la Repubblica e i suoi partigiani, ricalcando lo schema che, più concisamente, Brunì propone nelle pagine della *Laudatio* intrise di antitirannismo⁴⁷. La stessa ideologia antitirannica su cui si incardina eminentemente il programma politico e filosofico di Gherardi, a cui anche la critica più recente è concorde nell'attribuirgli la redazione del *Paradiso degli Alberti* al biennio 1425-26, che si colloca cronologicamente a brevissima distanza dalla rovinosa disfatta subita dalle milizie fiorentine a Zagonara (1424) e dal loro massacro in Val di Lamone (febbraio 1425) sempre a opera delle forze viscontee, che, nel nome del "tiranno" Filippo Maria Visconti, costituiscono una seria minaccia per la tenuta del tradizionale ordinamento repubblicano fiorentino.

Notevole interesse, dunque, riveste anche l'*excursus* sulle degenerazioni della repubblica romana, stabilendo una connessione con la polemica antitirannica che, insieme al tema odeporico, crea un significativo aggancio con i libri successivi. Il «lusingoso ozio»⁴⁸ di Antonio corrisponde all'ozioso «marciare»⁴⁹ di Tiberio al tempo del suo ritiro a Capri, riguardo al quale Gherardi si limita a sottolineare le «putenti lusinghe»⁵⁰ a cui l'imperatore si abbandonò. Sembra riecheggiare il *Breviarium* di Eutropio⁵¹ la descrizione delle degeneranti lascivie di Caligola «isfrenato e isfacciato»⁵², mentre dalle *Vitae Caesarum* di Svetonio⁵³ potrebbe derivare il ritratto di Nerone, dal Pratese spregiativamente dipinto quale «spaventevole e orrenda abominazione all'umana natura» che «tanto continuo e bestialmente a lussuria si diede»⁵⁴.

Non si deve tuttavia dimenticare che, sebbene ambientato alla fine degli anni '80 del Trecento, il *Paradiso degli Alberti* sia stato redatto in anni successivi alla *Laudatio florentine urbis* di Leonardo Brunì che, come sarà poi con le *Historie* di ascendenza tacitiana, rovescia la vulgata filo-imperiale trecentesca, mostrando il volto di un impero nefando, il cui germe è individuato nella politica di Cesare e, subito dopo, di Ottaviano. Sono proprio le affermazioni bruniane a emergere in filigrana nel testo gherardiano, sia alla fine del Libro Secondo sia nel Libro Primo, dove, sulle logge istoriate del teatro di Venere, i medesimi protagonisti fanno la loro comparsa quali incarnazioni degli effetti mostruosi esercitati dal bestiale dispotismo.

La carrellata di anime viziose si conclude con una preterizione («Io lascio istare gli adulteri innumerabili de' falsi iddi»⁵⁵) che preannuncia una condanna delle depravazioni perpetrate da alcune divinità classiche, a partire dai licenziosi amori di Giove verso la sorella Giunone e il giovane Ganimede – che «pincerna in cielo l'avea ordinato e fatto»⁵⁶ –, per citare poi Marte, Apollo e Bacco.

⁴⁷ L. BRUNI, *Laudatio florentine urbis*, in ID., *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. Viti, Torino, UTET, 1996, 602: «Quis enim ferat Romanorum imperium, tanta virtute partum, quanta Camillus, Publicola, Fabritius, Curius, Fabius, Regulus, Scipiones, Marcellus, Catones aliique innumerabiles sanctissimi et continentissimi viri presterere, id in C. Caligule aut eiusmodi immanium ac scelestium tyrannorum manus nutumque pervenisse, quibus nulla virtus, nulla a vitiiis redemptio?».

⁴⁸ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 37.

⁴⁹ Ivi, 38.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ EUTROPIO, *Storia di Roma*, introduzione di F. Gasti, trad. e note di F. Bordone, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri, 2014, 108.

⁵² GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 38.

⁵³ SVETONIO TRANQUILLO, *Vite dei Cesari...*, vol. II, 430 e 432.

⁵⁴ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 38.

⁵⁵ Ivi, 38-39.

⁵⁶ Ivi, 39.

Speculari sono invece le coppie che, con «buona e ferma virtude»⁵⁷, hanno dato vita a un rapporto di intimo affetto e fiducia reciproca che nulla ha a che vedere con gli orientamenti sessuali, quanto semmai con l'alto valore e profondo legame dell'amicizia, che durante l'Umanesimo s'impone come tema di assoluta rilevanza. Ricavate dalla grande letteratura classica, quelle che più sbrigativamente Gherardi cita sono alcune delle «santissime amicizie»⁵⁸, fra le quali si annoverano Eurialo e Niso, Catone e Marzia, Giulia e Pompeo, Augusto e Livia, Scipione e Lelio, e altre (Volumnio e Lucullo, Damone e Finzia, Mitridate e Ipsicratea, Mausolo e Artemisia) la conoscenza delle quali dipende certamente dalla lettura dei *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo o da loro volgarizzamenti di epoca tardo-medievale.

Per concludere, il viaggio all'interno del giardino venereo rappresenta il cuore pulsante di un più vasto itinerario attraverso il mar Mediterraneo, che ha origine *ex novo* dalla stessa coscienza dell'autore/narratore e che determina l'argomento principe del Libro Primo. Il suo Io, sotto la guida di un interiore demone socratico, dilata gli spazi, annulla le barriere fisiche, illudendosi di essere altrove, sdoppiato⁵⁹ (come lo sarà l'Io di Messer Olfo nella novella di Luigi Marsili⁶⁰), quando nella realtà dei fatti il narratore non è mai uscito da quella sua «sacretissima camera»⁶¹ di gusto petrarchesco che lo rende letteralmente – usando una quanto mai appropriata espressione di Daniel Roche – un «voyageur en chambre»⁶².

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Particolarmente caro a Gherardi è il tema del *doppelgänger*, colonna portante della novella eziologica di Melissa, «gaia e bella fanciulla uno isparvieri divenuta» (Ivi, 89), che affiora nella *quaestio* sulla trasformazione degli uomini in animali, dove Marsili sostiene che «impossibile è che l'uomo si trasformi in bestia, ma bene ha tanta forza la illusione diabolica che a tte pare essere bestia» (Ivi, 128). Cfr. A. LANZA, *Il tema dello sdoppiamento della personalità nella narrativa del primo Rinascimento*, «La Rassegna della letteratura italiana», XCIV, 1990, 86-98. Si ricorda che il doppio è anche il tema cardine attorno a cui ruota il cantare di *Geta e Birria*, di cui Gherardi curò diciotto ottave, edite in A. LANZA, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1972, 303-306.

⁶⁰ Per un esame approfondito della novella cfr. F. GALLINA, *Tra ottica, sogno, doppio e politica. Alcune proposte esegetiche sopra la novella di Messer Olfo e Michele Scotto*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 99 (2019), 2, 53-70.

⁶¹ GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti...*, 56.

⁶² D. ROCHE, *Le voyageur en chambre*, in ID., *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, 95-136.